

4

Para olvidar el siglo XX Pour oublier le XXe siècle

Pasión y miseria del tiempo histórico Pasion et misère du temps historique Jorge Fernández Guerra. El tiempo, la conciencia, el eterno retorno Le temps, la conscience, l'éternel retour Jean-Paul Curnier. ¿Desde cuándo la música es contemporánea? Depuis quand la musique est contemporaine ? Peter Szendy. Reciclaje y creación Recyclage et création Mihu Iliescu. De la utopía polisensorial a los mestizajes numéricos De la utopie polysensorielle aux métissages numériques Gérard Denizeau. Abstracción y superación de la imagen, a propósito de la obra de Broto Abstraction et dépassement de l'image, à propos de l'œuvre de Broto Jorge Fernández Guerra. Investigación sobre la confusión revelada por la fotografía como obra de arte Enquête sur la confusion révélée par la photographie en matière d'œuvre Didier Barlier/Philippe Mairesse. De una imagen, la otra D'une image, l'autre Yann Beauvais. Actividad artística colectiva y economía: ¿Es soluble el arte en el neoliberalismo? Activité artistique collective et économie : l'art est-il soluble dans le néo-libéralisme ? Philippe Mairesse. Femenino/masculino o el sexism en los diccionarios Féminin/masculin ou le sexisme dans les dictionnaires Esther Ferre. Notas sobre el sublime futuro o mi adiós personal al siglo XX Notes sur le sublime futur ou mon adieu personnel au XXe siècle Andrés Ibáñez. Brekekex Koax, la risa creadora de la rana Brekekex Koax, le rire créateur de la grenouille Stefano Russomanno.

precio: 1.500 pesetas 8.92 euros



00004

9 771138 398000

Calidad,



prestigio,



fidelidad,



confianza...



...todo concertado

desde 1813
Casa HAZEN
Musicalidad

Arrieta, 8 (junto al Teatro Real) - 28013 Madrid - Tel. 915 594 554

Ctra. de La Coruña, Km. 17,200 - 28230 Las Rozas (Madrid) - Tel. 916 395 548

4

**Para olvidar el siglo XX
Pour oublier le XXe siècle**

**doce notas preliminares
creación création**

Con la ayuda de Avec l'aide de:



Los anunciantes Les annonceurs

Hazen, 2^a de cubierta / *couverture*
Obra Social Caja de Madrid, p. 3
Yamaha, p. 4

Polimúsica pp. 6 y 3^a de cubierta / *couverture*
CDMC. Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, p. 8
Unión Fenosa, Premio de Composición "Virgen de la Almudena", p. 20
ProMúsica, ciclo "La Música de Nuestro Tiempo IV", p. 143
Kawai, 4^a de cubierta / *couverture*

Espacios para el Arte y la Cultura.

Exposiciones de Pintura, Escultura, Fotografía, Conferencias, Teatro, Danza... En **CAJA MADRID** destinamos nuestros esfuerzos a la difusión de la Cultura en todas sus expresiones. Contribuimos a la iniciación y desarrollo de los nuevos artistas que, poco a poco, dan forma a los sueños.

Para que todos podamos continuar disfrutando de su esencia y belleza.

Éste es nuestro compromiso.

Porque en **CAJA MADRID** pensamos que la Cultura es parte de nuestra identidad.

Plaza San Martín, 1.
28013 Madrid.

Barquillo, 17.
28004 Madrid.

Blasco de Garay, 38.
28015 Madrid.

Eloy Gonzalo, 10.
28010 Madrid.

Casarrubuelos, 5.
28015 Madrid.

Libreros, 10-12.
28001 Alcalá de Henares
(Madrid).

Plaza de la Cultura, 5.
28530 Morata de Tajuña
(Madrid).

San Antonio, 49.
28300 Aranjuez (Madrid).

Plaza de Cataluña, 9.
08007 Barcelona.

Plaza de los Reyes, s/n.
11701 Ceuta.

Calatrava, 7-9.
13004 Ciudad Real.

Toledo, 9.
13200 Manzanares
(Ciudad Real).

Plaza Sta. María, s/n.
36002 Pontevedra.

Plaza de Aragón, 4.
50004 Zaragoza.

NUEVA GAMA

PSR

PSR-640

Función karaoke

"Sonidos excepcionales"
(Sweet voices)

PSR-740

64 notas de polifonía

Entrada de micrófono con
armonizador de voz



PSR-540

Secuenciador de 16 pistas

Navegador fácil

General Midi XG



PSR-340

Unidad de disco

Altavoces de dos vías



sumario sommaire

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA	9-15	Pasión y miseria del tiempo histórico Passion et misère du temps historique
JEAN-PAUL CURNIER	16-19	El tiempo, la conciencia, el eterno retorno Le temps, la conscience, l'éternel retour
PETER SZENDY	21-30	¿Desde cuándo la música es contemporánea? Depuis quand la musique est-elle contemporaine ?
MIHU ILIESCU	31-38	Reciclaje y creación Recyclage et création
GÉRARD DENIZEAU	39-48	De la utopía polisensorial a los mestizajes numéricos De l'utopie polysensorielle aux métissages numériques
JORGE FERNÁNDEZ GUERRA	49-57	Abstracción y superación de la imagen, a propósito de la obra de Broto Abstraction et dépassement de l'image, à propos de l'œuvre de Broto
DIDIER BARBIER / PHILIPPE MAIRESSE	58-76	Investigación sobre la confusión revelada por la fotografía como obra de arte Enquête sur la confusion révélée par la photographie en matière d'œuvre
YANN BEAUVIAS	77-89	De una imagen, la otra D'une image, l'autre
PHILIPPE MAIRESSE	90-104	Actividad artística colectiva y economía: ¿Es soluble el arte en el neoliberalismo? Activité artistique collective et économie : l'art est-il soluble dans le néo-libéralisme ?
ESTHER FERRER	105-112	Femenino/masculino o el sexismo en los diccionarios Féminin/masculin ou le sexisme dans les dictionnaires
ANDRÉS IBÁÑEZ	113-129	Notas sobre el sublime futuro o mi adiós personal al siglo XX Notes sur le sublime futur ou mon adieu personnel au XXe siècle
STEFANO RUSSOMANNO	130-139	Brekkekex Koax, la risa creadora de la rana Brekkekex Koax, le rire créateur de la grenouille

doce notas preliminares nº 4, diciembre décembre 1999
Monográfico creación monographique création

Precio/price: 1.500 ptas. 70FF

Revista de Información musical. Plaza de las Salesas, 2. 28004 Madrid
Tels.: ++34 91 308 09 98 et ++34 91 308 00 49. Fax: ++34 91 308 00 49
E-mail: docenotas@ecua.es
Edita / éditeur : DOCE NOTAS S.C.



Dirección/Direction : Gloria Collado y Jorge Fernández Guerra. Redacción/Rédaction : Lucas Bolado, Gloria Collado, Jorge Fernández Guerra, Marta García (suscripciones). Traductores/Traducteurs : Gloria Collado (para los escritos de/pour les écrits de : D. Barbier, J.-P. Curnier, Mihu Iliescu y Ph. Mairesse). Jorge Fernández Guerra (para los de/pour : G. Denizeau y P. Szendy) ; y/et Pedro Elfas (para los de/pour : y. beauvais, Jorge F. Guerra, Andrés Ibáñez y/et S. Russomanno). En portada/en couverture : Dibujo/dessin de J. M. Broto. Producción gráfica/Production graphique: Sergraph S.L. Amado Nervo, 11. 28007 Madrid. Fotomecánica/photogravure : Spi S.L. Hortaleza, 37. 28004 Madrid. Depósito legal M-39.052-1997 ISSN 1138-3984. Distribuyen: Gama Grises S.L. Tel. 91 447 38 08 (en quioscos). Celeste Ediciones S.A. Tel. 91 310 05 99 (en librerías).

polimúsica

DEPARTAMENTO DE ELECTRÓNICA INFORMÁTICA MUSICAL

c/ Caracas, 6 · 28010 Madrid · Tel. 91 319 48 57 · Fax: 91 308 09 45 · E-mail: madrid@polimusica.es

- Saber que la mejor solución
- no es siempre la más cara
- forma parte de nuestra atención al cliente.
- Y además, podrás comprobar que
- ahora nuestros precios son inmejorables.
-
-
-
-



Tenemos todo el tiempo que quieras para probar contigo el equipo que necesitas. Atención y servicio son las claves de nuestro éxito.

Todas las marcas
Sintetizadores, mesas de mezcla, módulos de sonido,
microfonía, monitores, procesadores, etc.

Gran selección de software musical

Asesoría técnica

Cursos de todos los niveles de Informática musical

Instalamos todos los equipos



Editorial

Pensar la creación desde la música es, también, reflexionar sobre los cruces y encuentros, o desencuentros, que a partir de ella son susceptibles de provocarse en otras áreas, desde el pensamiento hasta otras disciplinas creativas. Doce notas preliminares ha querido abrirse a otros ámbitos aunque sólo sea para subrayar que pensar la creación musical obliga a mirar en derredor y que, como gustaba de decir Falla: "El que sólo sabe de música no sabe ni de música".

Pero ello no obliga a pensar -en el momento cultural actual es más bien al contrario- en las ilusiones que han recorrido el siglo sobre el acuerdo de las artes, la sinestesia o la unidad original de las formas expresivas. Todo lo que se produce en este terreno es problemático. Sólo en las disciplinas de la presencia, desde la *performance* hasta la ópera, se puede insistir en tal diálogo por más que el resultado siempre produce una nueva forma expresiva y no la realimentación de las artes convocadas.

A partir de la música, hemos invitado a las artes plásticas, al cine experimental, a la literatura y a otras reflexiones. Pensamos que la música tiene capacidad de "invitar a su casa" a otras ópticas y, con ello, romper uno de sus principales defectos: el solipsismo. Esto sucede, además, en un momento especial, cuando el siglo XX se acaba de convertir en pasado. Hemos propuesto a diferentes invitados la siguiente idea: "Para olvidar el siglo XX", con ello queríamos subrayar que la creación es sobre todo una renovación permanente y que la dilatación artificial de un siglo considerado casi todo él como moderno, actual, contemporáneo y vanguardista estorbaba a una mirada limpia y despojada de cara a seguir imaginando el mundo en términos de significación. Las opiniones de todo tipo que hemos recibido dan forma al presente número.

Éditorial

Penser la création à partir de la musique est, aussi, réfléchir sur les croisements et les rencontres, ou les malentendus, qui sont susceptibles d'être provoqués par elle dans d'autres domaines, depuis la pensée jusqu'à d'autres disciplines créatrices. Doce notas preliminares a voulu s'ouvrir à d'autres champs même si ce n'est dans le seul but de souligner que le fait de penser la création musicale oblige à regarder autour de soi et, comme aimait le dire Falla, que "celui qui ne connaît que la musique ne connaît même pas la musique".

Mais ceci n'oblige pas à penser – dans le moment culturel actuel, c'est plutôt le contraire – aux illusions qui ont recouru le siècle sur l'accord des arts, la synesthésie ou l'unité originale des formes expressives. Tout ce qui se produit dans ce domaine est problématique. Ce n'est que dans les disciplines de la présence, depuis la *performance* jusqu'à l'opéra, qu'il est possible d'insister sur un tel dialogue, pour autant que le résultat produise toujours une nouvelle forme expressive et non la realimentation des arts convoqués.

À partir de la musique, nous avons invité les arts plastiques, le cinéma expérimental, la littérature, et provoqué aussi d'autres réflexions. Nous pensons que la musique à la capacité d'"inviter chez elle" d'autres optiques et ainsi de rompre avec l'un de ses principaux défauts : le solipsisme. Ceci arrive, de plus, à un moment particulier, lorsque le XXe siècle vient de se convertir en passé. Nous avons proposé à différents invités l'idée suivante : "Pour oublier le XXe siècle" ; nous voulions ainsi souligner le fait que la création est avant tout une rénovation permanente, et que la dilatation artificielle d'un siècle considéré, pratiquement dans sa totalité, comme étant moderne, actuel, contemporain et d'avant-garde, troublait un regard pur et dépouillé pour continuer à imaginer le monde en termes de signification. Les opinions de toute sorte que nous avons reçues ont donné forme à ce numéro.

La música

El CDMC a pour mission l'étude, la recherche et l'expérimentation des nouvelles tendances et formes musicales.

Le CDMC réalise des concert et des spectacles musicaux. Il fait des commandes et publie des textes. Il organise le Festival International de Musique Contemporaine d'Alicante

Le CDMC dispose d'un laboratoire d'informatique et d'électronique musicale (LIEM-CDMC) avec software pour la composition, synthèse ou processeur de son. Le LIEM-CDMC organise des concerts de musique électroacoustique et cours monographiques.

El CDMC tiene como misión el estudio, investigación y experimentación de las nuevas tendencias y formas musicales.

Realiza conciertos y espectáculos musicales. Encarga obras y publica textos. Es el organizador del Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.

El CDMC dispone de un Laboratorio de Informática y Electrónica Musical: LIEM-CDMC, que desarrolla software para la composición, síntesis o proceso de sonido. Organiza conciertos de música electroacústica y convoca cursos monográficos.

de hoy
Cdmc

**Centro para la Difusión
de la Música Contemporánea**



MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

C/ Santa Isabel, 52 28012 Madrid
(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
Tels +34 91 468 23 10/91 468 29 31
e-mail: liem@cdmc.inaem.es
<http://www.mcu.es/liem-cdmc/index.html>

Pasión y miseria del tiempo histórico

"Las razones más absurdas son las que menos se discuten". Anatole France

El siglo XX se deshace ya entre nuestros dedos y parece que somos incapaces aún de liberarnos de él. ¿Será porque lo pensamos todavía como una entidad precisa?, ¿qué clase de realidad tienen cien años de historia? No hay respuesta clara, pero mantenemos la creencia en el concepto "siglo" con la misma frivolidad con la que hablamos del horóscopo.

Somos incorregibles. No nos liberaremos nunca de las supersticiones numéricas. Décadas, siglos, milenarios; cifras, en fin, a las que asignamos significados de todo tipo, por más que la lógica nos indique lo contrario, y que suministran materia para jugar a creer que con ellas se cumplen no sabemos qué curiosos o trascendentales designios. Buscamos ideas capaces de establecer sentidos amplios, planetarios a ser posible, y ha dejado de preocuparnos el alto grado de sinrazón que alcancen.

Pues bien, juguemos. ¿Qué es el siglo XX?, ¿el siglo de la ciencia?, ¿el de las vanguardias?, ¿el de las ideologías totalitarias, con sus fracasos y sus terribles secuelas?, ¿el que nos ha legado una visión del universo inconmensurable a nuestra percepción? Tenemos, incluso, diferentes formas de medirlo. Para algunos, estamos ante un siglo corto, de 1914 a 1989, marcado, pues, por la duración del experimento comunista en Rusia; para otros, el final se situaría en la guerra de Kosovo, esto es, se podría hablar de un siglo balizado por las crisis bálcánicas; para otros pudo comenzar en 1898 -año de la guerra de Cuba, primera de la expansión americana-, y terminar con la de Kuwait, 1991, en este caso sería un arco histórico americano; en fin..., se termina por hacer imposible buscar referencias cronológicas que no se contami-

Passion et misère du temps historique

"Les raisons les plus absurdes sont celles qui se discutent le moins". Anatole France

Le XXe siècle se défaît entre nos doigts et il semble que nous sommes encore incapables de nous libérer de lui. Est-ce parce que nous le pensons encore comme une entité précise ? Quelle sorte de réalité ont cent ans d'histoire ? Il n'y a pas de réponse claire, mais nous maintenons notre croyance dans le concept de "siècle" avec la même frivilité à laquelle on recourt pour parler de l'horoscope.

Nous sommes incorrigibles. Nous ne nous libérerons jamais des superstitions numériques. Décades, siècles, millénaires ; des chiffres, enfin, auxquels nous assignons des significations de toutes sortes, malgré la logique qui nous indique le contraire, et qui nous donnent matière à jouer à croire que par ces chiffres s'accomplissent ou se sait quels desseins curieux ou transcendantaux. Nous cherchons des idées capables d'établir des sens amples, planétaires si possible, et nous avons cessé de nous préoccuper du haut degré d'irrationalité que ces mêmes idées atteignent.

Eh bien, jouons. Qu'est-ce que le XXe siècle ? Le siècle de la science ? Celui des avant-gardes ? Celui des idéologies totalitaires, avec leurs failles et leurs terribles séquelles ? Celui qui nous a légué une vision de l'univers, incomensurable pour notre perception ? Nous avons même diverses manières de le mesurer. Pour certains, nous sommes face à un siècle court, de 1914 à 1989, marqué, donc, par la durée de l'expérience communiste en Russie ; pour d'autres, la fin du siècle se situerait autour de la guerre du Kosovo, c'est-à-dire, que nous pourrions parler d'un siècle balisé par les crises balkaniques ; pour d'autres encore, le siècle a pu commencer en 1898 – année de la guerre de Cuba, et date de l'expansion américaine –, et terminer avec la guerre

nen de acontecimientos históricos, lo que, paradójicamente, revela la dificultad de encontrar sentido a los hechos históricos que, a su vez, no se salpiquen con esas marcas tan invisibles como poderosas que son los números. Para muchos, parece incluso una molestia el que la Revolución Francesa se adelantara once años a 1800, o que la Revolución Soviética se atrasara diecisiete con relación a 1900.

En el ámbito de las artes se trata, parece indudable, de un siglo de rupturas; o para ser más exactos, tras una segunda mitad del siglo XIX en el que las rupturas eran con la burguesía o los diferentes "establishments", el siglo XX se aplica a rupturas lingüísticas y de códigos. Sin embargo, hay manifestaciones artísticas o para-artísticas que nacen de deslizamientos de soporte, ligados a cambios tecnológicos, que no sólo no necesitaron rupturas sino que se lanzaron a la conquista de los gustos de masas, y curiosamente están cronológicamente encajados en el siglo: el cine y la fonografía, por ejemplo.

Pero, por encima de anécdotas de calendario o de resúmenes de números especiales de prensa o de televisión, el siglo XX ha sido testigo de una explosión (que no se inició en 1900, por supuesto) que ha desplazado las coordenadas de un pensamiento occidental en el fondo pequeño hasta una mundialización que se resiste denodadamente a una reducción conceptual que no sea vista en términos de vulgarización. Todo esto ha mermado de manera drástica los parámetros de influencia de la creación, tal y como se entendía en los polos europeos tradicionales. Esta pérdida de influencia ha "historizado" la visión del arte, es decir, si el arte de nuestro tiempo ya no pesa como se supone que lo hacía antes, ese "antes" se carga de un sentido mítico y a partir de ahí los debates y las discusiones utilizan categorías históricas como armas arrojadizas, y las más contundentes suelen ser las más tontas. Por ejemplo: ¿Por qué la música de ahora no *gusta* como la de "antes"? Aseveración que se repite sin que nadie sepa decir con exactitud suficiente para convencernos, y no sólo para rebatirnos, cómo *gustaba* antes la música de "antes", más allá de la evidencia de que la música

de Kuwait en 1991 ; dans ce cas ce serait un arc historique américain ; enfin..., il devient impossible de chercher des références chronologiques qui ne soient pas contaminées par des événements historiques, ce qui, paradoxalement, révèle la difficulté de trouver un sens aux faits historiques qui, à leur tour, ne soient point éclaboussés par ces marques aussi invisibles que puissantes : les chiffres. Beaucoup semblent même molestes parce que la Révolution Française eut une avance d'onze ans sur 1800, ou que la Révolution Soviétique eut un retard de dix-sept ans à son rendez-vous avec 1900.

Dans le cadre des arts, il s'agit, et cela semble indubitable, d'un siècle de rupture ; ou pour être plus exact, après une deuxième moitié du XIXe siècle où les ruptures allaient de pair avec la bourgeoisie ou les différentes formes de l'"establishment", le XXe siècle s'applique à des ruptures de langages et de codes. Cependant, il existe des manifestations artistiques ou para-artistiques qui naissent de glissements de support, liés à des changements technologiques, qui non seulement n'eurent pas besoin de ruptures mais encore qui se lancèrent à la conquête des masses ; et curieusement ils se trouvent chronologiquement enchâssés dans le siècle, comme, par exemple, le cinéma et la phonographie.

Mais au-delà des anecdotes de calendrier ou des résumés spéciaux de presse ou de télévision, le XXe siècle a été témoin d'une explosion (n'ayant évidemment pas commencé en 1900) qui a déplacé les coordonnées d'une pensée occidentale, dans le fond assez courte, jusqu'à une mondialisation luttant hardiment contre une réduction conceptuelle qui ne soit pas considérée en termes de vulgarisation. Tout cela a réduit d'une façon drastique les paramètres d'influence de la création, telle qu'on l'entendait dans les pôles européens traditionnels. Cette perte d'influence a "historié" la vision de l'art, c'est-à-dire que si l'art de notre temps ne pèse plus autant qu'il était supposé le faire avant, cet "avant" se charge d'un sens mythique et, à partir de là, les débats et les discussions utilisent des catégories historiques comme des armes de jet, les plus contondantes étant habituellement les plus bêtes. Par exemple : pourquoi la musique d'aujourd'hui ne *plaît* pas

de “antes” *gusta* más ahora que la música de “ahorra”; todo ello, naturalmente, a condición de que admitamos que lo que llamamos “música de ahorra” sea la que representa a la creación deudora de la tradición de las rupturas del siglo, y no a la enormidad de músicas para las diversas formas del consumo y a aquellas otras que admiten códigos comunicativos diferentes.

Todo esto ha arrojado un pesado lastre sobre la actividad creativa. Que la creación se las tenga que ver con una mutación histórica que ha desplazado su importancia hacia una red de expresiones de rango mundial (dejando a un lado, por supuesto, la discusión sobre la veracidad de este aspecto) es algo inevitable en cualquier proceso de transformación de las condiciones sociales y conceptuales que soportan y alientan la necesidad de crear. Pero lo que no es lógico es cargar con el peso de una asfixiante discusión, de casi cien años de espesor, que continúa girando sobre la legitimidad de su renovación. Ese es, en especial, el caso de la creación musical.

Un siglo de polémicas

Todo creador musical actual se ha visto obligado a responder de unas transformaciones de lenguaje operadas desde, al menos, 1911. Las acusaciones de que la música actual utiliza lenguajes “incomprensibles para el gran público”, pese a su simpleza, han terminado convirtiendo a cada compositor, lo quiera o no, en un heredero de tradiciones de ruptura cuyas necesidades y justificaciones se han hecho ya irreconocibles. Y no es necesario que tales acusaciones sean coherentes (¿quién es el “gran público”, esa minúscula franja social que llena -cuando los llena- los conciertos sinfónicos tradicionales por obligaciones o gustos museísticos?, ¿qué significa comprensión en música?, ¿cuál es el peso de la vida concertística tradicional en la cultura contemporánea?...). Lo que las hacen eficaces como argumentos polémicos es que cumplen con la misión de arrinconar al creador -y no digo compositor porque hay muchas maneras de componer, pero sólo una de crear: comprometerse con lo nuevo.

¿Y por qué hay necesidad de arrinconar al crea-

autant que celle d’“avant”? Assertion qui se répète sans que personne ne sache dire avec une exactitude suffisante pour nous convaincre – et non seulement pour en débattre – combien *plaisait* la musique d’“avant”, au-delà de l’évidence révélant que la musique d’“avant” *plaît* plus aujourd’hui que la musique d’“aujourd’hui”; tout ceci, naturellement, à condition d’admettre que ce que nous nommons “musique d’aujourd’hui” soit celle qui représente la création redevable à la tradition des ruptures du siècle, et non l’énorme quantité de musiques pour les différentes formes de consommation, et aussi d’autres œuvres sonores dont les codes communicatifs sont différents.

Tout ceci a jeté du lest sur l’activité créatrice. Que la création doive s’accommoder d’une mutation historique qui a déplacé son importance vers un réseau d’expressions de rang mondial (laissant évidemment de côté la discussion sur la véracité de cet aspect) est quelque chose d’inévitable dans n’importe quel processus de transformation des conditions sociales et conceptuelles qui supportent et encouragent la nécessité de créer. Mais il n’est point logique de se charger du poids d’une asphyxiante discussion, ayant une épaisseur de presque cent années, et qui est encore centrée sur la légitimité de sa rénovation. Ceci est, en particulier, le cas de la création musicale.

Un siècle de polémiques

Tout créateur musical actuel s'est trouvé obligé de répondre des transformations du langage opérées au moins depuis l'année 1911. Les accusations faites à la musique actuelle pour utiliser des langages “incompréhensibles pour le grand public”, ceci malgré sa simplicité, ont fini par convertir chaque compositeur, qu'il le veuille ou non, en un héritier des traditions de rupture dont les nécessités et les justifications sont devenues maintenant méconnaissables. Et il n'est pas nécessaire que de telles accusations soient cohérentes (qui donc est le “grand public”, cette minuscule frange sociale qui remplit – quand elle les remplit – les salles de concerts symphoniques traditionnels par obligation ou par goût pour les choses de musée ? Que signifie compréhension en musique ? Quelle est le

dor? Quizá porque se busca un chivo expiatorio de la pérdida de peso específico de la creación como se concebía en la vieja Europa; o quizás porque la figura del creador, a la europea, molesta a la hora de sustituirlo por el héroe del "pop", una figura de raíz americana que materializa, ante todo, el sueño de la industria, la encarnación de un capitalismo expansivo que explora los bajos fondos del deseo y las ambiguas necesidades de identidad juvenil como última estrategia mundializadora.

Sea como fuere, y al margen de los problemas de marginación que pueda sufrir el creador musical, éste se ve obligado a responder en todo momento sobre por qué Schoenberg instituyó la serie dodecafónica, Stravinsky desarrolló una prosa rítmica, Bartók utilizó materiales del folklore y la sección aurea, Messiaen generalizó la serie a todos los parámetros, sus alumnos "modelizaron" el universo serial, los espectrales trabajaron sobre patrones de la estructura oculta del sonido, etc., etc., etc.

Pero el crédito se ha acabado, el cambio de siglo, por más tonto que sea como fenómeno en sí mismo, brinda la ocasión de pasar la página. Igual que las viejas y venerables querellas entre wagnerianos y brahmsianos (la música del futuro contra la del pasado, cuando todos estamos ya en el secreto de que ambas eran la música de su presente), las del siglo XX han perdido ya su densa y larguísima actualidad por obra y gracia del simple calendario.

El siglo XX ha dejado ya de ser nuestra causa -la de los creadores, quiero decir-. Que se busque abogados entre los musicólogos. Quienes se sientan identificados con él tendrán que tratarlo como hasta ahora lo hacían con los siglos anteriores, y quienes lo detesten no dejarán de mostrar una simple manía personal, en el mismo plano que la de los que odian a Salieri porque les gusta Mozart. La misma categoría de necesidades históricas que hasta ahora servían para secar la savia de la renovación musical, a partir de ahora sirven para aligerar su equipaje. Para Boulez, Schoenberg había muerto el año de su fallecimiento real (1951). Nosotros ya no necesitamos cadáveres, el cambio de siglo nos trae un paso de página mucho

poids de la vie de concert traditionnelle dans la culture contemporaine ...) ; ce qui convertit ces accusations en arguments polémiques efficaces provient de leur capacité d'accomplir la mission d'acculer le créateur – et je ne dis pas le compositeur car il y a plusieurs manières de composer, mais seulement une seule de créer : s'engager avec ce qui est nouveau.

Et pourquoi existe-t-il une nécessité d'acculer le créateur ? Peut-être parce qu'on cherche un bouc émissaire pour la perte de poids spécifique de la création telle qu'elle se concevait dans la vieille Europe ; ou peut-être parce que la figure du créateur, à l'europeenne, dérange au moment de le substituer par le héros du pop, une figure de racine américaine matérialisant, avant tout, le rêve de l'industrie, incarnant un capitalisme expansif lancé dans l'exploration des bas fonds du désir et des nécessités ambiguës de l'identité juvénile comme ultime stratégie mondialisatrice.

Quelque soit le cas, et sans considérer les problèmes de marginalisation dont il pourrait souffrir, le créateur musical se trouve dans l'obligation de répondre en tout moment pourquoi Schoenberg institua la série dodécaphonique, Stravinsky développa une prose rythmique, Bartók utilisa des matériaux du folklore et le nombre d'or, Messiaen généralisa la série en l'appliquant à tous les paramètres et pourquoi ses élèves "modélisèrent" l'univers sériel, pourquoi les compositeurs de musique spectrale travaillèrent sur des patrons de la structure occulte du son, etc., etc., etc.

Mais le crédit s'est terminé ; le changement de siècle, pour autant que ce phénomène en lui-même soit bête, offre l'occasion de tourner la page. Comme dans le cas des vieilles et vénérables querelles entre wagnériens et brahmsiens (la musique du futur contre celle du passé, quand nous tous partageons maintenant le secret que toutes deux étaient la musique de leur temps présent), celles du XXe siècle ont désormais perdu leur dense et si longue actualité par l'œuvre et la grâce du simple calendrier.

Le XXe siècle n'est déjà plus notre cause – je veux dire celle des créateurs –. Qu'il se cherche des avocats entre les musicologues. Que ce qui se

más eficaz: todo el siglo XX se ha caído de nuestras espaldas. Lo que nos interesaba de él, lo seguirá haciendo como siempre interesa la buena historia, pero no es nuestro problema porque ya forma parte del siglo pasado. Nunca en nuestra trayectoria vital una tontería ha sido tan liberadora.

Con el paso de la hoja del calendario, envejece también la contemporaneidad de la música "antigua", el eterno presente de la "gran ópera", el reñido absolutista del intérprete y las buenas intenciones de tantos programadores que ofrecen conciertos de música del "siglo XX" con algo de Scriabin, un poco de Prokofiev y un gran Rachmaninov para compensar tanto susto, y si la temporada es de abono y es posible arriesgar más, quizá Shostakovich. ¡Ah, qué harfamos sin esos rusos que nunca sabemos bien en qué siglo viven!

Recóndita ironía

Pero, dejemos atrás chistes e ironías. Lo que interesa destacar es que la creación es siempre una operación del presente. Que el peso del pasado, por más próximo que lo sintamos, no debe interferir nunca la vitalidad del presente. Por más necesaria que sea la correcta digestión de las herencias, la concentración de todo creador es siempre el tiempo presente. Hacer de esto una idea explícita, o simplemente subsumirla en el código genético de toda creación ha sido una operación muy dificultosa en las últimas décadas, y no por la complejidad que todo acto creador implica, sino por el apelazamiento de casi un siglo de historia adherida a cualquier trabajo renovador.

Ligeros de equipaje, desnudos, habiendo dejado las etiquetas indeseables en el viejo armario del siglo pasado, así podemos presentarnos ante un "ahora" por obra y gracia de una cifra con tres ceros. Es absurdo, pero no más que cargar con eslóganes envejecidos como "contemporáneo", "siglo XX", etc.

Ajustar la imagen

Esta "liberación" debería afectar a la imagen que la música de creación reciente proyecta; una imagen que, de nuevo, debería radicalizarse (hablo de la imagen no de las obras individuales, eso es

sentent identifiés à lui le traitent comme ils le faisaient jusqu'à là avec les siècles antérieurs, et que ceux qui le détestent ne cachent point une simple manie personnelle, dans le même plan que celle de ceux qui haïssent Salieri parce qu'ils aiment Mozart. La même catégorie de sottises historiques qui jusqu'ici servaient à sécher la sève de la rénovation musicale, serviront à partir de maintenant à alléger l'équipage. Pour Boulez, Schoenberg mourut l'année de sa mort réelle (1951). Quant à nous, nous n'avons plus besoin de cadavres, le passage d'un siècle à l'autre tourne la page d'une façon beaucoup plus efficace : tout le XXe siècle est tombé de nos épaules. Ce qui nous intéressait de lui, continuera de le faire de la même façon que la bonne histoire est toujours intéressante, mais ce n'est pas notre problème puisqu'il fait déjà parti du siècle dernier. Jamais, dans notre trajectoire vitale, une bêtise n'avait eut une telle force libératrice.

En tournant la page du calendrier, vieillissent aussi la contemporanéité de la musique "ancienne", l'éternel présent du "grand opéra", le règne absolutiste de l'interprète et les bonnes intentions de tant de programmeurs qui offrent des concerts de musique du "XXe siècle" avec quelque chose de Scriabin, un peu de Prokofiev et un grand Rachmaninov pour compenser tant de frayeur, et s'il s'agit d'une saison avec abonnement, il est possible de risquer un peu plus, peut-être du Chostakovitch. Ah, que ferions-nous sans ces Russes dont nous ne savons trop en quel siècle ils vivent !

Ironie occulte

Mais laissons derrière nous blagues et ironies. Il est plus intéressant de signaler que la création est une opération du présent. Que le poids du passé, pour autant que nous le sentions tout près, ne doit jamais interférer dans la vitalité du présent. Pour autant que la digestion correcte des héritages soit nécessaire, la concentration de tout créateur est toujours le temps présent. Faire de cela une idée explicite, ou simplement l'inclure dans le code génétique de toute création a été une opération très ardue pendant les dernières décades, et non seulement pour la complexité que tout acte créateur implique, mais encore pour la compression d'un siècle, ou presque,

tarea de cada cual). Es absurdo seguir pidiendo permiso para entrar modestamente en rinconcitos de programas eclécticos en los que se humilla a la propia historia de la música. Nadie entiende mejor los parámetros artísticos, culturales y vitales de hace 200 años que los de ahora mismo. Son los programas dedicados a la música histórica los que necesitan aclaraciones, cuidados y una cierta erudición, no los actuales. Lo contrario es utilizar la historia como rehén para operaciones de perpetuación de una pereza al servicio del peor mercado, el de la mistificación de la cultura.

La creación actual es legítima por sí misma, puede gustar más o menos, como pasa con las personas vivas que conocemos, pero lo que tiene que decírnos es auténtico por definición. Por tanto, el modo en que se hace real ante el oyente tiene que tener su personalidad propia. Debe observar que no precisa mostrarse como “genial” (incluso términos como “obra de referencia”, “obra faro”, etc., tan usados en las programaciones de los últimos años, son abusivos). Lo esencial es que no se trata de descubrir una nueva estrategia que ponga en pie otro malabarismo más. Se trata de ajustar la imagen de la creación a los contenidos y objetivos de cada obra. Junto con la historización forzada, el cambio de siglo permite desechar también categorías dependientes de este corsé: la agrupación por generaciones, las filiations maestro-alumno, las operaciones de agrupar obras y autores por países, los agobiantes conciertos con tres o cuatro obras en la primera parte y otras tantas en la segunda, los homenajes al abuelo célebre, la agrupación de obras por fórmulas instrumentales, especialmente cuando son producto de un abaratamiento draconiano de costes del concierto...

Indudablemente, algunas de estas fórmulas son bienintencionadas, pero surgen de un *a priori* historicista y pecan de un defecto esencial: ni el creador ni las exigencias de la obra son consideradas como dato constitutivo de la imagen que la música proyecta al público. Esto ha terminado creando un estado de cosas en el que muchas obras han sido concebidas para *no ser tenidas en cuenta*. De hecho, la creación musical de las últi-

d'histoire adhérant à n'importe quel travail rénovateur.

Légèrement équipés, nus, ayant laissé les étiquettes indésirables dans la vieille armoire du siècle passé, nous pouvons nous présenter devant un “maintenant” par œuvre et par grâce d'un chiffre avec trois zéros. C'est absurde, mais pas plus que de se charger de slogans vieillis comme “contemporain”, “XXe siècle”, etc.

Ajuster l'image

Cette “libération” devrait affecter l'image projetée par la musique de création récente ; une image qui, à nouveau, devrait se radicaliser (je parle de l'image, non des œuvres individuelles ; ceci étant la tâche de tout un chacun). Il est absurde de continuer à demander l'autorisation pour entrer modestement dans des petits coins de programmes électiques où l'on humilié la propre histoire de la musique. Personne n'est à même de mieux comprendre les paramètres artistiques, culturels et vitaux d'il y a 200 années que ceux d'aujourd'hui. Ce sont les programmes dédiés à la musique ancienne qui ont besoin d'éclaircissement, de soins et d'une certaine érudition, et non ceux qui sont dédiés à la musique actuelle. Penser le contraire, c'est utiliser l'histoire comme un otage pour des opérations de perpétuation d'une paresse au service du pire des marchés, celui de la mystification de la culture.

La création actuelle est légitime en elle-même ; elle peut plaire plus ou moins, comme cela se passe avec les êtres vivants que nous connaissons, mais ce qu'elle a à nous dire est authentique par définition. Donc, la façon dont elle devient réelle devant l'auditeur doit avoir sa propre personnalité. La musique doit se rendre compte qu'elle n'a pas besoin de se révéler comme étant “géniale” (même des termes tels que “référence”, “œuvre phare”, etc., si utilisés dans les programmations de ces dernières années, sont abusifs). L'essentiel consiste à ne pas essayer de découvrir une nouvelle stratégie qui mette sur pied une jonglerie de plus. Il s'agit d'ajuster l'image de la création aux contenus et aux objectifs de chaque œuvre. En plus de l'historisme forcé, le passage d'un siècle à l'autre permet de se défaire aussi des catégories dépendantes de ce corset : le groupement par générations,

mas décadas ha pecado de un exceso de moderación, cuando no servilismo: Obras ni demasiado cortas ni demasiado largas, ni muy agresivas ni muy "biensonantes", ni muy desestabilizadoras del aparato orgánico del concierto ni muy cómodas para orquestas o grupos de cámara (aunque, a menudo, más lo segundo que lo primero). Y lo peor es que nada de esto ha reconciliado a la creación con un público que, alentado en su pereza, sólo ha progresado hacia atrás. Se podrá decir que las razones que provocan el desvarío de las obras *débiles* no son relevantes, pero creo que es una información esencial, no es bueno que la actividad creativa tenga forzosamente que moverse en un terreno lleno de trampas; sobre todo si éstas nacen de las peores intenciones.

Radicalizar la imagen es, sobre todo, buscar un medio de hacer vivir la creación musical que nazca de las intenciones de la obra, y no de los problemas de los organizadores o las aporías de una actividad concertística cuya regresión nadie hace nada por frenar. Por ello, liberarse del espeso bosque de problemas no resueltos que constituye el siglo XX, es una magnífica noticia.

Jorge Fernández Guerra es compositor.

tions, les filiations maître-élève, les opérations de classement d'œuvres et d'auteurs par pays, les concerts étouffants avec trois ou quatre œuvres dans la première partie et autant dans la seconde, les hommages au grand-père célèbre, les divisions des œuvres suivant les formules instrumentales, particulièrement quand elles sont le produit d'un rabaissement draconien du coût des concerts...

Indubitablement, certaines de ces formules sont bien intentionnées, mais surgissent d'un a priori historiciste et possèdent un défaut essentiel : ni le créateur, ni les exigences de l'œuvre ne sont considérés comme un fait constitutif de l'image que la musique projette vers le public. Ceci a fini par créer un état de choses où de nombreuses œuvres furent conçues pour ne pas être tenues en compte. De fait, la création musicale des dernières décades a montré un excès de modération, si ce n'est de servilité : des œuvres qui ne sont ni trop longues ni trop courtes, ni trop agressives ni trop "bien sonnantes", qui ne mettent point trop en cause la stabilité de l'appareil organique du concert et qui ne soient pas non plus très commodes pour les orchestres ou les formations de chambre (bien que, souvent, le second cas se trouve favorisé par rapport au premier). Et le pire consiste en ce que rien de ceci n'a réconcilié la création avec un public qui, encouragé dans sa paresse, n'a progressé qu'en reculant. On pourra toujours dire que les raisons qui provoquent l'égarement des œuvres faibles ne sont pas transcendantes, mais je crois que c'est une information essentielle, il n'est pas bon que l'activité créatrice doive forcément se mouvoir dans un terrain plein de pièges ; surtout si ceux-ci proviennent des pires intentions.

Radicaliser l'image consiste, surtout, à chercher un moyen de faire vivre la création musicale qui naîsse des intentions de l'œuvre, et non des problèmes des organisateurs ou des difficultés logiques d'une activité relative au concert, et dont la régression semble ne devoir être freinée par personne. Pour cela, se libérer de l'épaisse forêt de problèmes non résolus que constitue le XX^e siècle est une magnifique nouvelle.

Jorge Fernández Guerra est compositeur.

El tiempo, la conciencia, el eterno retorno

Le temps, la conscience, l'éternel retour

Eterno Retorno? Hasta aquí esta figura del futuro en forma de línea retorcida sólo ha sido inaprensible porque se intentaba concebir a través de nuestra conciencia, es decir como el retorno de las cosas a su punto de partida (como involución "consciente" de la historia hacia el alba de la humanidad en regla general), algo que no era concebible de todas formas salvo en el caso de una catástrofe planetaria.

Pero es sin duda de otro modo como habría que entenderlo. El Eterno Retorno del que habla Nietzsche no es el retorno de todas las cosas al punto de partida inicial, bajo nuestros ojos, y proponiéndose a nuestra conciencia tal como es, sino el retorno a los orígenes de la formación de la conciencia, una vez finalizado el trayecto que nuestra conciencia debía de todas formas hacer-nos recorrer hasta su punto último. Es decir, una vez superado el recorrido mismo sin que su final (el fin de la historia, el destino del hombre, etc.) haya sido por ello superado.

Se trata, en suma, del retorno a la eternidad. No del retorno a la eternidad como contabilidad infinita sino de la eternidad como bloque de presencia, como dimensión inmediata propia a la existencia de las cosas, independientemente de su duración real, previsible, descontable. Semejante retorno supone ciertamente la reapertura del espacio al extenso infinito pero no sabría surgir del razonamiento: sólo puede estar en la superación. Si la idea de reapertura del espacio supone la cuestión de qué lo cierra, no tiene menos importancia que esta reapertura no surgirá jamás de una respuesta, sea cual sea, a esta cuestión, sino de la superación de esta cuestión, de su evacuación pura y

Éternel Retour ? Jusqu'alors cette figure de l'avenir en forme de ligne recourbée n'a été insaisissable que parce que l'on cherchait à la concevoir depuis la conscience qui est la nôtre, c'est à dire comme retour des choses à leur point de départ (comme involution "consciente" de l'histoire vers l'aube de l'humanité en règle générale), ce qui n'était pas concevable de toutes façons sauf à l'occasion d'une catastrophe planétaire inouïe.

Mais c'est sans doute tout à fait autrement qu'il faudrait l'entendre. L'Éternel Retour dont parle Nietzsche n'est pas le retour de toutes choses à leur point initial, sous nos yeux, et se proposant à notre conscience telle qu'elle est, mais le retour aux origines de la formation de la conscience, une fois achevé le parcours que notre conscience devait de toutes façons nous amener à parcourir jusqu'à son point ultime. C'est-à-dire une fois dépassé le parcours lui-même sans que son terme (la fin de l'histoire, la destination de l'homme etc.) ait pour autant été dépassé.

C'est en somme du retour à l'éternité qu'il s'agit. Non du retour à l'éternité comme comptabilité infinie mais de l'éternité comme bloc de présence, comme dimension immédiate propre à l'existence des choses indépendamment de leur durée réelle, prévisible, escomptable. Un tel retour suppose certes la réouverture de l'espace à l'étendue infinie mais il ne saurait procéder du raisonnement : il ne peut en être que le dépassement. Si l'idée de réouverture de l'espace suppose la question de ce qui le ferme, il n'en demeure pas moins que cette réouverture ne résultera jamais d'une réponse, quelle qu'elle soit, à cette question, mais du

simple, por un gesto vital que ninguna argumentación ni ninguna demostración realizarán nunca.

Lo que nos confunde, es que la *perspectiva* del Eterno Retorno no es una. Y, fundamentalmente, porque es la abolición misma de la perspectiva como alegoría y figuración posible de nuestro porvenir en el tiempo, en términos de alejamiento o proximidad en el espacio, como figura alegórica del tiempo. Por esta razón antes de la invención de la perspectiva en el *Quattrocento*, que modela desde este periodo, en término dinámicos, el establecimiento de un nuevo modo de concebir la existencia en el tiempo y en el espacio, las figuraciones del hombre obedecían a relaciones de importancia, de jerarquía o de lazos mutuos y no a posiciones frente al espacio como indicadores de medida en una escala de *destino*.

Un paso de estas características, más allá del horizonte, correspondía de hecho *al fin de la conciencia moderna* en el sentido en el que nosotros la entendemos aún hoy día y desde el nacimiento de la Historia como relato de la humanidad, como una línea continua de progreso. A partir de ahí, que una conciencia tal hubiera alcanzado el punto donde el futuro no es ya una espera, ni un temor celeste, ni una forma de suspense, habría entonces que interpretar que está en el punto de desaparecer y que ese punto marca también el comienzo inconsciente, en el sentido amplio de la palabra, del retorno.

"Comunes son en el círculo el comienzo y el fin" (Heráclito, Fragmento 103). Quizá este punto ha sido ya alcanzado, pero si éste fuera el caso, de todas formas nunca lo sabríamos. Quizá vivimos en la inadaptación de las secuelas de nuestra antigua forma de conciencia, en un mundo que exige otro, en un mundo en el que esta vieja forma ya no puede sernos útil, un mundo donde el tiempo y el espacio no pueden ser historiados, donde la lectura del pasado y la previsión del futuro está a punto de ceder su puesto a la virtualidad de una especie de presente continuo. En un mundo en el que la estrategia cederá pronto su lugar a la movilización general, donde la previsión será pronto remplazada por la adaptación permanente y generalizada a la inadaptación.

dépassement de cette question, de son évacuation pure et simple, par un geste vital qu'aucune argumentation ni aucune démonstration ne conduiront jamais.

Ce qui nous trompe, c'est que la perspective de l'Éternel Retour n'en est pas une. Et cela, parce qu'elle est l'abolition même de la perspective comme allégorie et figuration possible de notre devenir dans le temps en termes d'éloignement ou de proximité dans l'espace comme figure allégorique du temps. C'est pourquoi avant l'invention de la perspective au *quattrocento*, qui rend figurable dès cette époque, en termes dynamiques, l'établissement d'un mode nouveau de conscience de l'existence dans le temps et dans l'espace, les figurations de l'homme obéissent à des relations d'importance, de hiérarchie ou de liens mutuels et non à des positions en regard de l'espace comme indications de mesure sur une échelle de *destination*.

Un tel passage au-delà de l'horizon correspondrait de fait à la *fin de la conscience moderne* au sens où nous l'entendons encore aujourd'hui et depuis la naissance de l'Histoire comme récit de l'humanité selon une ligne de progrès continue. Dès lors qu'une telle conscience aurait atteint le point où le futur n'est plus ni une attente, ni une crainte céleste, ni une forme de suspense, il faudrait alors concevoir qu'elle est sur le point de disparaître et que ce point marque aussi le début inconscient, au sens plein de ce mot, du retour.

"Communs sont dans le cercle le commencement et la fin" (Héraclite, Fragment 103). Peut-être ce point a-t-il déjà été atteint mais si tel était le cas, nous ne le saurions de toutes façons jamais. Peut-être vivons nous l'inadaptation des reliquats de notre ancienne forme de conscience dans un monde qui en exige une autre, dans un monde dont cette ancienne forme ne peut plus rendre compte, un monde où le temps et l'espace ne peuvent plus être historicisés, où la lecture du passé et la prévision du futur sont sur le point de céder la place aux virtualités d'une sorte présent continué. Dans un monde où la stratégie cédera bientôt la place à la mobilisation générale, où la

Quizá ya no somos más que un recuerdo de lo que nuestra conciencia nos decía. Y, por último, quizás nuestra conciencia es exactamente aquello que nos impide saber que, de ahora en adelante, somos pasado más allá de *un estado de deuda de la conciencia* en el sentido en el que la entendemos.

El Eterno Retorno sería entonces lo siguiente: una creciente certeza de la que sabemos secretamente el sentido sin poder por ello representárnosla, y es así porque correspondería precisamente al momento en el que la representación no tiene ya sentido ni utilización posible, donde ya no tiene razón de ser, ni efecto. Y nos quedaríamos con el presentimiento, disfrazado de íntima convicción, latente y oculta, como *basamento* de nuestras existencias, en donde el hecho de ser no es estar embargado entre la realidad y las apariencias, y en el camino de un destino o una predestinación, sino un estar libre del temor e indiferente a cualquier forma de juicio sobre el devenir; íntima convicción que provoca en nosotros y en nuestra *conciencia defensiva*, la sospecha de una mistificación inherente a la conciencia. Sabríamos lo que nos enseña la experiencia jubilatoria de la superación del miedo al juicio que gobierna en nuestra disposición a las mistificaciones de la conciencia.

No hay lugar, ni en el tiempo ni en el espacio, del Eterno Retorno. No volveremos al país de los orígenes, como volvíamos sobre nuestros pasos en el mundo de los inicios de la humanidad, no volveremos a Itaca; no importa ahora qué paisaje pueda ser el de nuestro origen desde que miramos el mundo no ya como el espacio exterior de nuestro pasaje efímero en el que estaría obligado a darse un sentido, sino como la materia *inmediata* de lo que somos y de nuestro porvenir siempre presente. Una materia pues, sin representación posible, considerada por lo que es conjuntamente para nosotros y no por lo que ha sido (el origen perdido), lo que podría ser (figuras de la previsión) o lo que debería ser (el lugar escénico de una finalidad feliz o catastrófica, de lo predestinado).

La llamada secreta, la promesa indecible del Eterno Retorno sería, en suma, del ámbito de lo

prévision sera bientôt remplacée par l'adaptation permanente et généralisée à l'inadaptation.

Peut-être ne sommes-nous plus nous-mêmes qu'un souvenir de ce que notre conscience nous en disait. Et peut-être finalement notre conscience est-elle exactement ce qui nous empêche de savoir que nous sommes d'ores et déjà passés au-delà d'un état redevable de la conscience au sens où nous l'entendons.

L'Éternel Retour serait alors ceci : une puissante certitude dont nous savons secrètement le sens sans pouvoir pour autant nous la représenter ; et cela, parce qu'elle correspondrait précisément au moment où la représentation n'a plus de sens ni d'usage possible, où elle n'a plus lieu d'être, où elle est sans effet. Et nous en porterions avec nous le pressentiment sous la forme d'une intime conviction, latente et enfouie, comme en soubassement de nos existences, où le fait d'être n'est pas un état saisi entre la réalité et les apparences, et sur le chemin d'une destination ou d'une prédestination, mais un état délivré de la crainte et indifférent à toute forme de jugement sur le devenir ; intime conviction qui instruit en nous, et à notre conscience défendante, le soupçon d'une mystification inhérente à la conscience. Nous ensaurions ce que nous apprend l'expérience jubilatoire du dépassement de la peur du jugement qui gouverne en nous notre disposition aux mystifications de la conscience.

Il n'y a pas de lieu, ni dans le temps ni dans l'espace, de l'Éternel Retour. Nous ne reviendrons pas au pays des origines comme on reviendrait sur ses pas dans le monde des débuts de l'humanité, nous ne reviendrons pas à Itaque ; n'importe quel paysage peut être dès à présent celui de notre origine dès lors que nous regardons le monde non plus comme l'espace extérieur de notre passage éphémère où celui-ci serait contraint de se donner un sens, mais comme la matière immédiate de ce que nous sommes et de notre devenir toujours déjà là. Une matière donc, et sans représentation possible puisque tenue pour ce qu'elle est conjointement à nous et non pour ce qu'elle a été (l'origine perdue), ce qu'elle pourrait être (les figures de la prévision) ou ce qu'elle

que se constata en la experiencia del paisaje, donde la insistencia del tiempo parece alejarse en el momento exacto de la coincidencia entre un fragmento del mundo y su totalidad sensible, convertidos en inmediatos el uno del otro: donde el espacio deja de ser el significante particular de la extensión ilimitada; donde lo visible reúne en una sola sensación la potencia concentrada de las fuerzas que se oponen entre ellas, nosotros incluidos y unidos, como fuerza a parte entera, en un desacuerdo íntimo y necesario, y nos invita a colocarnos a la altura de esa necesidad, a la altura de la abolición de toda *idea* de porvenir. Y esto para que haya un nuevo porvenir posible, es decir indiferente a sí mismo y a toda forma tanto de valor del ser como del devenir.

Jean-Paul Curnier, escritor.

devrait être (le lieu scénique d'une finalité heureuse ou catastrophique, de la prédestination).

L'appel secret, la promesse indicible de l'Éternel Retour serait en somme de l'ordre de ce qui s'éprouve dans l'expérience du paysage, où l'insistance du temps semble se retirer au moment exact de la coïncidence entre un fragment du monde et sa totalité sensible, devenus immédiats l'un à l'autre ; où l'espace cesse d'être le signifiant particulier de l'étendue illimitée ; où le visible réunit dans une seule sensation la puissance concentrée des forces s'opposant entre elles, nous y inclue et nous y unit, comme force à part entière, dans un désaccord intime et nécessaire, et nous invite à nous placer à hauteur de cette nécessité, à hauteur de l'abolition de toute *idée* du devenir. Et cela, pour qu'il y ait à nouveau un devenir possible, c'est à dire indifférent à lui-même et à toute forme de valeur de l'être comme du devenir.

Jean-Paul Curnier, écrivain.

III Premio de Composición Musical

“VIRGEN DE LA ALMUDENA”

convocado por
EL AYUNTAMIENTO DE MADRID Y UNIÓN FENOSA

- Podrán participar en el Premio todos los compositores españoles.
- Las partituras deberán ser originales y su duración será entre 15 y 25 minutos. Habrán de referirse en su temática a la Villa de Madrid.
- Las obras se presentarán bajo pseudónimo en la Dirección de Relaciones Exteriores de Unión Fenosa (c/Capitán Haya 53, 28020 de Madrid), antes del 1 de marzo del año 2000, donde se podrán recoger las bases ampliadas.
- El premio consistirá:
 - 1.000.000 de pesetas (libres de impuestos).
 - El estreno de la obra ganadora en el concierto de la Almudena que Unión Fenosa organiza anualmente.

Composición del Jurado: Ramón González de Amezua, Presidente; Enrique García Asensio, Secretario; Cristóbal Halffter, José Luis Turina y Carlos Cruz de Castro, Vocales.



Ayuntamiento de Madrid



UNION FENOSA

¿Desde cuándo la música es contemporánea*?

Depuis quand la musique est-elle contemporaine* ?

Vamos a hablar de música nueva. Flamenca, fresca. Una música que nadie ha escuchado nunca. Ni yo ni ustedes. Esta noche, en efecto, van a escuchar un estreno. Que no suena de momento más que en la imaginación sonora de su autor (y, sin duda, un poco ya en el oído de los intérpretes que la han ensayado y trabajado).

No diré nada, no obstante, de este estreno concreto, el de esta noche. No solamente porque, por definición, no conozco nada de él, salvo la vaga promesa de un título y un nombre de autor, sino también porque creo que, a veces, hay que saber callarse, no decir nada y esperar. Pero como debo, sin embargo, hablar -hablar de novedad, de acontecimiento, del acontecimiento que supone un estreno, ¿verdad? - he preferido aventurar más bien algunas hipótesis titubeantes sobre el *contexto* en el que el citado acontecimiento, *posiblemente*, tenga lugar esta noche. Más que de la novedad misma, quisiera avanzar algunas proposiciones sobre su inscripción en un programa "clásico", lo nuevo, lo inédito, en el bello contexto de Brahms y Beethoven... Mezcla que, a ojos y oídos de al-

Nous allons parler de musique nouvelle. Neuve, toute fraîche. Une musique que personne n'a jamais entendue encore, pas plus moi que vous. Ce soir, en effet, vous entendrez une *création*. Qui ne résonne pour l'instant que dans l'imagination sonore de son auteur (et sans doute un peu, déjà, dans l'oreille des interprètes qui l'ont répétée et travaillée).

Je ne dirai rien, pourtant, sur cette création-ci, celle de ce soir. Non seulement parce que, par définition, je n'en connais rien, sauf la vague promesse d'un titre et d'un nom d'auteur. Mais aussi parce que je crois que, parfois, il faut savoir se taire. Ne rien dire, et voir venir.

Puisque je dois pourtant parler – parler de nouveauté, d'événement, de cet événement qu'est une création, n'est-ce pas ? –, j'ai préféré hasarder plutôt quelques hypothèses tâtonnantes sur le contexte dans lequel ledit événement, peut-être, aura lieu ce soir. Plutôt que de la nouveauté elle-même, je voudrais avancer quelques propositions sur son inscription dans un programme "classique" : le nouveau, l'inédit, au beau milieu de

*Extracto de una conferencia pronunciada en la Orquesta Filarmónica de Estrasburgo (OPS), los días 21 y 22 de octubre de 1999, para introducir un concierto en cuyo programa figuraba, además del *Triple Concierto opus 56*, de Beethoven, y la *Cuarta Sinfonía*, de Brahms, un estreno de Jorge Muñiz Salas titulado *APXH* (opus 52). Este concierto, el primero que mezclaba "estreno" y "repertorio" en la programación de la OPS, estaba apoyado por la asociación *musique nouvelle en liberté*; Jorge Muñiz Salas, con su opus 52, había obtenido el Premio del Concurso europeo de jóvenes compositores organizado por el Círculo de la Orquesta Filarmónica de Estrasburgo.

*Extrait d'une conférence prononcée à l'Orchestre philharmonique de Strasbourg (OPS), les 21 et 22 octobre 1999, pour introduire un concert au programme duquel figurait, outre le *Triple concerto opus 56* de Beethoven et la *Quatrième symphonie* de Brahms, une création de Jorge Muñiz Salas intitulée *APXH* (opus 52). Ce concert, le premier mêlant "création" et "répertoire" dans la programmation de l'OPS, bénéficiait du soutien de l'association *musique nouvelle en liberté*; Jorge Muñiz Salas, avec son opus 52, était le lauréat du Concours européen du jeune compositeur organisé par le Cercle de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg.

gunos de nosotros, es sin duda también un acontecimiento, en todo caso una primicia en la programación de la institución que nos acoge.

Un *estreno*, pues, inscrito en algún lugar entre Brahms y Beethoven. Esta palabra, estreno, en su uso francés y musical, tiene cuando menos una carga de sentido*. Más, en todo caso, que sus equivalentes usuales en otras lenguas europeas: la *Uraufführung* alemana, por ejemplo, parece más “objetiva”, dice simplemente “primera interpretación”, como sucede también en italiano con la mención *prima esecuzione*, a veces completada, es cierto, por el adjetivo un poco enfático de: *assoluta* (“primera interpretación, absolutamente”). La novedad musical no se expresa de la misma manera en todas las lenguas. El inglés *world premier*, desde ese punto de vista, es un compuesto sorprendente de énfasis (la insistencia en el carácter *mundial* del acontecimiento) y de jerga técnica (la “*première*”)

Pero, ya lo he dicho, evitaré hablar del *estreno* mismo en tanto que tal, de la novedad como tal, para limitarme al *contexto* en el que tendrá lugar. Puede ser, y estoy dispuesto a apostar, que todos, y eso que somos muchos, habremos pronunciado, aunque sólo sea interiormente, el adjetivo fatídico que marca la posición de la obra nueva con relación al contexto histórico (algunos dirán: museístico) que la acoge; todos, estoy prácticamente seguro, nos hemos dicho: *esta noche habrá música contemporánea*. Con alegría, indiferencia o desesperación, según los casos.

Música contemporánea, he aquí una expresión extraña a poco que se piense en ello. En el fondo, es esencialmente mi extrañeza recurrente ante esta palabra lo que me gustaría explicarles, así como otras consecuencias posibles de este sentimiento de sorpresa que me invade cuando la escucho pronunciar.

*

Veamos primero algunas frases que, para hablar de lo nuevo en música, son, sin embargo, ya

*En francés la palabra que se emplea para *estreno* es *création* (creación), de ahí el sentido que le atribuye el autor. (NDT)

Brahms et de Beethoven... Mélange qui, aux yeux ou aux oreilles de certains d'entre nous, est sans doute aussi un événement, en tout cas une première dans la programmation habituelle de l'institution qui nous accueille.

Une *création*, donc, inscrite quelque part entre Brahms et Beethoven. Ce mot de *création*, dans son usage français et musicien, est pour le moins chargé. Plus, en tout cas, que ses équivalents usuels dans d'autres langues européennes : l'*Uraufführung* allemande, par exemple, paraît plus “objective”, elle qui dit simplement “l'exécution première”; comme le fait aussi l'italien avec la mention *prima esecuzione*, parfois complétée, il est vrai, par l'adjectif quelque peu emphatique : *assoluta* (“première exécution, absolument”). La nouveauté musicale ne se dit pas de la même manière dans toutes les langues. L'anglais *world premiere*, de ce point de vue, est un étonnant composé d'emphase (l'insistance sur le caractère *mondial* de l'événement) et de jargon technique (la “première”).

Mais, je l'ai dit, j'éviterai de parler de la *création* elle-même, en tant que telle, de la nouveauté comme telle, pour me limiter au *contexte* dans lequel elle aura lieu. Peut-être. Et je suis prêt à parler que tous, autant que nous sommes, nous nous serons prononcé, fût-ce intérieurement, l'adjectif fatidique marquant la position de l'œuvre nouvelle par rapport au contexte historique (certains diraient : muséal) qui l'accueille ; tous, j'en suis à peu près sûr, nous nous sommes dit : ce soir, il y aura de la musique contemporaine ! Avec joie, indifférence ou désespoir, c'est selon.

De la musique contemporaine : voilà une expression étrange, quand on s'y attarde un peu. Au fond, c'est essentiellement mon étonnement récurrent devant ce mot que j'aimerais vous faire partager, ainsi que certaines conséquences possibles de ce mouvement de surprise qui est parfois le mien quand je l'entends prononcer.

*

Voici d'abord quelques phrases qui, pour parler du nouveau en musique, sont néanmoins déjà anciennes, presque “historiques”, puisqu'elles datent de 1969 :

antiguas, casi "históricas", ya que datan de 1969:

"El concepto de nueva música, que sirve para diferenciar una parte de las obras nacidas en el siglo XX de la masa de todas las demás, parece ser uno de esos eslóganes que tiene un efecto impositivo cuando se utiliza sin reflexión, pero que se revela vago, incluso contradictorio, en cuanto se analiza".

¿La novedad, podríamos preguntarnos, no es una realidad que, según su esencia, permanezca ligada a un momento no reiterativo, hasta el punto que parece absurdo ligarla a toda una época que se extiende a lo largo de medio siglo? Un concepto que designa una experiencia no repetible, no es lo más apropiado para conformar una etiqueta histórica. Además, para ser capaz de diferenciar la vanguardia de los quince últimos años de la *música nueva más antigua* [la cursiva es mía], nos vemos obligados a emplear el superlativo 'música más reciente', expresión muy dudosa".

Al traducir estas frases que abren un artículo de Carl Dahlhaus ("Neue Musik" als historische Kategorie, "La 'nueva música' como categoría histórica")¹, he traducido literalmente, o casi, "nueva música" por *Neue Musik*, "la música más reciente" por *neueste Musik*. Pero, para que estas líneas ya históricas (Dahlhaus murió hace ya un decenio) sean inteligibles para nosotros, en Francia, cerca de treinta años después de que fueran escritas, deberíamos ser menos fieles a la letra, deberíamos trasponer estas expresiones a nuestro contexto francés reciente: Contemporáneo.

Neue Musik se convertiría verosímilmente en "música contemporánea" -una categoría considerada efectivamente como "histórica" (pensemos en la música de los años cincuenta-sesenta, la de Boulez, Stockhausen o Xenakis; la que, en nuestras universidades, se enseña en las clases de *historia de la música*). En el departamento al que pertenezco se habla incluso de *patrimonios del siglo XX...* *Neueste Musik* se convertiría, sin duda -no nos riámos, el asunto es serio-, en "nueva música"; o mejor, con algunos plurales y

"Le concept de nouvelle musique, qui sert à détacher une partie des œuvres nées au XXe siècle de la masse de toutes les autres, semble être l'un de ces slogans qui ont un effet prégnant tant qu'on les utilise sans réfléchir ; mais qui s'avèrent vagues, voire contradictoires, aussitôt qu'on commence à les analyser".

"La nouveauté, pourrait-on se demander, n'est-elle pas une qualité qui, selon son essence, reste liée à un moment non réitérable, au point qu'il semble absurde de l'attacher à toute une époque, qui s'étend sur un demi-siècle ? Un concept qui désigne une expérience non répétable n'est pas le mieux approprié pour former une étiquette historique. De plus, pour être en mesure de différencier l'avant-garde des quinze dernières années par rapport à la *musique nouvelle plus ancienne* [je souligne], on est contraint d'employer le superlatif 'musique la plus récente', expression des plus douteuses".

En traduisant ces phrases quiouvrent un article de Carl Dahlhaus (il s'agit de „Neue Musik“ als historische Kategorie, "La 'nouvelle musique' comme catégorie historique" 1), j'ai volontairement gardé le mot-à-mot, ou presque : "nouvelle musique" pour *Neue Musik*, "musique la plus récente" pour *neueste Musik*. Mais, pour que ces lignes déjà historiques (Dahlhaus est mort il y a à peu près une décennie) soient intelligibles pour nous, en France, quelques trente années après qu'elles furent écrites, il faudrait être moins fidèle à la lettre, il faudrait transposer ces expressions dans notre contexte français récent. Contemporain.

Neue Musik deviendrait vraisemblablement "musique contemporaine" -en effet une catégorie considérée comme "historique" (on pense à la musique des années cinquante-soixante, celle des Boulez, Stockhausen ou Xenakis ; celle que, dans nos universités, on enseigne en cours d'*histoire de la musique*), dans le département auquel j'appartiens, on parle même de *patrimoines du XXe siècle...* *Neueste Musik* deviendrait sans doute -ne rions pas, l'affaire est sérieuse- "nouvelle musique" ; ou encore, avec quelques pluriels et chiasmes : "musiques nouvelles". La mode -c'est-

quiasmas, en “músicas nuevas”. La moda -es decir, la novedad-, desde hace algunos años ya, es la *s* (esa *s* de las “músicas actuales” que el *nuevo* director de ex-France Musique acaba de añadir al nombre de la emisora: France Musiques, lo que ha suscitado, por otra parte, reacciones y protestas por parte de los compositores llamados “contemporáneos”).

Nouvelle musique (Nueva música), es el título de un libro reciente -aunque ya viejo- de Stéphane Lelong, aparecido en la Editorial Balland en 1996. El subtítulo: *A la búsqueda de 24 compositores*, entre los que se encuentran John Adams, Steve Reich (cuyas primeras obras minimalistas y repetitivas datan, sin embargo, de los años setenta), Philip Glass (autor en 1976 de la célebre *Einstein on the Beach* con Bob Wilson), pero también Nicolas Bacri, Thierry Escaich, Jean-François Zygel y algunos otros. Músicos todos que se supone han “sobrepasado” el estilo, digamos constructivista, de los Boulez y compañía.

Podríamos pensar también en una asociación parisina fundada en 1991 por Marcel Landowski y Benoît Duteurtre -autor del libro *Réquiem por una vanguardia* que suscitó numerosas polémicas hace algunos años-; la “misión” de esta asociación es precisamente la de alentar el tipo de programa “mixto” que escucharemos esta noche: para ello propone una ayuda financiera a las orquestas a condición de que haya, en su temporada, “al menos una cuarta parte de programas que mezclen el *repertorio* [la cursiva es mía] y la música compuesta después de 1960” (volveré sobre este dato). ¿El nombre de esta estructura? Apuesto lo que ustedes quieran: */música nueva en libertad!*

Por supuesto, ya lo sabíamos, la música llamada “contemporánea”, esta música ya “histórica”, de una vanguardia de la que algunos escriben el *Réquiem*, ¡no era “libre”! Era, incluso, si creemos una reseña del libro de Duteurtre en... *National Hebdo*, “totalitaria”; de un totalitarismo “comunista”, se entiende, ¡en tanto que “dodecafónica”, concedía una igualdad de derechos a los doce sonidos! Un autor no es necesariamente responsable de las reseñas que provoca, pero ciertas obras se prestan mejor a ciertas lecturas que a

à-dire la nouveauté – , c'est, depuis quelques années déjà, le s (ce s des “musiques actuelles” [bien faire la liaison en prononçant] que le nouveau directeur de l'ex-France Musique vient d'apposer au nom de la chaîne : France Musiques, ce qui suscite d'ailleurs des pétitions et réactions de la part des compositeurs dits “contemporains”).

Nouvelle musique, c'est le titre d'un livre récent – quoique déjà vieux – de Stéphane Lelong, paru chez Balland en 1996. Le sous-titre : *À la découverte de 24 compositeurs*, parmi lesquels John Adams, Steve Reich (dont les premières œuvres minimalistes et répétitives datent pourtant des années soixante), Philip Glass (auteur en 1976 du célèbre *Einstein on the Beach* avec Bob Wilson), mais aussi Nicolas Bacri, Thierry Escaich, Jean-François Zygel et quelques autres. Autant de musiciens qui sont censés avoir “dépassé” le style, disons constructiviste, des Boulez et consorts.

On pourrait penser aussi à une association parisienne fondée en 1991 par Marcel Landowski et Benoît Duteurtre – auteur d'un *Requiem pour une avant-garde* qui a suscité de nombreuses polémiques il y a quelques années – ; la “mission” de cette association est précisément d'encourager le type de programme “mixte” que nous entendrons ce soir : elle propose une aide financière aux orchestres, à condition qu'il y ait, dans leur saison, “au moins un quart de programmes mêlant le *répertoire* [je souligne] et la musique composée après 1960” (je reviendrai sur cette date). Le nom de cette structure ? Je vous le donne en mille : *musique nouvelle en liberté* !

Bien sûr, on le savait, la musique dite “contemporaine”, cette musique déjà “historique”, d'une avant-garde dont certains écrivent le *Requiem*, n'était pas “libre” ! Elle était même, si l'on en croit une recension du livre de Duteurtre dans... *National Hebdo*, “totalitaire” ; d'un totalitarisme “communiste”, s'entend, puisque “dodécaphonique” et accordant une “égalité” de droit aux douze sons ! Un auteur n'est pas nécessairement responsable des recensions qu'il suscite, mais certains ouvrages se prêtent mieux à certaines lectures que d'autres... Et il faut croire que si l'avant-garde est morte, les

otras... Y hay que creer que si la vanguardia está muerta, las *reacciones* que ha podido suscitar en el pasado están totalmente vivas y coleando.

En suma, la "música nueva", según Duteurtre, la música "más reciente", será libre o no será; *en libertad*, en total libertad, rechazará "la más mínima directiva estética" (la ideología, según cierto discurso *liberal*, es siempre la de los otros: en los buenos tiempos "históricos" de la "guerra fría", eran los Rusos los que "tenían" una ideología, ¡no nosotros!). Así pues, como puede leerse en la página Web de *musique nouvelle en liberté*², "toda obra compuesta después de 1960 será tomada en cuenta sea cual sea su orientación", ya sea "tonal o atonal, microtonal o espectral, minimalista o aleatoria, postromántica o neoclásica, influida por el jazz o por las músicas tradicionales...". Es bonita la libertad. Nos preguntamos precisamente por qué el adjetivo "serial" brilla por su ausencia en esta lista tan *comprenditiva*. Sin duda, un detalle, un olvido.

Entendámonos bien, entre todos estos malentendidos, accidentales o intencionados: no estoy preparando el terreno para un combate de retaguardia a la vanguardia (ya sea serial, minimalista, aleatoria, ¡qué se yo...!). Digo simplemente que la vanguardia *militante* tenía (¿tiene?) al menos el mérito de no esconder sus ideologías estéticas tras el cristal de una pluralidad en apariencia transparente.

*

Pero volvamos a las cuestiones sobre la traducción. La novedad musical, decía, no se enuncia de la misma manera en todas las lenguas. Ni siquiera según las épocas. Dicho de otro modo, por paradójico que pueda parecer, *hay una historia de la novedad en música* (así como una geografía, no hace falta decirlo). O aun: lo nuevo no ha sido siempre nuevo en ese sentido de nuevo (o reciente) que registra la expresión de *música contemporánea*... Por poner un ejemplo (el primero que da Dahlhaus):

"el *ars nova* [...] significaba en el siglo XIV un *ars nova notandi*, un nuevo método de notación [de la música]. [...] Hacer de la novedad la esencia de toda una época es, en

réactions qu'elle a pu susciter par le passé, elles, sont bel et bien vivantes et vivaces.

Bref, la "musique nouvelle" selon Duteurtre, musique "la plus récente", sera libre ou ne sera pas; *en liberté*, en toute liberté, elle refusera "la moindre directive esthétique" (l'idéologie, selon un certain discours *libéral*, c'est toujours celle des autres : au bon vieux temps "historique" de la "guerre froide", c'étaient les Russes qui "avaient" une idéologie – pas nous !). Donc, comme on peut le lire sur le site Internet de *musique nouvelle en liberté*², "toute œuvre composée après 1960 est prise en compte quelle que soit son orientation", qu'elle soit "tonale ou atonale, microtonale ou spectrale, minimalist ou aléatoire, postromantique ou néoclassique, influencée par le jazz ou par les musiques traditionnelles...". C'est beau, la liberté. On se demande juste pourquoi l'adjectif "série" brille par son absence dans cette liste si *compréhensive*. Sans doute un détail, un oubli.

Entendons-nous bien, parmi tous ces malentendus, accidentels ou intentionnels : je ne suis pas en train de préparer le terrain d'un combat d'arrière-garde pour l'avant-garde (qu'elle soit sérieuse, minimalist, aléatoire, que sais-je encore...). Je dis simplement que l'avant-garde militante avait (a ?) au moins le mérite de ne pas cacher ses idéologies esthétiques derrière la vitre d'une pluralité apparemment transparente.

*

Mais revenons aux questions de traduction. La nouveauté musicale, disais-je, ne s'énonce pas de la même manière dans toutes les langues. C'est-à-dire aussi selon les époques. Autrement dit, aussi paradoxal que cela puisse paraître, *il y a une histoire de la nouveauté en musique* (ainsi qu'une géographie, cela va sans dire). Ou encore : le nouveau n'a pas toujours été nouveau en ce sens nouveau (ou récent) qu'enregistre l'expression de *música contemporánea*... Pour ne prendre qu'un exemple (le premier que donne Dahlhaus) :

"*l'ars nova* [...] signifiait au XIV^e siècle un *ars nova notandi*, une nouvelle méthode de notation [de la musique]. [...] Faire de la nouveauté l'essence de toute une époque, c'est en tout cas une pensée étrangère au XIV^e siècle."

todo caso, un pensamiento extraño al siglo XIV."

El *ars nova* -traduzco- no es la "nueva música" de la época.

La cuestión -voluntariamente paradójica- que nos espera (y que he retrasado contándoles historias recientes), es pues, en el fondo, ésta: *¿Desde cuándo la música es contemporánea?*

Parece que en arte, en las artes llamadas plásticas, una "respuesta consensual" se abre camino entre los críticos, historiadores o conservadores de museo; esto es al menos lo que afirma Catherine Millet³: "La fecha de nacimiento del arte contemporáneo flotaría en algún momento entre 1960 y 1969". Aunque la expresión se haya impuesto más tarde, de manera *retrospectiva*, a partir de los años ochenta, "suplantando entonces 'vanguardia', 'arte vivo', 'arte actual'" (p. 6).

En música, como hemos visto, parece que es más difícil. Ya que 1960, al menos según Landowski y Duteurtre, es la fecha de nacimiento de la *música nueva*, así que también, un poco la muerte de la *contemporánea*. Pero si la historia (reciente) de lo nuevo musical es, posiblemente, más retorcida, tiene indudablemente y en el fondo la misma consecuencia. A saber, la oposición entre lo actual o lo contemporáneo, por una parte, y lo histórico o lo patrimonial, por otra.

*

Se habla a menudo, entre melómanos, del "repertorio"; un músico como Harnoncourt habla, por su parte, de la "música histórica" (especialmente en un texto titulado *La interpretación de la música histórica*⁴).

"La música histórica". ¿Cómo entender tal locución? ¿No es acaso toda música histórica, en el sentido de que forma parte de la historia, pasada o en proceso de hacerse? ¿Por qué y cómo habría una música "más" histórica, en un sentido que admitiera tal locución sin redundancia ni tautología?

Esta expresión es, en el fondo, tan extraña como la de "música contemporánea". Y no se puede comprender la una sin la otra, tan profundamente solidarias son. Es como dos momentos de un solo y único gesto en el que se erigen y se oponen.

L'ars nova – je traduis – ce n'est pas la "nouvelle musique" de l'époque.

La question – volontairement paradoxale – qui nous attend (et que je fais attendre en vous racontant des histoires récentes), c'est donc au fond celle-ci : *depuis quand la musique est-elle contemporaine ?*

Il semble qu'en art, dans les arts dits plastiques, une "réponse consensuelle" se fasse jour, parmi les critiques, historiens ou conservateurs de musée ; c'est du moins ce qu'affirme Catherine Millet³ : "La date de naissance de l'art contemporain flotterait quelque part entre 1960 et 1969". Bien que l'expression se soit imposée plus tard, de manière *rétrospective*, à partir des années quatre-vingt, supplantant alors "avant-garde", "art vivant", "art actuel" (p. 6).

En musique, comme on l'a vu, il semble que ce soit moins simple. Car 1960, du moins selon Landowski et Duteurtre, c'est la date de naissance de la *musique nouvelle*, donc un peu la mort de la *contemporaine*. Mais si l'histoire (récente) du nouveau musical est peut-être plus retorse, elle a sans doute, au fond, la même conséquence : à savoir l'opposition entre l'actuel ou le contemporain d'une part, et l'historique ou le patrimonial d'autre part.

*

On parle souvent, entre mélomanes, du "répertoire" ; un musicien comme Harnoncourt parle, quant à lui, de la "musique historique" (notamment dans un texte intitulé *L'interprétation de la musique historique*⁴).

"La musique historique" : comment entendre une telle locution ? Toute musique n'est-elle pas historique au sens où elle fait partie de l'histoire, révolue ou en train de se faire ? Et pourquoi, comment y aurait-il une musique "plus" historique, en un sens qui admettrait une telle locution sans redondance ni tautologie ?

Cette expression est au fond aussi étonnante que celle de "musique contemporaine". Et l'on ne peut pas comprendre l'une sans l'autre, tant elles sont profondément solides. C'est comme deux moments d'un seul et même geste que se posent et s'opposent les catégories de la "musique".

nen las categorías de "música histórica" y "música contemporánea".

"Música contemporánea" no se convierte, posiblemente, en una verdadera categoría -un género clara e *institutionnellemente* delimitado-hasta la fundación, en 1922, de la "Sociedad Internacional de Música Contemporánea" (la SIMC). La expresión sería, pues, muy anterior a la de "arte contemporáneo". Aunque la evidencia quisiera que *toda* música sea contemporánea a su tiempo (que pertenece a su época, como se suele decir), el simple hecho de institucionalizarla, de fundar una sociedad de música contemporánea a la que algunos pertenecen y otros no, crea una situación que, con Harnoncourt, podríamos quizás calificar de "absolutamente nueva en la historia de la música" 5.

Lo que es nuevo no es tanto la cosa misma llamada "música contemporánea" (esa música que, en los mismos años veinte, se llamaba aún indiferentemente "nueva música", *Internationale Gesellschaft für neue Musik* era precisamente la traducción alemana de las siglas de la SIMC); no es tanto el *hecho* de que la "nueva música" sea nueva lo que es inédito en la historia, es más bien el momento en el que se pasa del *hecho* al *derecho*. Lo que es "nuevo" no es, pues, que haya, *de hecho*, novedad en música, sino más bien que, *de derecho*, se pueda aislar y nombrar, declarar como institucionalmente "contemporáneas" ciertas músicas en el seno de una época que, consecuentemente, no es enteramente *contemporánea de sí misma*, y que lo afirme.

Es esta situación *de derecho* la que registra Harnoncourt, bastante torpemente (pero con una torpeza que, ahí también, está lejos de encontrarse ingenuamente exenta de *ideología*). Ya que para él la "música contemporánea" está *muerta*; y este "síntoma" se convierte, por un giro retórico, en la causa de un retorno hacia la "historia":

"Esta actitud frente a la música histórica -no traerla al presente, sino situarse uno mismo en el pasado- es el *síntoma* [la cursiva es mía] de la ausencia de una música contemporánea verdaderamente viva. La música de hoy no satisface ni a los músicos ni al

histórico" et de la "musique contemporaine".

"Musique contemporaine" ne devient sans doute une véritable catégorie – un genre clairement et *institutionnellement* délimité – qu'avec la fondation, en 1922, de la "Société internationale de musique contemporaine" (la SIMC). L'expression serait donc bien antérieure à celle d'"art contemporain". Alors que l'évidence voudrait que toute musique soit contemporaine en son temps (qu'elle appartienne à son époque, comme on dit), le simple fait de l'institutionnaliser, de fonder une société de musique contemporaine à laquelle certains appartiennent et d'autres non, crée une situation que, avec Harnoncourt, on pourrait peut-être qualifier en effet d'"absolument nouvelle dans l'histoire de la musique" 5.

Ce qui est nouveau, ce n'est pas tant la chose elle-même nommée "musique contemporaine" (cette musique que, dans les mêmes années vingt, on appelait encore indifféremment "nouvelle musique", *Internationale Gesellschaft für neue Musik* étant précisément la traduction allemande du sigle de la SIMC) ; ce n'est pas le *fait* que la "nouvelle musique" soit nouvelle qui est inédit dans l'histoire, c'est plutôt le moment où l'on passe du *fait au droit*. Ce qui est "nouveau", ce n'est donc pas qu'il y a, *en fait*, de la nouveauté en musique, mais bien que, *en droit*, on puisse isoler et nommer, déclarer comme institutionnellement "contemporaines" certaines musiques au sein d'une époque qui, par conséquent, n'est plus entièrement *contemporaine d'elle-même*. Et qui le *dit*.

C'est cette situation *de droit* qu'enregistre Harnoncourt, assez maladroitement (mais d'une maladresse qui, là aussi, est loin d'être naïvement exempt de *idéologie*). Car pour lui, la "musique contemporaine" est *morte* ; et ce "symptôme" devient, par un tour rhétorique, la cause d'un retour vers l'"historique" :

"Cette attitude face à la musique historique – ne pas la rapporter au présent mais se replacer soi-même dans le passé – est le *symptôme* [je souligne] de l'absence d'une musique contemporaine vraiment vivante. La musique d'aujourd'hui ne satisfait ni les musiciens ni le public, dont la plus grande part

público, cuya mayor parte se ha alejado de ella claramente; y para colmar el vacío que se ha creado [subrayo de nuevo: el síntoma se convierte en la causa], se vuelve a la música histórica. En estos últimos tiempos, nos hemos, incluso, tácitamente acostumbrado a comprender, bajo el vocablo música, en primer lugar la música histórica; en el mejor de los casos se aplica accesoriamente a la música contemporánea. Esta situación es absolutamente nueva en la historia de la música". (p. 15)

Podemos seguir a Harnoncourt cuando declara muerta a la "música contemporánea". Podemos incluso sobrepasarlo, decir lo que él no dice (y no piensa), a saber: 1) que declarar la muerte es el fundamento mismo de la herencia sin herencia que caracteriza a la *tradición moderna* (Boulez no puede ser fiel a Schoenberg más que declarándolo *muerto*, según el título de uno de sus artículos célebres: *Schoenberg ha muerto*); 2) que si la "música contemporánea" está muerta, gracias a ello puede *revivir de otra manera* (en sus reescrituras por venir, mas bien que en *reacciones* que no tienen de "nuevo" más que el nombre); y 3) que esta muerte no es sin duda extraña a su bautismo, a su nominación como tal, como música llamada "contemporánea" (en el sentido institucional de una SIMC).

Pero eso es precisamente lo que Harnoncourt *no dice*. La muerte de la "música contemporánea" se convierte, por el contrario, en la causa (o el pretexto) de un retorno a la "histórica". Ahora bien, la argumentación de Harnoncourt es retorcida, ya que es visiblemente *desde* este movimiento de retorno desde el que se constituye la categoría misma de lo "histórico". Harnoncourt, tras la aparente ingenuidad de su discurso, maneja con finura la retórica. Cuando, en sus primera líneas del texto, afirma que "frente a la música histórica hay dos actitudes radicalmente diferentes" -una que "la transporta al presente", otra que "intenta verla con los ojos de la época en que nace"-; cuando plantea así la primera aparición de la expresión "música histórica" en su discurso, *presupone* (desliza de contrabando) un sentido antihistórico de

s'en détourne carrément ; et pour combler le vide qui s'est ainsi créé [je souligne encore : le symptôme devient donc cause], on revient à la musique historique. Ces derniers temps, on s'est même tacitement habitué à comprendre, sous le vocable musique, en premier lieu la musique historique ; au mieux on l'applique accessoirement à la musique contemporaine. Cette situation est absolument nouvelle dans l'histoire de la musique". (p. 15)

On peut suivre Harnoncourt lorsqu'il déclare morte la "musique contemporaine". On peut même le devancer, dire ce qu'il ne dit (et ne pense) sans doute pas, à savoir : 1. que déclarer la mort est la ressource même de l'héritage sans héritage qui caractérise la *tradition moderne* (Boulez ne peut être fidèle à Schoenberg qu'en le déclarant mort, selon le titre d'un de ses articles célèbres : *Schoenberg est mort*) ; 2. que si la "musique contemporaine" est morte, c'est dès lors qu'elle peut revivre autrement (dans ses réécritures à venir plutôt que dans des *réactions* qui n'ont de "nouvelles" que le nom) ; et 3. que cette mort n'est sans doute pas étrangère à son baptême, à sa nomination comme telle, comme musique dite "contemporaine" (au sens institutionnel d'une SIMC).

Mais c'est précisément ce que Harnoncourt *ne dit pas*. La mort de la "musique contemporaine" devient au contraire la cause (ou le prétexte) d'un retour à l'"historique". Or, l'argumentation d'Harnoncourt est retorse, car c'est visiblement depuis ce mouvement de retour que se constitue la catégorie même de l'"historique". Harnoncourt, derrière l'apparente naïveté de son discours, manie avec finesse la rhétorique. Lorsque, dans les premières lignes du texte, il affirme que "face à la musique historique, il est deux attitudes radicalement différentes" – l'une qui "la transpose au présent", l'autre qui "essaye de la voir avec les yeux de l'époque où elle est née" –; lorsqu'il pose ainsi la première occurrence de l'expression "musique historique" dans son discours, il *présuppose* (il glisse en contrebande) un sens *anhistorique* de cette expression, un sens que la première attitude (celle qui rapporte tout au

esta expresión, un sentido que la primera actitud (la que conduce todo al presente) no podía conocer; leo y comento:

"La primera concepción [la primera actitud, la que "lleva todo al presente"] es la más natural y la más corriente de todas las épocas en las que existe una música contemporánea realmente viva [es decir, en todas las épocas en las que la categoría nominal de "música contemporánea" *no existe*, al menos en el sentido de la SMIC y de otras instituciones que la prolongan o declinan]. [Esta primera actitud] es igualmente *la única posible* [subrayo: no es pues una "actitud" en el sentido en el que se podría elegir] a todo lo largo de la historia de la música occidental, desde los orígenes de la polifonía hasta la segunda mitad del siglo XIX [...] Esta concepción viene de lo que el lenguaje musical ha considerado siempre como algo absolutamente ligado a su tiempo [...] Nos sorprendemos sin cesar por el entusiasmo con el que, antaño, se apreciaban las composiciones contemporáneas como hazañas inéditas. La música antigua [Harnoncourt se desliza hábilmente de lo "histórico" a lo "antiguo"] no era considerada más que como una etapa preparatoria, en el mejor de los casos como un objeto de estudios; o incluso, en ciertas ocasiones, se arreglaba para alguna interpretación particular. En esas interpretaciones de música antigua -en el siglo XVIII, por ejemplo- se estimaba que una cierta modernización era absolutamente indispensable." (p. 14-15)

Observamos por un momento que, en esta primera "actitud" (que no es tal, que es más bien una *necesidad*), la noción misma de "música histórica", se revela insostenible; por ello Harnoncourt debe recurrir, subrepticiamente, a una categoría más difusa, de sustitución: la "música antigua". Cuando se pone a caracterizar la "segunda concepción" (la que, datando "del principio del siglo XX más o menos", querría "situarse en el pasado"), Harnoncourt deja instalarse a una cierta vacilación (totalmente controlada) de

present) ne pouvait connaître ; je lis et commente :

"La première conception [la première attitude, celle qui "transpose au présent"] est la plus naturelle et la plus courante à toutes les époques où il existe une musique contemporaine vraiment vivante [donc à toutes les époques où la catégorie nominale de "musique contemporaine" n'existe pas, du moins au sens de la SIMC et des autres institutions qui la prolongent ou déclinent]. Elle [cette première attitude] est également *la seule possible* [je souligne : ce n'est donc pas une "attitude" au sens où l'on aurait à choisir] tout au long de l'histoire de la musique occidentale, des débuts de la polyphonie jusque dans la deuxième moitié du XIX^e siècle [...] Cette conception vient de ce que le langage musical a toujours été considéré comme étant absolument lié à son temps [...] On est sans cesse surpris par l'enthousiasme avec lequel, autrefois, on appréciait les compositions contemporaines comme des exploits inédits. La musique ancienne [Harnoncourt glisse habilement de l'"historique" à l'"ancien"] n'était considérée que comme une étape préparatoire, dans le meilleur des cas comme un objet d'études ; ou encore, en certaines rares occasions, elle était arrangée pour quelque exécution particulière. Lors de ces rares exécutions de musique ancienne – au XVIII^e siècle par exemple – on estimait qu'une certaine modernisation était absolument indispensable."

(p. 14-15)

Notons pour l'instant que, dans cette première "attitude" (qui n'en est pas une, qui est bien plutôt une *nécessité*), la notion même de "musique historique" s'avère intenable ; c'est pourquoi Harnoncourt doit avoir recours, subrepticamente, à une catégorie plus floue, de substitution : la "musique ancienne". Lorsqu'il en vient à caractériser la "deuxième conception" (celle qui, datant "du début du XX^e siècle à peu près", voudrait "se replacer dans le passé"), Harnoncourt laisse s'installer un certain flottement (tout contrôlé) des catégories : je souligne :

"[...] on exige de plus en plus des restitutions

las categorías; subrayo:

"[...] se exige cada vez más restituciones de *música histórica* que sean auténticas [...] Nos esforzamos por hacer justicia a la *música antigua* en tanto que tal y de restituirla conforme al espíritu de la época de su creación. Esta actitud frente a la música histórica -no traerla al presente- [etc., ya hemos leído lo que sigue]"

Al abrigo de esta vacilación, la categoría de "música histórica" habrá atravesado los siglos, sana y salva: primero *presupuesta*, habrá podido (mediante ciertas sustituciones bajo cuerda) ser planteada como categoría válida a través de la historia de la música. Así, con su retórica, Harnoncourt puede *hacer* de la "música histórica" una noción sin historia.

Ahora bien, es preciso insistir, no hay *dos* actitudes frente a lo "histórico"; no hay *más que una*, la de "nuestro tiempo" (p. 15), la que plantea conjuntamente (oponiéndolos) lo "contemporáneo" y lo "histórico". La que hace el recorrido de uno a otro, asociándolos para mejor disociarlos.

*

Se puede decir, pues, sin entonar por tanto, en coro, el *Requiem* de algunos, que *nuestro tiempo musical no es contemporáneo de sí mismo*. Nacida en los años veinte, un tipo de "música contemporánea" está sin duda muerta, en efecto. Pero, ¿ha habido alguna vez, aparte de en alguna ficción anticuaria retrospectiva, tiempos no disjuntos? "El tiempo está fuera de lugar", escribía Shakespeare en *Hamlet*. Es la repercusión de esta frase lo que, "contemporáneo" e "histórico", parecen siempre intentar cubrir.

Peter Szendy es musicólogo

¹ En *Schoenberg und andere*, Schott, 1978.

² <http://mnl-paris.com>, de donde he sacado todas las citas precedentes.

³ *L'art contemporain*, Flammarion, coll. Dominos, 1997, p. 14. Catherine Millet es redactora jefe de la revista mensual *Art Press*.

⁴ Trad. francesa en *Le Discours musical*, Gallimard, 1982.

⁵ *Ibid.*, p. 15

de *musique historique* qu'elles soient "authentiques" [...] On s'efforce de rendre justice à la *musique ancienne* en tant que telle et de la restituer conformément à l'esprit de l'époque de sa création. Cette attitude face à la *musique historique* – ne pas la rapporter au présent [etc., nous avons lu la suite]"

À la faveur de ce flottement, la catégorie de "musique historique" aura traversé les siècles, saine et sauve : d'abord *présupposée*, elle aura pu (moyennant certaines substitution en sous-main) être posée comme catégorie valide à travers l'histoire de la musique. C'est ainsi que, par sa rhétorique, Harnoncourt peut faire de la "musique historique" une notion sans histoire.

Or, il faut le redire, il n'y a pas deux attitudes face à l'"historique" ; il n'y en a qu'une, celle de "notre temps" (p. 15), celle qui pose conjointement (en les opposant) le "contemporain" et l'"historique". Celle qui fait retour de l'un à l'autre, pour mieux les dissocier en les associant.

*

On peut donc le dire sans entonner pour autant, en chœur, le *Requiem* de certains : *notre temps musical n'est pas contemporain de lui-même*. Née dans les années vingt, une certaine "musique contemporaine" est sans doute morte, en effet. Mais y a-t-il jamais eu, ailleurs que dans une fiction antiquaire retrospective, des temps non disjoints ? *The time is out of joint*, écrivait Shakespeare dans *Hamlet*. C'est la répercussion de cette phrase que le "contemporain", comme (l') "historique", semble toujours tenter de couvrir.

Peter Szendy est musicologue

¹ Dans *Schoenberg und andere*, Schott, 1978.

² <http://mnl-paris.com>, d'où je tire toutes les citations précédentes.

³ *L'art contemporain*, Flammarion, coll. Dominos, 1997, p. 14. Catherine Millet est rédactrice en chef du mensuel *Art Press*.

⁴ Traduction française dans *Le Discours musical*, Gallimard, 1982.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

Reciclaje y creación

Desde la emergencia de las corrientes postmodernas se han elevado voces para denunciar, una vez más en la historia de la música, una situación de crisis. Se lamenta la falta de ambición de los compositores, su abandono de la búsqueda de voces nuevas, sus compromisos con la lógica mercantil de la sociedad de consumo. En este contexto, el recurso masivo a materiales musicales del pasado aparece como síntoma de agotamiento de la creatividad. Pero en la época del postmodernismo "cool", no es de buen gusto hablar de crisis, como tampoco se considera indispensable, para un artista, situarse en una perspectiva de progreso. De hecho, para un buen número de jóvenes compositores nacidos en plena "post-historia", la palabra crisis no quiere decir mucho y la idea de progreso no constituye una apuesta primordial.

Más afectados por el cambio de clima artístico aparecido en los años 70-80, los compositores de generaciones intermedias buscan una vía entre la denuncia de un postmodernismo definido como "post-progresismo" y el reconocimiento de "excesos" modernistas en los años 50-60¹. Y para acabar, ciertos pilares de la vanguardia de la postguerra, convertidos en "clásicos del siglo XX", acaban su trayectoria creativa añadiendo a su obra una dimensión "trans-histórica". En cuanto al público -el consumidor- no parece sentir verdaderamente la crisis. Efectivamente, ¿acaso la creación -o más bien la oferta en el mercado de la producción musical- no es suficientemente abundante y diversa como para satisfacer a todos los gustos?

Yo propongo abordar una noción, la de

Recyclage et création

Depuis l'émergence des courants postmodernes des voix se lèvent pour dénoncer, une nouvelle fois dans l'histoire de la musique, une situation de crise. On déplore le manque d'ambition des compositeurs, leur abandon de la recherche de voies nouvelles, leurs compromis avec la logique mercantile de la société de consommation. Dans ce contexte, le recours massif à des matériaux musicaux du passé apparaît comme un symptôme d'essoufflement de la créativité. Mais à l'époque du postmodernisme "cool", il n'est pas de bon ton de parler de crise, de même qu'il n'est pas considéré indispensable, pour un artiste, de se situer dans une perspective de progrès. En fait, pour une bonne partie des jeunes compositeurs nés en pleine "post-histoire", le mot crise ne dit pas grand chose et l'idée de progrès ne constitue pas un enjeu primordial.

Plus affectés par le changement de climat artistique survenu dans les années 1970-1980, les compositeurs des générations moyennes cherchent une voie entre la dénonciation d'un postmodernisme défini comme "post-progressisme" et la reconnaissance des "excès" modernistes des années 1950-1960¹. Enfin, certains des piliers de l'avant-garde de l'après-guerre, devenus des "classiques du XXe siècle", achèvent leur trajectoire créative en ajoutant à leur œuvre une dimension "trans-historique". Quant au public -le consommateur- il ne semble pas vraiment ressentir une crise. En effet, la création -ou plutôt l'offre sur le marché de la production musicale- n'est-elle pas suffisamment abondante et diverse, capable de satisfaire tous les goûts ?

Je me propose d'aborder une notion, celle de

reciclaje, que parece cada vez más apta para caracterizar el espíritu en el que se concibe actualmente la creación musical. El término reciclaje designará aquí a todas las formas de reutilización o de reescritura de una obra ya existente, tanto las técnicas como la cita o el *collage*, la reactivación de lenguajes del pasado o, incluso, las simples referencias estilísticas. Lo que más preocupa de esta situación es saber cómo la creatividad puede aún manifestarse, a la vez que la voluntad de inventar, de crear de nuevo, parece disminuir. Por supuesto que los postmodernos no pueden ya ilustrar el modelo, caro a los modernos, de la tabla rasa, de la ruptura radical y de la creación ex nihilo. Ignorando la llamada bouleziana a la amnesia, padecen, al contrario, una especie de anamnesia a la medida de la historia. Por ello, ciertas formas de creatividad -en segundo o tercer grado- subsisten a pesar de todo, tomando en préstamo vías indirectas.

La cita: instrucciones de uso

En materia de reciclaje, los postmodernos continúan y diversifican los procedimientos de los que la historia de la música aporta ya una amalgama de ejemplos. Sin embargo, su enfoque difiere considerablemente del de sus predecesores inmediatos y, a fortiori, de aquellos otros ancestros de épocas más lejanas. Hoy día se asiste de este modo no sólo a una explosión cuantitativa sino también a una evolución sensible de la significación del papel atribuido a la cita. Además de la cita propiamente dicha, las simples alusiones o las falsas citas ilustran una misma tendencia de fondo, que es aquella de recuperar y de reutilizar fragmentos del pasado². El fenómeno de la cita actual representa, de hecho, un modo de expresión emblemático para una postmodernidad que proclama ya sin complejos su preferencia por una estética del vestigio. Sin temer a la provocación, un compositor como John Adams puede ahora reivindicar como fuente de inspiración un "gran cubo de basura" dispuesto a acoger todas las músicas del mundo. En un contexto similar, Mauricio Kagel había ya hablado, muy oportunamente, de "mierdas nobles".

recyclage, qui apparaît de plus en plus apte à caractériser l'esprit dans lequel on conçoit actuellement la création musicale. Le terme recyclage désignera ici toutes les formes de réutilisation ou de réécriture d'une œuvre déjà existante, des techniques comme la citation et le collage, mais aussi la réactivation de langages du passé, ou encore les simples références stylistiques. La question peut-être la plus préoccupante qui se pose dans ce cadre est celle de savoir comment la créativité se manifeste-t-elle encore, alors même que la volonté d'inventer, de créer du nouveau, semble diminuer. En effet, les postmodernes ne parviennent plus à illustrer le modèle, cher aux modernes, de la table rase, de la rupture radicale et de la création ex nihilo. Ignorant l'appel boulezien à l'amnésie, ils opèrent, au contraire, une espèce d'anamnèse à l'échelle de l'histoire. Pourtant, certaines formes de créativité – au second ou au troisième degré – subsistent malgré tout, en empruntant des voies détournées.

La citation : modes d'emploi

En matière de recyclage, les postmodernes continuent et diversifient des pratiques dont l'histoire de la musique fournit déjà une profusion d'exemples. Leur approche diffère cependant considérablement de celle de leurs prédecesseurs immédiats et, a fortiori, de celles de leurs ancêtres des époques plus lointaines. Aujourd'hui on assiste ainsi non seulement à une explosion quantitative mais aussi à une évolution sensible de la signification et du rôle attribués à la citation. Outre la citation proprement dite, les simples allusions ou les fausses citations illustrent une même tendance de fond, qui est celle de récupérer et de réutiliser des fragments du passé². Le phénomène citationnel actuel représente, en fait, un mode d'expression emblématique pour une postmodernité qui affiche désormais sans complexes sa préférence pour une esthétique du débris. Sans craindre la provocation, un compositeur comme John Adams peut maintenant revendiquer comme source d'inspiration une "grande poubelle" prête à accueillir toutes les musiques du monde. Dans un contexte similaire,

Las instrucciones de uso de las citas han evolucionado mucho desde la Edad Media y sus pres-tamos inocentes de *Cantus firmus*, hasta las formas más sofisticadas de intertextualidad experimen-tadas por los compositores del siglo XX. Importantes jalones de esta evolución han sido los que pusieron Mahler, Stravinsky y Berg, que demostraron, cada uno a su manera, los recursos del *collage* y del montaje de elementos dispares. Sin embargo, su empresa de demolición de formas musicales tradicionales no cuestiona el concepto de obra de arte -de la que más bien asegura su supervivencia- y el sentido del acto creativo. En cuanto al reciclaje actual tiene implicaciones más profundas en otro sentido. Tiende a sustituirse como invención, hasta el punto en el que no duda en definir la novedad como reutilización y la creación como el plagio o el robo³. De este modo, cuando el concepto de *objet trouvé* parece haber encontrado una nueva juventud, los postmoder-nos se contentan con hacer "una obra nueva a partir de viejos cadáveres"⁴.

El cuadro sinóptico siguiente propone una ta-bla comparativa por categorías de los diferentes usos que hacen de la cita los clásicos, los moder-nos y los postmodernos. Sin duda estos tres tér-minos conocen acepciones diversas, a veces con-tradicторias y, a menudo, controvertidas. Por otro lado, algunos compositores que desafían las cla-sificaciones no se dejan encerrar en una de estas tres categorías mencionadas. Se hace necesario entonces precisar que en relación con este cu-aadro son considerados clásicos, de una manera general, los compositores de los siglos preceden-tes y los neoclásicos del siglo XX. La apelación moderna concierne a innovadores como Stockhausen o Boulez, que han hecho relativamente poco uso de las citas pero que les han con-ferrido nuevos sentidos. Para terminar, entre los postmodernos, se cuentan los representantes de las corrientes "neo" más recientes (tonalismo, sim-plicidad, romanticismo), pero también los precur-sores como Satie, Ives o Zimmermann y los mo-dernos como Ligeti, Berio, Nono o Pousseur, cuyo enfoque ha evolucionado sensiblemente con el tiempo.

Mauricio Kagel avait déjà parlé, avec beaucoup d'à propos, de "merdes nobles".

Le mode d'emploi des citations a beaucoup évolué depuis le Moyen Age et ses emprunts innocents de *cantus firmus*, jusqu'aux formes les plus sophistiquées d'intertextualité expérimentées par les compositeurs du XXe siècle. Des jalons importants pour cette évolution ont été posés par Mahler, Stravinski et Berg, qui ont chacun à sa manière démontré les ressources du collage et du montage d'éléments disparates. Leur entreprise de dynamitation des formes musicales traditionnelles ne remettait cependant pas en question le concept d'œuvre d'art – dont elle assurait plutôt la survie – et le sens de l'acte créatif. Le recyclage actuel a quant à lui des implications autrement plus profondes. Il tend à se substituer à l'invention, au point où l'on n'hésite pas à définir la nouveauté comme réutilisation et la création comme plagiat ou vol³. Ainsi, alors que le concept d'*objet trouvé* semble avoir retrouvé une nouvelle jeunesse, les postmodernes se contentent de faire "une œuvre nouvelle à partir de cadavres anciens"⁴.

Le tableau synoptique suivant propose une mise en catégories comparative des différents usages que font de la citation les classiques, les modernes et les postmodernes. Certes, ces trois termes connaissent des acceptations diverses, parfois contradictoires et souvent controversées. Par ailleurs, certains compositeurs qui défient les classifications ne se laissent pas casés dans une des trois catégories historiques mentionnées. Il est nécessaire alors de préciser que, par rapport à ce tableau sont considérés classiques, d'une manière générale, les compositeurs des siècles précédents et les néo-classiques du XXe siècle. L'appellation moderne concerne des innovateurs comme Stockhausen ou Boulez, qui ont relativement peu fait appel à des citations mais qui leur ont conféré des sens nouveaux. Enfin, parmi les postmodernes, on compte les représentants des récents courants "neo" (tonalisme, simplicité, romantisme), mais aussi des précurseurs comme Satie, Ives ou Zimmermann et des modernes comme Ligeti, Berio, Nono ou Pousseur, dont l'approche a sensiblement évolué au fil du temps.

	PERÍODO HISTÓRICO		
	Clásico	Moderno	Postmoderno
<i>Importancia de la cita en la arquitectura de la obra</i>	pretexto punto de partida	referencia ingrediente	motivo elemento central
<i>Papel de la cita en relación a la nueva creación</i>	activador estimulante	materia prima argumento	soporte substituto
<i>Modo de presentación de la cita</i>	exposición en primer grado	inserción en segundo grado	regresión infinita en tercer grado
<i>Actitud de los compositores respecto al elemento citado</i>	identificación apego	distanciamiento desapego	nostalgia ironía
<i>Acción ejercida por los compositores sobre el elemento citado</i>	apropiación	instrumentalización	reciclaje
<i>Técnica compositiva aplicada a la cita</i>	variación desarrollo	montaje <i>collage</i>	muestrario mosaico
<i>Efecto producido sobre el sentido inicial del elemento citado</i>	intensificación expansión	neutralización	desviación
<i>Tipo de unidad que integra la cita</i>	unidad de forma y de estilo	unidad de estructura y de concepción	aglomerado híbrido
<i>Relación con el contexto de origen de la cita</i>	continuidad integración	ruptura negación	restauración recuperación
<i>Significado del gesto de citar en relación a la historia</i>	pertenencia a la historia	perspectiva histórica	estancamiento post-(trans)histórico

	PÉRIODE HISTORIQUE		
	Classique	Moderne	Postmoderne
<i>Importance de la citation dans l'architecture de l'œuvre</i>	prétexte point de départ	référence ingrédient	sujet élément central
<i>Rôle de la citation par rapport à la nouvelle création</i>	déclencheur stimulent	matière première argument	support substitut
<i>Mode de présentation de la citation</i>	exposition au premier degré	insertion au second degré	mise en abyme en troisième degré
<i>Attitude des compositeurs vis-à-vis de l'élément cité</i>	identification attachement	distanciation détachement	nostalgie ironie
<i>Action exercitée par les compositeurs sur l'élément cité</i>	appropriation	instrumentalisation	recyclage
<i>Techniques compositionnelles appliquées à la citation</i>	variation développement	montage <i>collage</i>	échantillonnage mosaïque
<i>Effet produit sur le sens initial de l'élément cité</i>	intensification élargissement	neutralisation	détournement
<i>Type d'unité qui intègre la citation</i>	unité de forme et de style	unité de structure et de conception	conglomérat hybride
<i>Relation avec le contexte d'origine de la citation</i>	continuité intégration	rupture négation	restauration récupération
<i>Signification du geste citationnel par rapport à l'histoire</i>	appartenance à l'histoire	mise en perspective historique	stagnation post-(trans)historique

Este cuadro, forzosamente reductor y esquemático, hace alusión a una discusión que sobrepasa el marco de este escrito. Por un lado, debería ser considerablemente matizado para rendir cuenta de una realidad musical más bien compleja. Las nociones vertidas en los recuadros sólo subrayan los aspectos subjetivos considerados como los más sobresalientes y característicos. Por otro, estas mismas nociones podrían ser parcialmente extrapoladas y aplicadas a una comparación global de los tres períodos históricos mencionados. La categorización del fenómeno citacional funciona, en efecto, como un revelador de divergencias que se manifiestan también en otros niveles. Sin embargo, más allá de estas divergencias, se pueden advertir pasarelas y elementos de continuidad. Por ejemplo, el distanciamiento es una actitud que los postmodernos heredan de los modernos, pero impregnándolo de ironía y nostalgia. Del mismo modo, la neutralización de los modernos del sentido inicial de las citas que insertan en sus obras anuncia, en cierto modo, el cambio de sentido operado por los postmodernos.

Metamorfosis de la creatividad

La reescritura integral de una obra musical representa un caso límite que ofrece la ocasión de poner en marcha una primera comparación. Para los compositores del siglo XIX se trataba de una actividad complementaria, paralela y secundaria en relación a la de la creación propiamente dicha. Liszt la practicaba sin duda para mostrar sus cualidades de pianista virtuoso, pero quizás también para apropiarse mejor de las fuentes susceptibles de nutrir su propia creatividad. Autor de numerosas transcripciones, paráfrasis, "fantasías" y "reminiscencias" es, ante todo, uno de los compositores más innovadores de su época. En cambio, para los postmodernos, que cultivan voluntariamente la ambigüedad, la mezcla hasta la confusión de géneros, las fronteras entre creación original y reescritura se han vuelto borrosas. A partir de aquí, sus transcripciones, orquestaciones o arreglos parecen a veces reivindicar el estatus de una verdadera creación. John Adams reúne sobre un mismo disco de autor una composición origi-

Ce tableau, forcément réducteur et schématique, appelle une discussion qui dépasse le cadre de cet écrit. D'une part, il devrait être considérablement nuancé pour rendre compte d'une réalité musicale plutôt complexe. Les notions qui remplissent ses cases ne font que souligner des aspects subjectivement considérés comme étant les plus saillants et les plus caractéristiques. D'autre part, ces mêmes notions pourraient être partiellement extrapolées et appliquées à une comparaison globale des trois périodes historiques mentionnées. La mise en catégories du phénomène citationnel fonctionne, en effet, comme un révélateur de clivages qui se manifestent aussi à d'autres niveaux. Cependant, au-delà de ces clivages, on observe également des passerelles et des éléments de continuité. Par exemple, la distanciation est une attitude que les postmodernes héritent des modernes, mais qu'ils empruntent d'ironie et de nostalgie. De même, la neutralisation par les modernes du sens initial des citations qu'ils insèrent dans leurs œuvres annonce, d'une certaine manière, le détournement de sens opéré par les postmodernes.

Métamorphoses de la créativité

La réécriture intégrale d'une œuvre musicale représente un cas limite qui donne l'occasion d'entreprendre une première comparaison. Pour les compositeurs du XIX^e siècle il s'agissait d'une activité complémentaire, parallèle et secondaire par rapport à celle de création proprement dite. Liszt la pratiquait sans doute pour servir ses qualités de pianiste virtuose, mais peut-être aussi pour mieux s'approprier des sources susceptibles de nourrir sa propre créativité. Auteur de nombreuses transcriptions, paraphrases, "fantaisies" et "reminiscences", il reste pourtant, avant tout, un des compositeurs les plus innovants de son époque. En revanche pour les postmodernes, qui cultivent volontier l'ambiguïté, le mélange voire la confusion des genres, les frontières entre création originale et réécriture sont devenues floues. Dès lors, leurs transcriptions, orchestrations ou arrangements semblent parfois revendiquer le statut d'une véritable création. John Adams

nal, un arreglo para orquesta de cámara de una composición de Ferruccio Busoni (también prolífico adaptador) y una orquestación de *La lugubre gondola* de Liszt⁵.

Si se retoman los enunciados del cuadro, el estado actual de la creatividad no deja de provocar inquietud. En efecto, desde el momento en el que las citas, ya sea deformadas, mezcladas, superpuestas o incluso falseadas, representan el elemento central de una obra, es decir su "motivo", cabe preguntarse sobre la naturaleza de la contribución del que firma la obra. La incapacidad de los postmodernos para privarse de referencias al pasado, para escapar del engranaje de "música sobre la música", está aparentemente ligada al peso creciente de la historia. En este fin de siglo en el que se dispone de todas las músicas del pasado y presente al momento, este peso aparece cada vez más difícil de soportar. *La Schubert-Phantasie* de Dieter Schnebel (1930) -un clásico de la vanguardia de los años 50/60- representa un ejemplo bastante típico de "música sobre música". Una parte de esta composición para gran orquesta está construida en torno a una "instrumentación analítica" de la *Sonata en sol mayor op. 78* para piano de Schubert. El compositor, observa un comentarista, no se afirma [...] en grado sumo, salvo desde el punto de vista de su 'análisis', que él eleva al plano de la composición". Se trataría de este modo de un "acto creador retenido, entre el respeto y la malversación"⁶.

Abundan los ejemplos que ilustran este tipo de acercamiento "respetuoso" -que se puede calificar también de nostálgico (incluso cuando se ironiza)- a músicas del pasado. Entre sus representantes se cuentan compositores como Berio, Kagel o Ligeti, cuyas trayectorias personales han conformado, de hecho, una suerte de transición entre modernidad y postmodernidad. Por otra parte, a la cita propiamente dicha, estos modernos vuelos hacia la postmodernidad prefieren casi siempre la ambigüedad de la alusión. Al otro lado del Atlántico, la empresa del reciclaje está menos condicionada por las referencias culturales, ya que allí la historia pesa menos que en Europa. El reciclaje coincide en cambio, y se conjuga con

associe sur le même disque d'auteur une composition originale, un arrangement pour orchestre de chambre d'une composition de Ferruccio Busoni (lui-même un prolifique adaptateur) et une orchestration de *La lugubre gondola* de Liszt⁵.

Si l'on se rapporte aux termes du tableau, l'état actuel de la créativité est de nature à provoquer des inquiétudes. En effet, lorsque des citations, fussent-elles déformées, mélangées et superposées – ou même fausses – représentent l'élément central d'une œuvre, voire son "sujet", on est porté à s'interroger sur la nature de la contribution du signataire de l'œuvre. L'incapacité des postmodernes de se priver de références au passé, de sortir de l'engrenage des "musiques sur la musique", est apparemment liée au poids croissant de l'histoire. En cette fin de siècle où toutes les musiques du passé et du présent sont disponibles à l'instant, ce poids apparaît en fait de plus en plus difficile à porter. *La Schubert-Phantasie* de Dieter Schnebel (né en 1930) – un ancien de l'avant-garde des années 1950-1960 – représente un exemple assez typique de "musique sur la musique". Une partie de cette composition pour grand orchestre est bâtie autour d'une "instrumentation analytique" de la *Sonate en sol majeur op. 78* pour piano de Schubert. Le compositeur, observe un commentateur, "ne s'affirme pas [...] énormément, sauf du point de vue de son "analyse", qu'il hisse au plan de la composition". Il s'agirait ainsi d'un "acte créateur retenu, entre respect et détournement"⁶.

Les exemples abondent, qui illustrent ce genre d'approche "respectueuse" – que l'on peut également qualifier de nostalgique (même lorsqu'elle se veut ironique) – des musiques du passé. Parmi ses représentants on compte des compositeurs comme Berio, Kagel ou Ligeti, dont les trajectoires personnelles forment en fait une sorte de transition entre la modernité et la postmodernité. A la citation proprement dite, ces modernes tournés vers la postmodernité préfèrent d'ailleurs le plus souvent l'ambiguïté de l'allusion. Outre Atlantique, l'entreprise de recyclage est moins conditionnée par des références culturelles,

una tendencia más fuerte (y más natural) al mestizaje. Steve Reich, Philip Glass, John Adams, o jóvenes compositores como John Zorn y Aaron Jay Kernis se amparan con desenvoltura en los materiales más diversos. Músicas tradicionales del Extremo Oriente y de África, jazz, rock, variedades, tecno, pero también el patrimonio musical de Occidente, todo triturado, mezclado, como pasado por un rodillo compresor.

Se pueden hacer algunas preguntas embarazosas: ¿Es el respeto a la herencia lo que lleva a los postmodernos a extraer sin límites, o es más bien que no llegan a liberarse y a encontrar su propia voz? ¿Se trata de modestia y de contencción, o de una incapacidad para inventar? ¿Realmente la era postmoderna es capaz de crear sus propios valores o bien no es más que una "era del vacío"? Me contentaré con sugerir que la creatividad artística está quizás camino de cambiar de naturaleza. Cada vez menos relacionada con las nociones de creación e invención, parece apropiarse más al concepto modesto de "valor añadido". Un nuevo encuadre o un nuevo enfoque sobre una obra se considera entonces como un provocar que surja un suplemento de sentido. A fuerza de "reinterpretar" una música del pasado, se llega de hecho a (creer poder) conferirle algo similar a una nueva identidad. De este modo el himno protestante utilizado varias veces por Gavin Bryars en su *The Sinking of the Titanic*, corroído por ruidos acuáticos que sugieren el inexorable hundimiento, termina por transmitir un mensaje diferente al que inicialmente tenía.

En otro ámbito, el de la composición musical asistida por ordenador, un valor añadido sería el que resulta de compartir la parternidad (y la responsabilidad) que implica el concepto de obra de arte interactiva. En este territorio particular de la interactividad que, en cierto modo, adapta al gusto de hoy la filosofía de la obra abierta, las experiencias son aún balbuceantes. Pero es fácil imaginar a partir de ahora la circulación en la red de objetos sonoros -especie de "embriones desechados"- destinados a una perpetua metamorfosis, a merced de las intervenciones anónimas de una mirada de padres (compositores) putativos. En

car là-bas l'histoire semble peser moins lourd que pour les Européens. Le recyclage coïncide en revanche, et se conjugue avec une plus forte (et plus naturelle) tendance au métissage. Steve Reich, Philip Glass, John Adams, ou des jeunes compositeurs comme John Zorn et Aaron Jay Kernis s'emparent avec désinvolture des matériaux les plus divers. Musiques traditionnelles de l'Extrême Orient et d'Afrique, jazz, rock, variété, techno, mais aussi le patrimoine musical de l'Occident – tout est broyé et mélangé, comme passé sous un rouleau-compresseur.

Quelques questions embarrassantes peuvent être posées : est-ce par respect de l'héritage que les postmodernes y puisent sans limites, ou plutôt parce qu'ils n'arrivent pas à s'affranchir et à trouver leur propre voix ? S'agit-il de leur part de modestie et de retenue, ou plutôt d'une incapacité d'inventer ? Au fond, l'ère postmoderne est-elle capable de créer ses propres valeurs ou bien n'est-elle qu'une "ère du vide" ? Je me contenterai de suggérer que la créativité artistique est peut-être en train de changer de nature. De moins en moins assimilée aux notions de création et d'invention, elle semble se rapprocher davantage du concept plus modeste de *valeur ajoutée*. Un nouveau cadrage ou un nouvel éclairage posés sur une œuvre sont alors censés faire surgir un supplément de sens. A force de "réinterpréter" une musique du passé, on arrive en fait à (croire pouvoir) lui conférer quelque chose comme une nouvelle identité. Ainsi l'hymne protestante plusieurs fois reprise par Gavin Bryars dans son *The Sinking of the Titanic*, rongée par des bruits aquatiques suggérant l'inexorable écoulement, finit par transmettre un message différent de celui qui était le sien initialement.

Dans un autre registre, celui de la composition musicale assistée par l'ordinateur, une valeur ajoutée pourrait résulter du partage de paternité (et de responsabilité) qu'implique le concept d'œuvre d'art interactive. Dans ce domaine particulier de l'interactivité qui, d'une certaine manière, ramène au goût du jour la philosophie de l'œuvre ouverte, les expériences sont encore balbutiantes. Mais on imagine d'ores et déjà la mise en réseau d'objets musicaux – sorte d'"embryons desséchés" –

este contexto, la expresión "estar en red", familiar a los usuarios de Internet, recuerda de hecho aquella de "estar en el mundo". Sin embargo, para este tipo de partos todos los elementos -autor, obra y espectador- se encuentran en el dominio de lo virtual.

Una última pregunta se impone, la más patética: ¿Es posible contentarse -resignarse- con valores añadidos y con reinterpretaciones, allí donde había la costumbre de esperar creaciones? ¿Estamos condenados a engullir hasta el infinito los productos (a menudo seductores) de una creatividad de segundo o tercer grado? En el torbellino de las nostalgias que dominan la actualidad musical, me permite añadir otra, terriblemente desfasada y fantasmagórica: la de una música extraída en primer grado de un material y en una lengua que hubiese encontrado milagrosamente una especie de virginidad primaria. Para que este improbable voto pueda ser satisfactorio, se supone que el uso del reciclaje en curso debería de llegar a su término y cumplir así con lo que habría de significar su verdadera razón de ser: una transmutación digna de aquella imaginada por los míticos alquimistas.

Mihu Iliescu es musicólogo.

destinés à une perpétuelle métamorphose au gré des interventions anonymes d'une myriade de pères (compositeurs) putatifs. Dans ce contexte, l'expression "mise en réseau", familière aux utilisateurs de l'Internet, rappelle en fait celle de "mise au monde". Cependant, pour ce genre d'accouchement tous les éléments – l'auteur, l'œuvre et le spectateur – se retrouvent dans le domaine du virtuel.

Une dernière interrogation s'impose, la plus pathétique : peut-on se contenter – se résigner – avec des valeurs ajoutées et avec des réinterprétations, là où on avait l'habitude d'attendre des créations ? Sommes-nous condamnés à réingurgiter à l'infini les produits (souvent séduisants) d'une créativité de second ou troisième degré ? Au tourbillon de nostalgie qui dominent l'actualité musicale, qu'il me soit permis d'en ajouter une, terriblement décalée et fantasmagorique : celle d'une musique taillée au premier degré dans un matériau et dans une langue ayant miraculeusement retrouvé une espèce de virginité première. Pour que cet improbable voeu puisse être exaucé, il paraît que l'entreprise de recyclage en cours devrait arriver à son terme et accomplir ainsi ce qui devrait représenter sa vraie raison d'être : une transmutation digne de celle imaginée par les mythiques alchimistes.

Mihu Iliescu est musicologue.

¹ Recientemente han aparecido dos escritos significativos en este sentido: François-Bernard Mâche, "Le post-progressisme", en *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998, et Philippe Manoury, "Le transitoire et l'éternel ou le crépuscule des modernes?", en *La note et le son*, Paris, L'Harmattan, 1998.

² Sobre el fenómeno de la cita postmoderna, la revista *Analyse musicale*, nº 33, noviembre 1998, aporta dos contribuciones interesantes firmadas por Pierre Michel y Béatrice Ramaut-Chevassus.

³ Cf. Herman Sabbe, *La musique et l'Occident*, Sprimont, Pierre Mardaga, 1998, pp. 99-102.

⁴ Manoury, Philippe, op. cit., p. 118.

⁵ CD Nonesuch, 7559-79359-02, 1996.

⁶ Michel, Pierre, "Les nouvelles tendances musicales en Europe depuis le début des années 1970", *Analyse musicale*, nº 33, 4º trimestre 1998, p. 112.

¹ Deux écrits récents apparaissent significatifs en ce sens : François-Bernard Mâche, "Le post-progressisme", dans *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998, et Philippe Manoury, "Le transitoire et l'éternel ou le crépuscule des modernes?", dans *La note et le son*, Paris, L'Harmattan, 1998.

² Sur le phénomène citationnel postmoderne, la revue *Analyse musicale*, nº 33, novembre 1998, contient deux contributions intéressantes signées par Pierre Michel et Béatrice Ramaut-Chevassus.

³ Cf. Herman Sabbe, *La musique et l'Occident*, Sprimont, Pierre Mardaga, 1998, p. 99-102.

⁴ Manoury, Philippe, op. cit., p. 118.

⁵ CD Nonesuch, 7559-79359-02, 1996.

⁶ Michel, Pierre, "Les nouvelles tendances musicales en Europe depuis le début des années 1970", *Analyse musicale*, nº 33, 4º trimestre 1998, p. 112.

De la utopía polisensorial a los mestizajes numéricos

La segunda mitad del siglo XX ha disipado numerosas y tenaces ilusiones relacionadas con la utopía sensorial, las asociaciones de colores, formas, timbres, etc., que han chocado contra las complejidades, cada vez mejor comprendidas, de la percepción sensorial. Y, salvo que ignoremos estas complejidades, hoy sólo podemos acoger con reservas el discurso optimista de Kandinsky¹ referido a la ineluctable convergencia de las diferentes artes. Sin embargo, y ya que la historia aún no ha dictaminado, ha llegado quizás el momento de preguntar una última vez a los grandes actores del proceso artístico de un siglo XX que ha llegado ya a su crepúsculo. Recordemos, por ejemplo, que Matisse -que nunca creyó en una fusión entre la pintura y la música fundada en el parentesco de los espectros sonoro y luminoso- elaboró desde 1909-1910 (fechas exactas del *Prometeo*, de Scriabin) *La Danse* y *La Musique*, destinada al mecenas Chichouchine, a partir de los principios respectivos de analogía rítmica y de equilibrio cromático, lo cual indica que en esta fecha las preocupaciones polisensoriales -en pleno auge del "rayonismo" y del futurismo²- alteran ya un aspecto considerable de la nueva creación.

El nuevo abanico interrogativo

En los cubistas, los valores plásticos predominan, incluso exclusivamente; aunque el principio del *collage* sugiere, por superposición de planos, una idea de disonancia contrapuntística de los materiales que estiraban la percepción visual en el tiempo; de la misma manera, la polifonía condujo, desde el siglo XII, a una espacialización de la percepción auditiva. El naciente cine no olvidará

De l'utopie polysensorielle aux métissages numériques

La deuxième moitié du XXe siècle a dissipé nombre d'illusions tenaces quant à l'utopie polysensorielle, les associations de couleurs, de formes, de timbres, etc., butant contre les complexités, de mieux en mieux comprises, de la perception sensorielle. Et, sauf à ne pas tenir compte de ces complexités, nous ne pouvons qu'accueillir avec réserve, aujourd'hui, le discours optimiste d'un Kandinsky¹ quant à la convergence inéluctable des arts différents. Cependant, puisque l'histoire n'a pas encore tranché, le temps est peut-être venu d'interroger une dernière fois, à ce sujet, les grands acteurs du processus artistique d'un XXe siècle parvenu à son crépuscule. En se souvenant, par exemple, qu'un Matisse, qui n'a jamais vraiment cru à une fusion de la peinture et de la musique fondée sur la parenté des spectres sonore et lumineux, élabora dès 1909-1910 (soit les dates exactes du *Prométhée* de Scriabine) *La Danse* et *La Musique*, destinées au mécène Chichouchine, sur les principes respectifs d'analogie rythmique et d'équilibrage chromatique, indice qu'à cette date les préoccupations polysensorielles – à l'honneur dans les viviers du rayonnisme et du futurisme² – altèrent déjà un pan considérable de la création nouvelle.

Le nouvel éventail interrogatif

Chez les cubistes, les valeurs plastiques restent prééminentes, voire exclusives, bien que le principe du collage suggère, par superposition des plans, une idée de dissonance contrapuntique des matériaux qui étirerait la perception visuelle dans le temps de la même façon que la polyphonie, a conduit, dès le XIe siècle, à une spatialisation de la perception auditive. Le cinéma naissant en retient la

la lección, particularmente en el *Ballet mécanique* de 1923-24, intento de cine “objetivo” debido a Fernand Léger, Man Ray y Dudley Murphy, sobre música de George Antheil, donde la evidencia de la noción temporal en la percepción de objetos ordinarios está subrayada por los contrastes dinámicos y la emergencia de fragmentos autónomos. En la apertura de este nuevo abanico interrogativo se sitúan otras solicitudes, la del “número de oro” por ejemplo, en el cubismo esotérico de la Divina proporción (1911 -Villon, Duchamp, Metzinger, Gleizes, La Fresnaye, Picabia, Delaunay, Léger, Kupka) o en las preocupaciones formales del compositor húngaro Bartók.

El hecho de que un poco más tarde la abstracción pictórica y el serialismo musical hayan procedido simultáneamente a la abolición de la jerarquía motivica ha podido favorecer ciertas asociaciones sin permitir dar cuenta de las mutaciones propias de las dos expresiones. Así, Robert Delaunay, padre del orfismo que sólo retiene de la naturaleza su dinámica coloreada, multiplica, en el último periodo de su carrera, los discos y otras formas circulares que, al buscar la fusión del tiempo y el espacio, sitúan al espectador en posición de percibir la relación de dos colores en términos de simultaneidad “armónica” o de yuxtaposición “melódica” (Messiaen sabrá sacar provecho mucho más tarde de esta dilatación del espacio-tiempo para el desarrollo de los colores de su *Cité céleste*). Del mismo modo, Mondrian descubre una preocupación común a los compositores de su tiempo: la exclusión de la naturaleza y de la individualidad en provecho de la universalidad³. La música del pasado ha permanecido demasiado atada a los sonidos de la naturaleza, a pesar del tratamiento al que los ha sometido. Para plegarse a las leyes del nuevo espíritu musical: “lo audible puede ser tan naturalista como lo visible, la música tradicional se encarga de enseñárnoslo”⁴. De ahí el esfuerzo del compositor Van Domselaer por seguir, en la suite *Proeven van Stilkunst* (1916), los preceptos horizontalistas y verticalistas predicados por Mondrian, fórmula más convincente para la lectura que para la audición.

Es precisamente porque el esfuerzo de la músi-

leçon, particulièrement dans le *Ballet mécanique* de 1923-24, tentative de cinéma “objectif” due à Fernand Léger, Man Ray et Dudley Murphy, sur une musique de George Antheil, où l’évidence de la notion temporelle dans la perception d’objets ordinaires est soulignée par les contrastes dynamiques et l’émergence de fragments autonomes. C’est dans l’ouverture de ce nouvel éventail interrogatif que se situent d’autres sollicitations, celle du “nombre d’or” par exemple, dans le cubisme ésotérique de la Section d’or (1911 - Villon, Duchamp, Metzinger, Gleizes, La Fresnaye, Picabia, Delaunay, Léger, Kupka) comme dans les préoccupations formelles du compositeur hongrois Bartók.

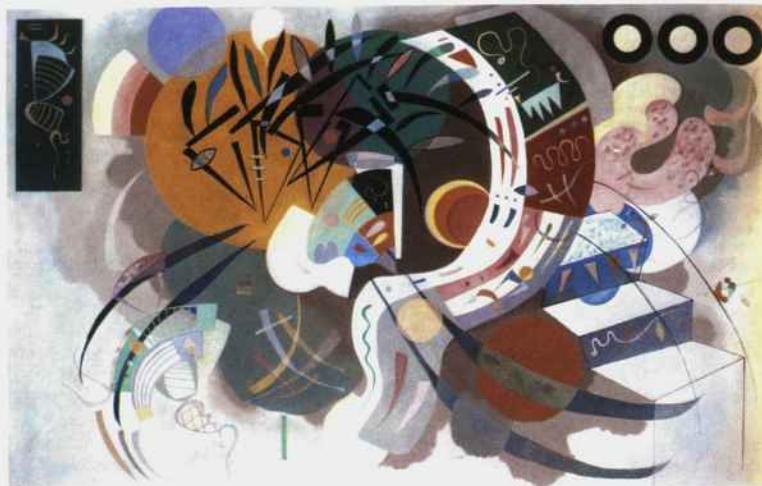
Qu’un peu plus tard l’abstraction picturale et le sérialisme musical aient simultanément procédé à l’abolition de la hiérarchie motivique a pu favoriser certaines associations, sans permettre de rendre compte des mutations propres aux deux expressions. Ainsi Robert Delaunay, père de l’orphisme qui ne retient de la nature que sa dynamique colorée, multiplie-t-il, dans la dernière période de sa carrière, les *disques* et autres *formes circulaires* qui, cherchant la fusion du temps et de l’espace, mettent le spectateur en position de percevoir le rapport de deux couleurs en termes de simultanéité “harmonique” ou de juxtaposition “mélodique” (Messiaen saura tirer profit, bien plus tard, de cette dilatation de l’espace-temps pour le déploiement des couleurs de sa *Cité céleste*). Ainsi également, Mondrian se découvre-t-il une préoccupation commune avec les compositeurs de son temps, l’exclusion de la nature et de l’individualité au profit de l’universalité³. Car la musique du passé est restée trop attachée aux sons de la nature, en dépit du traitement auquel elle les a soumis, pour se plier aux lois du nouvel esprit musical : “L’audible peut être tout aussi naturaliste que le visible, la musique traditionnelle se charge de nous l’apprendre !”⁴ D'où l'effort du compositeur Van Domselaer pour suivre, dans la suite *Proeven van Stilkunst* (1916), les préceptes horizontalistes et verticalistes prônés par Mondrian, formule plus convaincante à la lecture qu'à l'audition.

ca está libre de todo objetivo representativo por lo que Kandinsky la solicita tan a menudo en su búsqueda del universo interior, poniendo en paralelo ritmo musical y dinámica luminosa, consonancias y disonancias sonoras y coloreadas, a la búsqueda de un arte "sintético"⁵. Sus intercambios con Schoenberg⁶ ilustran, sin embargo, sus dudas sobre la posibilidad de poner la pintura "en teoría" al mismo nivel que la música, reflexión fundada en la práctica pictórica y en su inteligencia de los problemas planteados a la música contemporánea⁷. La búsqueda simultánea, por parte de Kandinsky, de un arte abstracto y de la obra de arte total (las composiciones escénicas datan de 1908-1912) tiene de revelador que procede de una destrucción más o menos deliberada de las sintaxis respectivas y consagradas de cada expresión, pese a que el dogma dadá de la "tabla rasa" está aún por venir. Kandinsky demuestra el modo en que el concepto de disonancia -visual o sonora- es insuficiente para explicar, aunque sólo sea parcialmente, las rupturas del siglo, lo cual representa una inmensa ventaja al plantear la cuestión ontológica de cómo cada forma artística constituye a la vez la condición y la consecuencia del proyecto de arte total. La vieja estética ya no puede aferrarse a la cómoda dicotomía espacio-tiempo regulando la compartmentación tradicional de las artes, ya no resiste la explosiva mutación epistemológica de la relación con el universo sensible: ¡el cientifismo analítico ha muerto, viva la percepción intuitiva del mundo fundada sobre la metasensorialidad! Un principio parece guiar todas las energías: el tiempo no es más que la cuarta dimensión del espacio y su impenetrabilidad se explica sólo por las insuficiencias de nuestra percepción sensorial. Por otra parte, la obra de arte -en tanto que manifestación sensible *en sí* y escapando al racionalismo que rige nuestro universo tridimensional- solicita prioritariamente la intuición y propone así una sensación directa de un universo cuadra (o multi) dimensional. Muchas obras de Klee parecen ilustrar este postulado por la evidencia de las afinidades sonoras que sugieren; el artista, músico prevenido, apenas cree, sin embargo, en las virtualidades de la "duración pic-



"Hélice et rythme", 1937, R. Delaunay.
(Col. M.N.C.A. Georges Pompidou, Paris).

C'est précisément parce que l'effort de la musique est libre de tout objectif représentatif que Kandinsky la sollicite si souvent dans sa quête de l'univers intérieur, mettant en parallèle rythme musical et dynamique lumineuse, consonances et dissonances sonores et colorées, à la recherche d'un art "synthétique" ⁵. Ses échanges avec Schoenberg ⁶ mettent cependant en lumière ses hésitations quant à la possibilité de mettre la peinture "en théorie" au même titre que la musique, réflexion fondée sur sa pratique picturale et son intelligence des problèmes posés à la musique contemporaine ⁷. La recherche simultanée, par Kandinsky, d'un art abstrait et de l'œuvre d'art totale (les *compositions scéniques* datent de 1908-1912) a ceci de révélateur qu'elle procède d'une destruction plus ou moins délibérée des syntaxes respectives et consacrées de chaque expression, lors même que le dogme dada de la "table rase" est encore à venir. Kandinsky démontre de la sorte que le concept de dissonance – visuelle ou sonore – est impuissant à rendre compte, ne fût-ce que partiellement, des ruptures du siècle, tout en présentant l'immense avantage de poser que la remise en question ontologique de chaque forme artistique constitue tout à la fois la condition et la conséquence du projet d'art total. La vieille esthétique ne peut plus compter sur le confort de la dichotomie espace-temps réglant la compartmentation traditionnelle des arts et ne résiste pas à la déferlante mutation



"Curva dominante"/*Courve dominante*, 1936, Kandinsky. (Col. The Solomon R. Guggenheim Museum).

tórica”, pero sugiere la percepción simultánea de varios planos visuales, por efecto de friso, transparencia, proliferación. De manera recíproca, el enriquecimiento de las virtualidades sonoras por el parámetro espacial permanece como una noción querida en el corazón de Varèse, que se ha dedicado a ofrecer la prueba con su *Poème électronique* (1958)⁸, grabado en una cinta de tres pistas y difundido en el interior del pabellón a través de cuatrocientos altavoces situados de tal manera que los sonidos siguen las “rutas” propuestas por la arquitectura de Xenakis.

En todos los casos, la abolición de la jerarquía motivica se impone como condición inicial de un proceso liberador propicio a la concomitancia de los datos sensibles. Próximo en esto a Mondrian, que predicaba la eliminación del elemento melódico cerrado en favor de una plástica pura de las relaciones, Varèse tiene conciencia de que la ontologización de la música exige el rechazo del “parloteo” de la melodía, el sonido se libera de toda codificación parásita para izarse al rango de la forma en sí. Un lenguaje sonoro tal -Debussy lo había presentido probablemente- induce y exige un espacio nuevo, abierto, extraño a las leyes físicas, fundado sobre la intuición sensible y propone una nueva inscripción de la música en un volumen arquitectónico dado.

épistémologique du rapport à l'univers sensible : le scientisme analytique est mort, vive la perception intuitive du monde fondée sur la métasensorialité ! Un principe semble guider toutes les énergies : le temps n'est rien d'autre que la quatrième dimension de l'espace, et son impénétrabilité s'explique par les seules insuffisances de notre perception sensorielle. Par ailleurs, l'œuvre d'art – en tant que

manifestation sensible en soi échappant au rationalisme qui régit notre univers tridimensionnel – sollicite prioritairement l'intuition et propose ainsi une sensation directe d'un univers quadri (voire multi) dimensionnel. Nombre d'œuvres de Klee semblent illustrer ce postulat par l'évidence des affinités sonores qu'elles suggèrent ; l'artiste, musicien averti, ne croit cependant guère aux virtualités de la “durée picturale”, mais suggère la perception simultanée de plusieurs plans visuels, par effets de frise, transparence, prolifération. De façon réciproque, l'enrichissement des virtualités sonores par le paramètre spatial reste une notion chère au cœur de Varèse, qui s'est attaché à en offrir la démonstration avec son *Poème électronique* (1958)⁸, enregistré sur une bande à trois pistes et diffusé dans l'intérieur du pavillon par quatre cents haut-parleurs placés de telle sorte que les sons suivaient les “routes” proposées par l'architecture de Xenakis.

Dans tous les cas, l'abolition de la hiérarchie motivique s'impose comme condition initiale d'un processus libérateur propice à la concomitance des données sensibles. Proche en cela de Mondrian, qui prône l'élimination de l'élément mélodique clos en faveur d'une plastique pure des rapports, Varèse a conscience que l'ontologisation de la musique exige le refus du “papotage” de la



"Fuga en rojo"/
Fugue en rouge,
1921, Paul Klee.
Col. privada,
Berna/Col. privée,
Berne. Catálogo de
la exposición/
Catalogue de
l'exposition "Klee
et la musique",
M.N.C.A. G.
Pompidou, Paris.

Estructuración del imaginario

La elección por parte de numerosos pintores franceses (Mathieu, Soulages, Schneider, Messagier) y americanos (Tobey, Gorky, Pollock, Kline) de una abstracción gestual, subjetiva y aleatoria, al inicio de los años cuarenta, no comparte ninguna realidad con la adopción de los principios seriales por los Barraqué, Boulez, Martinet, Nigg, Philippot..., más allá de la exclusión deliberada del recurso a la anécdota. Musicalmente, apenas ofrece dudas que el dogma serial, al que los compositores de la segunda mitad del siglo XX han dedicado un tiempo de su creación, haya alterado radicalmente nuestra percepción general del hecho sonoro contemporáneo. Afirmar que este "totalitarismo" sólo conoce fundamentos especulativos, matemáticos e incluso mecánicos, es algo cuando menos aleatorio ya que una trayectoria tal habría favorecido todas las tentativas sinestésicas frente a las cuales parece, por el contrario, que los músicos seriales no han ocultado nunca sus reservas⁹. Un artista tan libre como Xenakis manifiesta la misma prudencia -la del profesional que conoce las capacidades de resistencia del material sensible- sobre la eficacia de los procesos fusionales que operan entre lo visual y

mélodie, le son s'affranchissant de toute codification parasite pour se hisser au rang de forme en soi. Un tel langage sonore – Debussy l'avait peut-être pressenti – induit et exige un espace neuf, ouvert, étranger aux lois physiques, fondé sur l'intuition sensible et proposant une nouvelle inscription de la musique dans un volume architectural donné.

Structuration de l'imaginaire

Le choix, par nombre de peintres français (Mathieu, Soulages, Schneider, Messagier) et américains (Tobey, Gorky, Pollock, Kline) d'une abstraction gestuelle, subjective et aléatoire, au matin des années quarante, n'a de réalité commune avec l'adoption des principes sériels par les Barraqué, Boulez, Martinet, Nigg, Philippot... que l'exclusion délibérée du recours à l'anecdote. Musicalement, il ne fait guère de doute que le dogme sériel auquel les compositeurs de la seconde moitié du XXe siècle ont un temps soumis leur création, a puissamment altéré notre perception générale du fait sonore contemporain. Affirmer que ce "totalitarisme" ne connaît de fondations que spéculatives, mathématiques, voire mécaniques, demeure pour le moins aléatoire car une telle

lo sonoro. Como mucho se aplica en demostrar la validez de ciertas comunidades estructurales, especialmente en *Diatopes* y *Polytopes*¹⁰. En fin, al margen también de la corriente serial, Dutilleux no ha cesado de solicitar equitativamente la intuición y la experiencia, lo que le ha permitido a veces proponer felices equivalencias polisenso-riales. Por ejemplo, *Timbres, Espaces, Mouvement* (1978), cuyo subtítulo, *La Nuit étoilée* ofrece, más que un homenaje a Van Gogh, el parentesco de preocupaciones (timbre-color, espacio-registro, movimiento-pulsación) uniendo en el orden de la imaginación creadora al compositor y al pintor, el primero esforzándose en hacer cantar a la orquesta como el segundo hace salpicar a sus colores.

Si la abstracción lírica no excluye de la pintura la expresión del sentimiento, como parece preconizarlo musicalmente el dodecafonismo serial, todo un faldón contemporáneo de la creación plástica opera, gracias a la geometrización sistemática de los motivos, la eliminación definitiva de la naturaleza. A la cabeza de este movimiento, Herbin publicó en 1949 *El Arte no figurativo no objetivo*, estableciendo una gramática de formas simples (círculo, semicírculo, cuadrado, triángulo) y de colores puros basados en el estudio de un dinamismo mutuo, fuente de un arte universal. De estas intuiciones y aspiraciones, es imposible encontrar realización más alta, más inteligente y más exigente que la obra de Jean Dewasne en la que el control de las hipótesis científicas más audaces (catástrofes, fractales, grafos)¹¹ favorecen la eclosión mutante de formas coloreadas que ofrecen total libertad de trayectorias para el ojo del espectador, de lo horizontal a lo vertical, de lo uno a lo múltiple, de la línea al sistema. El pintor elabora corrientes dinámicas a fin de replicar el dramatismo de los acontecimientos plásticos, agrupando conjuntos y conexiones, el ritmo de estas conexiones dan a la obra sus significaciones esenciales. De apariencia más musical que pictórica, tal proposición no excluye la consideración de ciertas incompatibilidades: "La obra plástica expresa el conflicto de una situación geométrica en un sistema dinámico; la música expresa el conflicto de una situación algebraica en un sistema dinámico.

démarche eût favorisé, toutes les tentatives synesthésiques à l'endroit desquelles il semble bien au contraire que les musiciens sériels n'aient jamais caché leurs réserves⁹. Et un artiste aussi libre que Xenakis témoigne de la même prudence – celle du praticien qui connaît les capacités de résistance du matériau sensible – sur l'efficacité des processus fusionnels opérant entre le visuel et le sonore. Tout au plus s'est-il appliqué à démontrer la validité de certaines communautés structurelles, singulièrement dans *Diatopes* et *Polytopes*.¹⁰ Enfin, en marge encore du courant serial, Dutilleux n'a cessé de solliciter équitablement l'intuition et l'acquis, ce qui l'a parfois autorisé à proposer d'heureuses équivalences polysensorielles. Ainsi de *Timbres, Espaces, Mouvement* (1978), dont le sous-titre, *La Nuit étoilée*, rend moins un hommage à Van Gogh qu'il n'indique la parenté de préoccupations (timbre couleur, espace-registre, mouvement-pulsion) unissant dans l'ordre de l'imagination créatrice le compositeur et le peintre, le premier s'efforçant de faire chanter l'orchestre comme le second fit gicler ses couleurs.

Si l'abstraction lyrique n'exclut pas de la peinture l'expression du sentiment, comme semble le préconiser musicalement le dodécaphonisme serial, tout un pan contemporain de la création plastique opère, grâce à la géométrisation systématisée des motifs, l'élimination définitive de la nature. À la tête de ce mouvement, Herbin a publié en 1949 *l'Art non figuratif non objectif*, établissement d'une grammaire de formes simples (cercle, demi-cercle, carré, triangle) et de couleurs pures, fondée sur l'étude d'un dynamisme mutuel et source d'un art universel. De ces intuitions et aspirations, il est impossible de trouver réalisation plus haute, plus intelligente et plus exigeante que l'œuvre de Jean Dewasne chez qui la maîtrise des hypothèses scientifiques les plus audacieuses (catastrophes, fractales, graphes)¹¹ favorise l'éclosion mutagène de formes colorées offrant toute liberté de cheminement à l'œil du spectateur, de l'horizontal au vertical, de l'un au multiple, de la ligne au système. Le peintre élabore des courants dynamiques afin de répartir la dramatique des



"Orden y desorden"/*Ordre et désordre*, 1991. Mural de F. Morellet en el Théâtre de la Ville de Paris. Hojas de pan de oro sobre el cemento/Feuilles d'or sur le béton; detalle a la derecha / fragment à droite.



La ventaja de estas plásticas de investigación es que actúan sin mitos. Ya no se pueden apoyar en fórmulas de estructuración de lo imaginario. La obra se presenta al espectador como una realidad pura en una perfecta antinaturaleza"¹². Otro artista importante, François Morellet, ha permanecido desde el principio de su carrera fiel al doble principio del *proceso*, actuando sobre un material elegido sin intervención aparente del artista¹³ y de la ilusión de que la obra no formaliza más que el fragmento de un universo que desarrolla la paradoja de "una falta de conclusión definitiva". Él mismo admite voluntariamente, en esta óptica, la cercanía de sus preocupaciones con las de los compositores de música repetitiva, fundamentada en el control de un material elemental sometido a las leyes de un proceso inexorable¹⁴.

Desorganización, reorganización

Desde la apertura de los años sesenta, el problema de los artistas ha dejado de ser el de descifrar los campos de una libertad nueva, para pasar al de determinar las nuevas fronteras, de ahí proviene un cierto malestar. El intento de música "caósica" conducido por Jean Dubuffet y Asger Jorn (*Nez cassé*, [Nariz rota] 1960) arrojó de entrada singulares reflejos sobre el proceso creador - automatismo, no-disciplina, auto-análisis- la inexperiencia musical de los dos hombres pone al desnudo una especie de pureza original del gesto creador enfrentado a la brutalidad de la materia informe, gesto que borra las diferencias de naturaleza entre pintura y música.

événements plastiques, amalgamant ensembles et liaisons, le rythme de ces liaisons donnant à l'œuvre ses significations essentielles. En apparence plus musicale que picturale, une telle proposition n'exclut pas la prise en compte de certaines incompatibilités : "L'œuvre plastique exprime le conflit d'une situation géométrique dans un système dynamique ; la musique exprime le conflit d'une situation algébrique dans un système dynamique. L'avantage de ces plastiques de recherche, c'est qu'elles agissent sans mythes. On ne peut plus s'appuyer sur des recettes de structuration de l'imaginaire. L'œuvre se présente au spectateur comme une pure réalité dans une parfaite anti-nature".¹² Autre artiste majeur, François Morellet est resté depuis les débuts de sa carrière fidèle au double principe du *processus* agissant sur un matériau choisi sans intervention apparente de l'artiste¹³ et de l'illusion que l'oeuvre ne formalise que le fragment d'un univers développant le paradoxe d'un "inachèvement définitif". Lui-même admet volontiers, dans cette optique, le rapprochement de ses préoccupations avec celles des compositeurs de musique répétitive, fondée sur la maîtrise d'un matériau élémentaire soumis aux lois d'un inexorable processus¹⁴.

Désorganisation, réorganisation

Depuis l'ouverture des années soixante, le problème des artistes n'a plus été de défricher les champs d'une liberté nouvelle, mais d'en déterminer les nouvelles frontières, d'où un certain désarroi. La tentative de musique "chaosmique"

En el capítulo de síntomas de este malestar figura la vuelta violenta del *ready-made* de Duchamp en el Nuevo realismo de los Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé, César, Rotella en los que el objeto -panel publicitario, andamios, maniquíes, etc.- sólo debe su estatuto artístico a la elección del creador. Sobre esta vía, cuyos signos estéticos surgen de la epopeya urbana de la mejor ley, la recolección de ruidos y sonidos por Schaeffer había precedido ampliamente a los esfuerzos del Nuevo realismo, ya que el fundador de la música "concreta" (1948) había elaborado en 1950, con la colaboración de Pierre Henry, la *Sinfonía para un hombre solo*, obra manifiesto del movimiento. Contemporáneo a ésta, el encuentro de la orquesta tradicional y de los "sonidos organizados" propuesto por Varèse en *Déserts* (1954) abre una vía real al futuro *Groupe de recherches musicales*, ilustrado por los aciertos de Bayle, Ferrari, Boucourechliev e incluso Philippot¹⁵. Plásticos y músicos se encuentran así obligados a efectuar la búsqueda de nuevos objetos sonoros o visuales, objetos elegidos pues, susceptibles de reducir en un primer momento los efectos devastadores del agotamiento motívico y propicios, en sus efectos, a un estudio epistemológico de los procesos de aprehensión del mundo objetivo, en el espacio y en el tiempo. Esta sed experimental favorece a todas luces una solicitud recíproca de las prácticas de la música y de las artes plásticas abriendo, por ejemplo, la vía a la escultura sonora o acusmática. Entre sus más activos promotores, Tinguely o Takis han buscado integrar por el sonido sus realizaciones al espacio que los circumscribe.

Cesura epistemológica

Las premisas de un sistema de enlaces nacieron cuando el romanticismo formalizó la evidencia, común a todas las expresiones sensibles, de una proyección del interior y abrió la reflexión sobre la complejidad de las correspondencias. En el siglo XX el gran esfuerzo de todas las vanguardias habrá, de hecho, asentado la configuración de una cesura epistemológica, condición necesaria a la liberación de un umbral de los nuevos tiempos.

menée par Jean Dubuffet et Asger Jorn (*Nez cassé*, 1960) a d'emblée jeté de singulières lueurs sur le processus créateur – automatisme, non-discipline, auto-analyse – l'inexpérience musicale des deux hommes mettant à nu une sorte de pureté originelle du geste créateur affronté à la brutalité de la matière informe, geste gommant les différences de nature entre peinture et musique.

Au chapitre des symptômes de ce désarroi figure le retour en force du *ready-made* de Duchamp dans le Nouveau réalisme des Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé, César, Rotella, l'objet – panneaux d'affichage, échafaudages, mannequins etc. – ne devant son statut artistique qu'au choix du créateur. Sur cette voie, dont les signes esthétiques sont frappés au coin de l'épopée urbaine, la collecte de bruits et de sons par Schaeffer avait largement précédé les efforts du Nouveau réalisme, puisque le fondateur de la musique "concrète" (1948) avait élaboré en 1950, avec la collaboration de Pierre Henry, la *Symphonie pour un homme seul*, œuvre-manifeste du mouvement. Contemporaine, la rencontre de l'orchestre traditionnel et des "sons organisés" proposée par Varèse dans *Déserts* (1954) ouvre une voie royale au futur *Groupe de recherches musicales*, illustré par les réussites de Bayle, Ferrari, Boucourechliev, voire Philippot¹⁵. Plasticiens et musiciens se trouvent ainsi conduits à opérer la quête de nouveaux objets, sonores ou visuels, d'objets élus donc, susceptibles de réduire dans un premier temps les effets dévastateurs de l'épuisement motivique, et propices, dans leurs effets, à une étude épistémologique des processus d'appréhension du monde objectif, dans l'espace et dans le temps. Cette soif expérimentale favorise à l'évidence une sollicitation réciproque des praticiens de la musique et des arts plastiques, ouvrant par exemple la voie à la sculpture sonore ou acoustique. Parmi ses plus actifs promoteurs, Tinguely ou Takis ont cherché à intégrer, par le sonore, leurs réalisations à l'espace qui les circonscriit.

Césure épistémologique

Les prémisses d'un système de liaisons ont vu le jour lorsque le romantisme formalisa l'évidence,

Este esfuerzo ha conocido sus límites, sus desfallecimientos y sus retrocesos. Es significativo, así, que los recorridos estéticos de Kandinsky y Schoenberg se caractericen por un cierto número de rechazos recurrentes: el primero no renunciará nunca a la utopía de la fusión primitiva de las manifestaciones artísticas, el segundo agotará hasta su muerte marcos formales y generales de un conformismo desmoralizador. Al Varèse de *Ionisations* o al Malevitch del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* les corresponde el mérito de haber conferido a la música y a la pintura una plenitud semántica cuya autonomía inédita cuestiona, por una singular ironía de la historia, la legitimidad del proyecto de arte total, las diferentes artes reivindican desde ese momento una pura autonomía especulativa, al margen de toda escala cognitiva o ilustrativa. Nuestro siglo habrá rechazado sobre todo, especialmente en su segunda mitad, la ley de las herencias categóricas, esforzándose por redefinir las etapas del acto creador. En su crepúsculo, la aparición y el desarrollo de las tecnologías numéricas parece favorecer una síntesis inicial de todas las emisiones posibles. Que estas técnicas favorezcan nuevos diálogos, o que por el contrario los perturbe es lo que el futuro próximo deberá enseñarnos.

Gérard Denizeau es profesor de Historia del Arte contemporáneo y encargado de la asignatura "Música y arte" en la universidad de París IV.

commune à toutes les expressions sensibles, d'une projection de l'intérieur et ouvert la réflexion sur la complexité des correspondances. Au XXe siècle, le grand effort de toutes les avant-gardes aura en fait surtout porté sur la mise en forme d'une césure épistémologique, condition nécessaire au franchissement du seuil des temps nouveaux. Cet effort a connu ses limites, ses défaillances, ses reculs. Il est significatif, ainsi, que les parcours esthétiques de Kandinsky et Schoenberg se caractérisent par un certain nombre de refus récurrents : le premier ne renoncera jamais à l'utopie de la fusion primitive des manifestations artistiques, le second usera jusqu'à sa mort de cadres formels et génériques d'une déroutante conformité. C'est au Varèse de *Ionisations* ou au Maléwitsch du *Carré noir sur fond blanc* qu'il revient d'avoir conféré à la musique et à la peinture une plénitude sémantique dont l'autonomie inédite remet en cause, par une singulière ironie de l'histoire, la légitimité du projet d'art total, les différents arts revendiquant désormais une pure autonomie spéculative, en marge de toute échelle cognitive ou illustrative. Notre siècle aura surtout refusé, notamment dans sa seconde moitié, la loi des héritages catégoriels, tout en s'efforçant de redéfinir les étapes de l'acte créateur. À son crépuscule, l'apparition et le développement des technologies numériques semblent favoriser une synthèse initiale de toutes les émissions sensibles. Que ces techniques favorisent de nouveaux dialogues, ou qu'au contraire elles les trouble, c'est ce qu'un proche futur devrait nous apprendre.

Gérard Denizeau est maître de conférences en Histoire de l'art contemporain et chargé de la matière "Musique et arts" à Paris IV.

¹ El *Almanaque del Blaue Reiter* (op. cit.) propone una síntesis optimista de todas las artes en nombre de un principio universal de necesidad interior del acto creador, permaneciendo como lo esencial la búsqueda del fenómeno de vibración común.

¹ L'*Almanach du Blaue Reiter* (op. cit.) propose une optimiste synthèse de tous les arts, au nom du principe universel de nécessité intérieure de l'acte créateur, l'essentiel restant la recherche du phénomène de vibration commune.

² Nadie ha olvidado el célebre "el espacio y el tiempo han muerto ayer", del poeta Marinetti en el manifiesto del futurismo (1909).

³ "En cuanto al medio de producción del sonido, será preferible emplear la electricidad, el magnetismo, la mecánica, ya que excluyen mejor la intromisión de lo individual". Mondrian en "Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence", en *The New Art - The New Life* (1920).

⁴ En Michel Seuphor, *Mondrian*, París, Séguier, p. 241.

⁵ Cf. "El sonido amarillo", en *Almanach du Blaue Reiter, op. cit.*, p. 267.

⁶ "Schoenberg/Kandinsky, correspondencia", en *Contrechamps* nº 2.

⁷ Ha traducido al ruso extractos del *Tratado de Armonía* de Schoenberg.

⁸ Composición realizada para animar el pabellón Philips de la exposición universal de Bruselas por Xenakis y firmado por Le Corbusier.

⁹ "En cuanto al acercamiento entre las "artes", dicho de otro modo poesía, música y pintura, el hundimiento del arte total, del Gesamtkunstwerk, había dejado a todo el mundo muy circunspecto y cada uno parecía querer actuar en su propio campo sin ocuparse de una hipotética solidaridad". Pierre Boulez, "Auprès et au loin", en *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault*, 3º cahier, 1954, retomado en *Relevés d'apprenti*, Paris, Suil "Tel Quel", 1966, p. 186.

¹⁰ Jean-Yves Bosseur ha recordado el ejemplo más evidente, el de esas "masas de acontecimientos sonoros o masas de acontecimientos visuales (los puntos que se alejan, que se apagan en masas)" los cuales solicitan la comparación tanto en lo que concierne a la estructura como en lo que revela el tratamiento. *Le sonore et le visuel*, Paris, Dis voir, 1993, p. 44.

¹¹ Ver la *Noticia sobre la vida y los trabajos de M. Hans Hartung* de Jean Dewasne, particularmente p. 17 (Paris, Palais de l'Institut, 1933), y *Tenu de rigueur*, 1955, Éditions Janinck, Paris.

¹² Extracto de una carta enviada por Jean Dewasne al autor de estas líneas (1994).

¹³ Lo que excluye, sin embargo, toda posición de rechazo de la obra, práctica radical, incluso provocadora, que demuestra por reducción al absurdo que la práctica artística no conoce más desaparición que la del objeto artístico: 4'33" de John Cage o la exposición del *Vacio puro y simple* de Yves Klein (1958, Galería Iris Clert).

¹⁴ Morellet marca así una evidente predilección por Steve Reich.

¹⁵ Se ha aplicado a definir matemáticamente las reglas que estructuran el objeto estético, reglas susceptibles de ser verificadas por la experiencia creadora.

² Nul n'a oublié le célèbre "l'espace et le temps sont morts hier", du poète Marinetti, dans le manifeste du futurisme (1909).

³ "Quant au moyen de production du son, il sera préférable d'employer l'électricité, le magnétisme, la mécanique, car ils excluent mieux l'immixtion de l'individuel". Mondrian in "Neo-Plasticism : The General Principle of Plastic Equivalence", in *The New Art - The New Life* (1920).

⁴ in Michel Seuphor, *Mondrian*, Paris, Séguier, p. 241.

⁵ Cf. "Sonorité jaune", in *Almanach du Blaue Reiter, op. cit.*, p. 267.

⁶ "Schoenberg/Kandinsky, correspondance", in *Contrechamps* nº 2.

⁷ Il a traduit en russe des extraits du *Traité d'harmonie* de Schoenberg.

⁸ Composition réalisée pour animer le pavillon Philips de l'exposition universelle de Bruxelles réalisé par Xenakis et signé par Le Corbusier.

⁹ "Quant au rapprochement entre les "arts", autrement dit musique et poésie, musique et peinture, la faillite de l'art total, du Gesamtkunstwerk, avait rendu tout le monde très circonspect, et chacun paraissait vouloir œuvrer dans son propre domaine sans s'occuper d'une hypothétique solidarité". Pierre Boulez, "Auprès et au loin", in *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault*, 3e cahier, 1954, repris dans *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil "Tel Quel", 1966, p. 186.

¹⁰ Jean-Yves Bosseur a rappelé l'exemple le plus démonstratif, celui de ces "masses d'événements sonores ou masses d'événements visuels (les points qui s'éloignent, qui s'éteignent en masses)" lesquelles sollicitent la comparaison aussi bien en ce qui concerne la structure que pour ce qui relève du traitement. *Le sonore et le visuel*, Paris, Dis voir, 1993, p. 44.

¹¹ Voir la *Notice sur la vie et les travaux de M. Hans Hartung* de Jean Dewasne, particulièrement p. 17 (Paris, Palais de l'Institut, 1993), et *Tenu de rigueur*, 1995, Éditions Janinck, Paris.

¹² Extrait d'une lettre envoyée par Jean Dewasne à l'auteur de ces lignes (1994).

¹³ Ce qui exclut cependant toute position de refus de l'œuvre, pratique radicaliste, voire provocatrice, qui démontre par l'absurde que la pratique artistique ne connaît de disparition que celle de l'objet artistique : 4'33" de John Cage ou l'exposition du *Vide pur et simple* de Yves Klein (1958, galerie Iris Clert).

¹⁴ Morellet marque ainsi une évidente prédilection pour Steve Reich.

¹⁵ Il s'est attaché à définir mathématiquement les règles structurant l'objet esthétique, règles susceptibles d'être vérifiées par l'expérience créatrice.

Abstracción y superación de la imagen, a propósito de la obra de Broto

El trabajo de José Manuel Broto (Zaragoza, 1949) implica situar el pensamiento abstracto como clave de cualquier representación posible del mundo, tal y como hoy lo conocemos, o mejor, lo imaginamos. Utilizo deliberadamente el término de pensamiento abstracto y no de imagen abstracta. Por encima de la relación dialéctica que su trabajo mantenga con la historia de la pintura no figurativa del siglo XX, lo que sobresale es el intento de conformar una inteligencia representativa. Pero inteligencia no es algo mecánicamente reducible a metodología, incluye a ésta tanto como a la intuición.

Lo que tiene de luminosa la pintura de Broto es que nos hace visible que el pensamiento abstracto es la única posibilidad de relacionarnos con el mundo actualmente, de comprenderlo y de interactuar con él; pero no como un proceso de superación o ruptura perceptiva, como se ha creído durante casi todo el siglo. En el momento actual, nuestra incapacidad de dotar de imágenes a todo aquello que somos capaces de descifrar de la realidad implica una recuperación de la metáfora en cualquier representación visual. Y la metáfora implica narración, la sustitución de una idea por otra cosa. Pero el sentido común percibe una contradicción entre narración y abstracción. Broto ha probado que es posible una reconciliación dotando de vida autónoma a los elementos de la representación abstracta. Este logro supone una superación de los conflictos plásticos de un siglo en el que la búsqueda de una representación abstracta pura ofrece una falsa idea de homogenei-

Abstraction et dépassement de l'image, à propos de l'œuvre de Broto

Le travail de José Manuel Broto (Saragosse, 1949), confère à la pensée abstraite le rôle d'une clé pour n'importe quelle représentation possible du monde tel que nous le connaissons aujourd'hui, ou plutôt, comme nous l'imaginons. J'utilise délibérément le terme "pensée abstraite" et non "image abstraite". Au-delà de la relation dialectique que son travail maintient avec l'histoire de la peinture non figurative du XXe siècle, prédomine l'effort pour conformer une intelligence représentative. Mais l'intelligence n'est pas quelque chose qui puisse se réduire mécaniquement à la méthodologie, bien qu'elle l'inclue, et tout autant que l'intuition.

La lumière, dans la peinture de Broto, consiste en une qualité qui nous révèle que la pensée abstraite est actuellement l'unique possibilité d'avoir une relation avec le monde, de le comprendre, et d'être en interaction avec lui ; mais non comme un processus de dépassement ou de rupture perceptive, comme on l'a cru à peu près durant tout le siècle. Au moment actuel, notre incapacité de doter d'images tout ce que nous sommes capables de déchiffrer de la réalité implique une récupération de la métaphore dans n'importe quelle représentation visuelle. Et la métaphore implique la narration, la substitution d'une idée pour autre chose. Mais le sens commun perçoit une contradiction entre narration et abstraction. Broto a prouvé qu'une réconciliation entre les deux termes était possible, en dotant d'une vie autonome les éléments de la représentation abstraite. Cette démonstration

dad en los intentos de los movimientos o escuelas vanguardistas.

Un siglo en expansión

Los afanes que, a lo largo de todo el siglo XX, han luchado por definir un universo expresivo abstracto son, también, la historia de uno de los mayores y más difíciles procesos por ajustar la inteligencia humana a una visión del mundo que acababa de ser radicalmente transformada al inicio del siglo. Se tiende a simplificar este proceso como un nuevo ajuste epistemológico, una puesta al día de la percepción a raíz de los trastornos producidos tras la pérdida de una visión newtoniana del universo. Cada una de las erupciones vanguardistas incorporaba pulsiones quizás no reducibles de una a otra, pero sí guiadas todas por un malestar que ofrece un rasgo común: la insuficiencia para aprehender un mundo en violenta expansión, y no sólo epistemológica o cosmológica. El malestar y la violencia son siempre los motores de la urgencia, y pocas dudas pueden quedar de que los artistas europeos que trabajaron a lo largo del periodo que condujo a las dos guerras mundiales tenían buenas razones para tener prisa. De la Relatividad a la bomba atómica el tiempo pasó en un suspiro.

Ese tránsito, en el que los hombres jugaron a la ciencia con inmadurez, tuvo otro correlato con el que va de la crisis de la burguesía europea hasta el holocausto. Esta carrera hacia el suicidio había sido claramente pormenorizada por los más visionarios, y de entre ellos los artistas de los distintos asaltos vanguardistas -acusados tantas veces de realizar un arte incomprendible para las mayorías- estaban, en realidad, mejor definidos por el mito de Casandra, es decir, estaban condenados a ser rechazados porque se les comprendía demasiado bien.

Se ha reducido con frecuencia el término abstracción al de los intentos de ruptura de ciertos grupos de artistas con distintas conformaciones expresivas anteriores: la figuración en el campo de la plástica, la tonalidad en la música, la narración en la prosa literaria o cinematográfica, la rima en la poesía, etc. En el ámbito de la plástica, la



"Siliueta 5", 1999, J.M. Broto. Cortesía/courtoisie Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

réussie suppose un dépassement des conflits plastiques d'un siècle où la recherche d'une pure représentation abstraite offre une fausse idée d'homogénéité dans les tentatives des mouvements ou écoles d'avant-garde.

Un siècle en expansion

Les désirs qui, tout au long du XXe siècle, ont présidé à la lutte pour la définition d'un univers d'expression abstraite représentent aussi l'histoire de l'un des plus importants et plus difficiles processus d'ajustement de l'intelligence humaine à une vision du monde qui vient de subir une transformation radicale au début du siècle. On tend à simplifier ce processus en le décrivant comme un nouvel ajustement épistémologique, une mise à jour de la perception due à la perturbation provoquée par la perte d'une vision newtonienne de l'univers. Chaque éruption des avant-gardes incorporait des pulsions, peut-être pas réductibles de l'une à l'autre, mais étant toutes guidées par un malaise qui révélait un trait commun : l'impuissance à apprêhender un monde en expansion violente, et non seulement d'un point de vue épistémologique ou cosmologique. Le malaise et la violence sont toujours les moteurs de l'urgence, et on peut considérer, sans qu'il y ait trop de doutes à ce sujet, que les artistes européens qui travaillèrent



"Pantalla", 1999, J.M. Broto. Cortesía/courtoisie Galería Soledad Lorenzo, Madrid.

abstracción pura se manifestaba como una urgencia casi moral, como una ley que obligaba a eliminar cualquier residuo de figuración en nombre de una exigencia que consideraba la nueva sensibilidad a alcanzar como una criatura demasiado frágil para convivir con el poderoso mundo de las imágenes figurativas.

Cuando la postguerra dejó atrás los traumatismos más anestesiados, la pulsión moral y el radicalismo se desplazaron fuera de los marcos de acción del arte (de las disciplinas convencionales de representación, pintura, fotografía y escultura) y, sobre todo, de la pintura; todo el dolor del siglo parecía no caber ya en un cuadro y los artistas de las últimas tres décadas del siglo XX parecían aún bloqueados por mensajes como el de Joseph Beuys que afirmaba que era imposible ya pintar de nuevo.

Así pues, en los últimos treinta años del siglo las nuevas generaciones se han visto obligadas a repensar los parámetros de su actividad: su necesidad, su técnica, las razones estéticas e históricas de cualquier opción estilística e incluso su motivación personal para un ejercicio que de liberador social, a través de su conciencia sensible, parecía haberse convertido en un juego. Y así, cuando tras una década (los setenta) consumida en encontrar fisuras al corsé inhibidor, aquellos

durant l'époque préalable aux deux guerres mondiales avaient de bonnes raisons de se dépecher. De la Relativité à la bombe atomique, le temps passa en un soupir.

Ce transit, pendant lequel les hommes jouèrent à la science avec immaturité, correspondit aussi à l'époque allant de la crise de la bourgeoisie européenne jusqu'à la shoah. Cette course au suicide avait été étudiée en détail par les plus visionnaires et, parmi eux, les artistes qui avaient participé aux divers assauts de l'avant-garde – si souvent accusés de réaliser un art incompréhensible pour la majorité – étaient en réalité beaucoup mieux définis par le mythe de Cassandre ; c'est-à-dire qu'ils étaient condamnés à être repoussés parce qu'on ne les comprenait que trop bien.

L'abstraction, en tant que terme, a souvent été réduite aux tentatives effectuées par certains groupes d'artistes pour rompre avec diverses conformations expressives antérieures : la figuration dans le champ des arts plastiques, la tonalité dans la musique, la narration dans la prose littéraire ou cinématographique, la rime dans la poésie, etc. Dans le cadre des arts plastiques, l'abstraction pure se manifestait comme une urgence presque morale, comme une loi qui obligeait à éliminer n'importe quel résidu de figuration, ceci au nom d'une exigence qui considérait la nouvelle sensibilité à conquérir comme une créature trop fragile pour coexister dans le monde puissant des images figuratives.

Lorsque l'après-guerre laissa loin derrière elle les traumatismes les plus anesthésiants, la pulsion morale et le radicalisme se déplacèrent hors des champs d'action de l'art (des disciplines conventionnelles de représentation, peinture, photographie et sculpture) et, surtout, de la peinture ; il semblait alors que toute la douleur du siècle ne pouvait plus tenir dans une toile, et les artistes des trois dernières décades du XXe siècle semblaient encore bloqués par des messages comme celui de Joseph Beuys, affirmant l'impossibilité de peindre à nouveau.

Ainsi, durant les trente dernières années du siècle, les nouvelles générations se trouvèrent

que se declararon pintores y afirmaron al comienzo de los ochenta que la pintura había vuelto, fue como si declararan que, al fin, la guerra había terminado, así como su dolor y sus estragos.

Pero quedaba otra secuela: la arbitrariedad estética. Olvidar la guerra, olvidar el siglo, era también olvidar la función militante de toda acción estética, y era olvidar el malestar y la violencia que habían sido los síntomas principales por los que se manifestaba la intuición y la urgencia de un cambio de sensibilidad que implicaba un cambio de estructuras, tanto sociales como de conciencia del mundo.

En suma, el arte tenía que pagar por haber sido demasiado serio. Cuando los nuevos artistas recuperaron disciplinas convencionales sin más argumento que el derecho de cada generación a empezar de nuevo, una nebulosa planeaba sobre cualquier opción a elegir: la banalidad, argumento que fue, incluso, esgrimido alegremente como arma contra las envejecidas prohibiciones de un siglo saturado de dramas.

Una realidad no figurativa

Pero de todo ello había quedado un mínimo común: la abstracción se había convertido en una segunda naturaleza de la sensibilidad del final de siglo. Cuando las alegres generaciones de los ochenta repasaban la historia, lo hacían valiéndose de herramientas proporcionadas por un sentimiento abstracto generalizado que se había convertido en un marco conceptual del que cualquier rasgo figurativo no era más que un caso especial. Según este espíritu, la revolución del siglo se había consumado y ya era hora de disfrutar de sus consecuencias. Lo que esto pudo tener de positivo (que lo tuvo), duró muy poco y una nueva generación, la de los noventa, pronto recurrió a la recuperación de prácticas conceptuales que marginaban las recién recuperadas disciplinas "clásicas", pintura, fotografía, escultura... Sin embargo, su identificación con el impulso moral de las generaciones heroicas del conceptualismo era tan insignificante como el de las anteriores con el compromiso de ruptura de las vanguardias históricas. En estas dos últimas décadas, de hecho, cual-

obligées à repenser les paramètres de leur activité : leur besoin, leur technique, les raisons esthétiques et historiques de n'importe quelle option stylistique, et même leur motivation personnelle quant à une activité considérée jusqu'alors, à travers leur conscience sensible, comme un facteur de libération sociale, et qui semblait s'être convertie en un jeu. Et ainsi, après avoir vécu une décennie (les années 70) consommé à la recherche des fissures dans le corset de l'inhibition, ceux qui se déclarèrent peintres, et affirmèrent au début des années 80 que la peinture était de retour, sembleront déclarer, finalement, que la guerre était terminée, avec toutes ses douleurs et tous ses ravages.

Mais il restait encore une autre séquelle : l'arbitraire esthétique. Oublier la guerre, oublier le siècle, c'était aussi oublier la fonction militante de toute action esthétique ; c'était aussi oublier le malaise et la violence qui furent les principaux symptômes par lesquels se manifestaient l'intuition et l'urgence d'un changement de sensibilité impliquant un changement de structures aussi bien sociales que celles concernant la conscience du monde.

En somme, l'art devait payer pour avoir été trop sérieux. Lorsque les nouveaux artistes récupèrent des disciplines conventionnelles sans autre argument que le droit de chaque génération à commencer de nouveau, une nébuleuse planait sur toutes les options disponibles : la banalité, argument qui fut même brandi allègrement comme une arme contre les prohibitions vieillies d'un siècle saturé de drames.

Une réalité non figurative

Mais de tout cela, il était resté un dénominateur commun minimum : l'abstraction, qui s'était convertie en une seconde nature de la sensibilité de la fin du siècle. Lorsque les joyeuses générations des années 80 repassaient l'histoire, elles le faisaient en utilisant des outils provenant d'un sentiment abstrait généralisé, et converti en cadre conceptuel dont n'importe quel trait figuratif n'était qu'un cas spécial. Suivant cet esprit, la révolution du siècle s'était consommée, et il était à présent

quier discurso teórico sobre el arte (curiosamente, nunca ha habido tanto discurso teórico como en estos años) buscaba, ante todo, no negar la banalidad o la gratuitud estética sino dignificarla, reivindicarla y limpiarla de cualquier connotación negativa.

Sobre este escenario, y en medio de toda clase de piruetas de distracción que han hecho del ambiente artístico un espacio de animación en el mejor de los casos y de mercadería en el peor, pocos son los artistas que se han comprometido con un hecho central: representar la época, proponer una visión del mundo y pocas dudas pude haber de que esta representación debe ser abstracta.

El problema es, justamente, ponerle un marco a esa abstracción y definir por qué es la herramienta más apta de descripción de la realidad. La dificultad nace, sobre todo, de la confusión de ámbitos de esa realidad. Hoy son mayoría los que la entienden en clave prioritariamente científica, pero negando cualquier interferencia de la historia, de la sociología o del pensamiento trascendente. Muchos menos son los que admitirán que nuestra vida económica y social se rige por parámetros de una abstracción progresiva, o mejor dicho, no admitirán su consecuencia simbólica.

Existe un temor a la abstracción; la queremos decorativa e inane, pero nos negamos a hacerla nuestra, a considerarla como nuestro hábitat, como la expresión del estadio al que hemos llegado, como el único universo simbólico posible, no sólo como resultado de la historia de las vanguardias artísticas, sino como un proceso en el que epistemología, evolución del sentido e historia se funden inextricablemente.

El taller de Broto

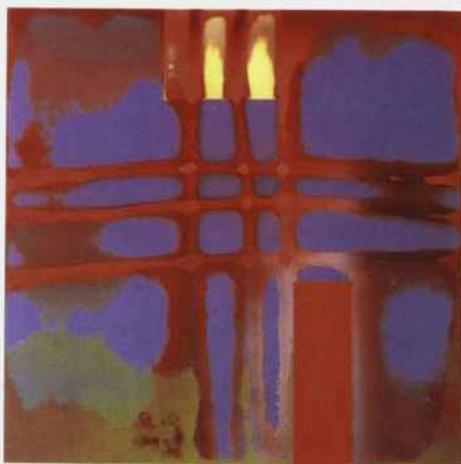
La práctica artística sigue siendo un ámbito de rebelión, un taller permanente de inconformismo porque trabaja con las armas de la representación simbólica.

La obra de Broto se sitúa en esas coordenadas. Sus comienzos se enmarcan en unos años setenta en los que la recuperación de la pintura precisaba de sólidos argumentos capaces de rom-

temps d'en goûter les conséquences. Ce que cela put avoir de positif (comme cela le fut) dura très peu et une nouvelle génération, celle des années 90, ne tarda pas à recourir à des pratiques conceptuelles qui marginalisaient les disciplines "classiques" récemment récupérées : peinture, photographie, sculpture... Cependant, son identification au bond moral des générations héroïques du conceptualisme était tout aussi insignifiante que celle que les générations antérieures entretenaient avec l'engagement de rupture des avant-gardes historiques. De fait, au cours de ces deux dernières décades, n'importe quel discours théorique sur l'art (curieusement, il n'y eut jamais autant de discours théoriques que durant ces années) avait avant tout pour objet celui de ne pas nier la banalité ou la gratuité esthétique, mais de leur octroyer une dignité, de les revendiquer, et d'éliminer toute connotation négative.

Sur cette scène, et parmi toutes les classes de pirouettes de distraction qui firent de l'ambiance artistique un espace d'animation dans le meilleur des cas, et de marché, dans le pire, seul un petit nombre d'artistes s'est engagé et a pris parti pour un fait central : représenter l'époque, proposer une vision du monde. Et on peut admettre sans trop de doutes que ces partis sont ceux de l'abstraction.

Le problème consiste, justement, à mettre un cadre à cette abstraction et à définir les raisons qui font d'elle l'outil le plus adapté à la description de la réalité. La difficulté naît, surtout, de la confusion des espaces de cette réalité. Aujourd'hui ceux qui la comprennent suivant une clé prioritairement scientifique sont en majorité, mais dans un même temps ils lui nient toute interférence de l'histoire, de la pensée, de la sociologie ou de la pensée transcendentale. En nombre beaucoup plus restreint sont ceux qui admettront que notre vie économique et sociale est réglée suivant des paramètres d'une abstraction progressive ou, à dire mieux, ce qu'ils n'admettront pas est sa conséquence symbolique. Il existe une peur de l'abstraction ; nous la voulons décorative et vaine, mais nous refusons de la faire nôtre, de la considérer comme notre habitat ou comme l'expression du cycle que nous avons atteint ; nous



"Siliueta 7", 1999, J.M. Broto. Cortesía/courtoisie Galería Soledad Lorenzo, Madrid

per el marco prohibitivo que negaba la posibilidad de definir, en imágenes bidimensionales, realizadas manualmente, un campo de ideas dignas de la época. Desde el principio, Broto marcó posiciones claras: la pintura es un espacio suficiente de representación, pero para ello debe asumir todos los riesgos. Éstos son: en lo representativo, aislar argumentos que, desde un análisis puramente espacial, ofrezcan la mayor capacidad metafórica; y en lo técnico, no permitirse ninguna trampa que debilite o mistifique la capacidad de interacción de los elementos plásticos.

Si el cuadro vacío había sido un punto de llegada para los artistas más radicales de la vanguardia histórica, para Broto va a ser el punto de partida y la trayectoria que surge desde ahí confirma la sinceridad del intento.

Desde ese punto de partida hasta ahora, Broto ha realizado un camino del que ya no hay elementos de ambigüedad, estos veinticinco años de trabajo profesional le han convertido en uno de los artistas más singulares de su generación y, quizás, en el pintor abstracto más incisivo y lúcido del final de siglo.

El repertorio de la abstracción

Los elementos de la representación viven sus propios conflictos si el artista es capaz de dejarlos evolucionar sin interferirlos con las impurezas de una subjetividad estética.

refusons de la considérer comme l'unique univers symbolique possible, non seulement comme le résultat de l'histoire des avant-gardes artistiques mais encore comme un processus où l'épistémologie, l'évolution du sens et l'histoire se fondent inextricablement.

L'atelier de Broto

La pratique artistique est encore et toujours un espace de rébellion, un atelier permanent de non-conformisme, car elle travaille avec les armes de la représentation symbolique.

L'œuvre de Broto se situe dans ces coordonnées. Ses débuts eurent pour cadre les années 70, au moment où la récupération de la peinture avait besoin d'arguments solides, capables de rompre le cadre prohibitif qui niait la possibilité de définir, en images bidimensionnelles réalisées manuellement, un champ d'idées dignes de l'époque. Depuis le début, Broto prit des positions claires : la peinture est un espace de représentation suffisant, mais elle doit pour cela assumer tous les risques. C'est à dire : du point de vue représentatif, isoler les arguments qui offrent, à partir d'une analyse purement spatiale, la plus grande capacité métaphorique ; et quant à la technique, ne pas se permettre la moindre tricherie qui affaiblisse ou mystifie la capacité d'interaction des éléments plastiques.

Si le cadre vide avait été un but pour les artistes les plus radicaux de l'avant-garde historique, ce sera pour Broto un point de départ, et la trajectoire surgissant à partir de cette base confirme la sincérité de la démarche.

Depuis ce point de départ jusqu'à ce jour, Broto a parcouru un chemin désormais débarrassé de tout élément d'ambiguïté ; ces vingt-cinq années de travail professionnel l'ont converti en l'un des artistes les plus singuliers de sa génération et, peut-être, en le plus incisif et lucide des peintres abstraits de cette fin de siècle.

Le répertoire de l'abstraction

Les éléments de la représentation vivent leurs propres conflits lorsque l'artiste est capable de les laisser évoluer sans les interférer avec les



Taller/l'atelier de Broto en Montrouge (París), 1999. Cortesía Galería Soledad Lorenzo.

Broto nunca ha cedido a la tentación de proponer materiales que, desde su fisicidad, proyecten ilusiones sígnicas o representativas; su pintura es plana por definición, ningún material irrumpe sobre la superficie para distraer la operación de ser pintura desde estrategias de relieve. Esto libera toda la potencia de las formas para operar como signos de un universo exuberante; su objetivo, en cambio, no es la suntuosidad de la técnica sino mostrar una inteligencia de las formas abstractas. Por ello, el espacio en el que éstas operan se convierte en un auténtico teatro de formas sin más medios que los de la acción plástica. En este sentido, Broto ha sabido situarse en el tono justo para que la energía formal se libere.

Una vez suprimida cualquier veleidad de tres dimensiones reales en la superficie de la pintura, la tercera dimensión explota literalmente como un elemento metafórico. A lo largo de los últimos años, la confrontación de elementos geométricos puros (líneas, cuadrados, círculos, redes...) con otros de geometría visualmente ambigua (cubos, poliedros...), se ha dado la mano con una coexistencia cargada de tensión entre elementos geométricos e informales o de formas difusas. Repertoriar estas formas pondría a prueba nuestra capacidad de encontrar palabras que describan esta proliferación: banderas, entrelazos, formas intestinales, elipses, aspas, geometrías imposibles al modo de los hipercubos; signos que evo-

impuretés d'une subjectivité esthétique.

Broto n'a jamais cédé à la tentation de proposer des matériaux qui projettent, depuis leur physicité, des illusions signiques ou représentatives ; sa peinture est plane par définition, aucun matériau ne venant troubler cette surface pour distraire l'opération d'être peinture en recourant à des stratégies de relief. Ceci libère toute la puissance des formes pour opérer comme des signes d'un univers exubérant ; son objectif, par contre, n'est point la somptuosité de la technique, mais la révélation d'une intelligence des formes abstraites ; pour cela, l'espace où elles opèrent se convertit en un authentique théâtre de formes sans autres moyens que ceux de l'action plastique. Dans ce sens, Broto a su trouver le ton juste afin que l'énergie formelle se libère.

Une fois supprimée toute velléité de trois dimensions réelles dans la surface de la peinture, la troisième dimension explose complètement comme un élément métaphorique. Au cours de ces dernières années, la confrontation des éléments géométriques purs (lignes, carrés, cercles, filets...) avec d'autres qui appartiennent à une géométrie visuellement ambiguë (cubes, polyèdres...) a donné la main à une coexistence chargée de tension entre des éléments géométriques et informels ou ayant des formes diffuses. Répertorier ces formes serait une épreuve pour notre capacité à trouver des paroles décrivant

can escaleras, árboles, pirámides, montañas, nubes, agua, etc., son similitudes que buscan torpemente un acercamiento a lo que no es más que evocación literal de la enorme capacidad de sugerión de un universo de elementos abstractos. La explosión de energía de todos estos elementos se proyecta también en el color traspasado ahora por un radiante efecto de solarización.

La amplitud de registro del repertorio de formas abstractas es un dato esencial que nos permite comprender algo del dominio de lo trascendente. En el ámbito de la técnica, todo es control y maestría, pero en el ámbito de la representación, el artista se difumina para que la potencia metafórica se realmente con su propia fuerza. Esto afecta de lleno al espectador que no siente la presión de una intención estética arbitraria y que dispone de una libertad sin restricciones para armar metáforas a partir de unas imágenes de extrema pureza. En este sentido puede pensarse en el efecto de una partitura, cuya abstracción permite al oyente evocar su propio mundo imaginario.

Una nueva vida para la imagen

Existe en la pintura de Broto una reivindicación subyacente de la imagen, sin embargo, ninguna imagen produce hoy una reconciliación entre la realidad y lo que sabemos de ella. ¿Cómo se explica esta paradoja? Ver es comprender, se ha dicho a lo largo de todo el siglo XX, y este anatema ha contribuido a arrinconar intuiciones sensibles como las que se encuentran en la música o en la poesía. Hemos visto mucho a lo largo de este siglo y no sabemos más que antes. La ciencia y el pensamiento lógico han ido alejando de nuestra percepción las viejas imágenes que durante siglos se han considerado suficientes para imaginar el mundo. Se hace preciso recordar la etimología común de imagen e imaginación. ¿Imaginamos sólo lo que somos capaces de visualizar? ¿Es la imagen un componente sólo de la imaginación o también de la comprensión? ¿Y si es lo segundo, por qué comprendemos cada vez menos a partir de lo que vemos?

El siglo de la imagen toca a su fin y Broto nos recuerda que la reivindicación actual de la imagen

cette prolifération : banderoles entrelacées, formes intestinales, ellipses, ailes de moulin, géométries impossibles du type des hypercubes ; les signes évoquant des escaliers, des arbres, des pyramides, des montagnes, des nuages, de l'eau, etc., sont des similitudes qui cherchent gauchement une approche vers ce qui n'est rien de plus qu'une évocation littérale de l'énorme capacité de suggestion d'un univers d'éléments abstraits. L'explosion d'énergie de tous ces éléments se projette aussi dans la couleur désormais traversée par un radieux effet de solarisation.

L'amplitude du registre du répertoire des formes abstraites est une donnée essentielle qui nous permet de comprendre quelque chose du domaine du transcendant. Du point de vue de la technique, tout est contrôle et parfaite maîtrise ; mais quant à la représentation, l'artiste s'estompe pour que la puissance métaphorique se réellement de sa propre force. Ceci affecte pleinement le spectateur qui ne sent pas la pression d'une intention esthétique arbitraire et qui dispose d'une liberté sans restriction pour armer des métaphores à partir d'images d'une extrême pureté. Dans ce sens, on peut penser dans l'effet d'une partition dont l'abstraction permet à l'auditeur d'évoquer son propre monde imaginaire.

Une nouvelle vie pour l'image

Il y a dans la peinture de Broto une revendication sous-jacente de l'image, et cependant aucune image ne produit aujourd'hui une réconciliation entre la réalité et ce que nous savons d'elle. Comment expliquer ce paradoxe ? Voir est comprendre, ainsi que l'on a répété tout au long du XXe siècle, et cet anathème a contribué à renoncer des intuitions sensibles comme celles qui peuplent la musique ou la poésie. Nous avons vu beaucoup de choses au cours de ce siècle mais nous n'en savons pas plus qu'avant. La science et la pensée logique ont peu à peu éloigné de notre perception les vieilles images qui durant des siècles furent considérées comme étant suffisantes pour imaginer le monde. Il devient maintenant nécessaire de nous rappeler de l'étymologie commune de l'image et de

pasa por recuperar su capacidad metafórica y dejar en suspenso el loco idealismo según el cual a través de una imagen estamos ante la manifestación directa de la realidad. Ver es imaginar, pero también soñar o intuir; por tanto, una idea del mundo a través de un espacio bidimensional sólo puede ser hoy un campo de infinitas evocaciones. Por eso esta pintura no pone límites a los elementos, no se adscribe a una determinada reducción metodológica, ni nos deja ver las preferencias de su autor, su propio ruido; no es geométrica ni informalista, siendo ambas cosas a la vez; no es matérica ni colorista. Broto no se deja atrapar por ninguna forma, no las fija, les permite realizar una evolución constante, porque, como Miró, "trabaja como el hortelano", planta sus elementos en el campo de la pintura y los deja manifestarse como símbolos o emblemas de una realidad que, a fuer de compleja, puede alcanzar su mejor representación en lo simple.

La calidad y trascendencia de la obra de Broto es de tal calibre que desconcierta. Pero los que saben enfrentarse a su trabajo ven en ella la más perfecta y lúcida confrontación entre la emanación sensible de la realidad y un universo representativo, todo ello en las últimas décadas de un siglo en el que se ha querido creer que la vista tenía línea directa con la conciencia. Para un músico, esto no es sólo motivo de admiración sino de agradecimiento.

Jorge Fernández Guerra

l'imagination. Imaginons-nous seulement ce que nous sommes capables de visualiser ? L'image n'est-elle qu'une composante de l'imagination, ou participe-t-elle aussi du phénomène de la compréhension ? Et si l'on considère la deuxième proposition, pourquoi donc comprenons-nous de moins en moins quand nous nous basons sur ce que nous voyons ?

Le siècle de l'image touche à sa fin, et Broto nous rappelle que la revendication actuelle de l'image passe par la récupération de sa capacité métaphorique, et par la suspension d'un idéalisme fou considérant qu'à travers l'image nous pouvons être face à la manifestation directe de la réalité. Voir est imaginer, mais aussi rêver ou percevoir ; pour autant, une image du monde à travers un espace bidimensionnel ne peut qu'être aujourd'hui qu'un champ d'évocations infinies. Pour cela, cette peinture ne met pas de limites aux éléments, ne participe point à une réduction méthodologique déterminée, ne nous laisse pas non plus voir les préférences de son auteur, son propre bruit ; elle n'est ni géométrique ni informelle, tout en étant les deux choses à la fois ; elle n'est ni matérielle ni coloriste. Broto ne se laisse attraper par aucune forme, il ne les fixe pas, il leur permet de réaliser une évolution constante, parce que, tout comme Miró, il "travaille comme le maraîcher", il plante ses éléments dans le champ de la peinture et les laisse se manifester en tant que symboles ou emblèmes d'une réalité qui peut, en vertu de sa complexité, atteindre sa meilleure représentation dans la simplicité.

La qualité et la transcendance de l'œuvre de Broto sont d'un tel calibre qu'elle en devient déconcertante. Mais ceux qui savent s'affronter à son travail voient en elle la confrontation la plus parfaite et lucide entre l'émanation sensible de la réalité et un univers représentatif ; tout ceci dans les dernières années d'un siècle où l'on a voulu croire que la vue avait une ligne directe avec la conscience. Pour un musicien, ce n'est pas seulement un motif d'admiration mais encore de remerciement.

Jorge Fernández Guerra

Investigación sobre la confusión revelada por la fotografía como obra de arte*

1- ¿Qué es un enunciado performativo?

Performativo se llama a un enunciado cuya enunciación revela la descripción que opera, al contrario de los enunciados falseables, como: "Este corredor es el más rápido en los 100 metros". Existen enunciados performativos instantáneos o no.

Ejemplos:

. Enunciados performativos instantáneos: "te bendigo", "te bautizo", "te nombro presidente", "esto es un gato".

. Enunciados performativos no instantáneos: "esto es una obra". La ceremonia está diluida, la frase no está pronunciada necesariamente, está sobreentendida.

."El dinero" es un medio de discurso performativo repartido, difuso, no instantáneo. Por la compra repetida se instituye una calidad.

Existen enunciados performativos falseables. Ejemplo: "el esperanto es una lengua universal": Esto no es cierto más que si es cierto.

Observaciones:

1) El enunciado performativo, que califica, permite el sacrificio y lo origina: el sacrificio es lo performativo original, la cosa una vez calificada puede ser sacrificada como prueba de su calidad.

Ejemplo: el sacrificio de Isaac, hijo de Abraham. El enunciado performativo no es gratuito, es necesario. Gracias a que hay o ha habido sacrificio, puede haber calificación, performatividad.

Enquête sur la confusion révélée par la photographie en matière d'œuvre *

1- Qu'est-ce qu'un énoncé performatif ?

Performatif se dit d'un énoncé dont l'énonciation avère la description qu'il opère, au contraire des énoncés falsifiables, comme : "ce coureur est le plus rapide sur 100 m". Il existe des énoncés performatifs instantanés, ou non.

Exemples :

. Énoncés performatifs instantanés : "je te bénis", "je te baptise", je te nomme président", "ceci est un chat".

. Énoncés performatifs non instantanés : "ceci est une œuvre". La cérémonie est diluée, la phrase n'est pas nécessairement prononcée, elle est sous-entendue.

."L'argent" est un moyen de discours performatif réparti, diffus, non instantané. Par l'achat répété une qualité s'institue.

Il existe des énoncés performatifs falsifiables.

Exemple : "l'espéranto est une langue universelle" : ce n'est vrai que si c'est vrai.

Remarques :

1) L'énoncé performatif, qui qualifie, permet le sacrifice et en découle : le sacrifice est le performatif premier, la chose une fois qualifiée peut être sacrifiée en preuve de sa qualité. Exemple : le sacrifice d'Isaac, fils d'Abraham.

L'énoncé performatif n'est pas gratuit, il est nécessaire. C'est parce qu'il y a, ou qu'il y a eu sacrifice, qu'il peut y avoir qualification, performatif.

*Esta investigación fue presentada en París, en un encuentro organizado por la asociación de compositores y músicos l'Instant Donné, en 1994.

*Cette enquête a été présentée à Paris, dans une rencontre organisée par l'association de compositeurs et musiciens l'Instant Donné, en 1994.

2) Los enunciados performativos conducen a contradicciones potenciales que la institución evita. Ejemplos: la Iglesia impide que se desbautice. El academicismo da los criterios de la obra. La institución iguala el poder de pronunciar enunciados performativos, poder reservado, protegido.

2- El continuo institucional

Observación: Existe, a priori, dos polos: la institución en sentido estricto (Iglesia, Estado) y la institución en sentido amplio (tendencias, consensos, modas).

Por una flexibilidad de lenguaje se habla de continuo. Ejemplo: Ejército-IRCAM-comunidad de adolescentes.

Es un conjunto continuo de instituciones el que clasifica performativamente y jerarquiza el conjunto de las actividades humanas. Esta clasificación es vaga y variable, se traduce por conceptos: Bien, Mal, Arte, Obra, Humanidad...

En particular, alguien que no es tendero ni ingeniero ni etc... y que tiene la intuición de que hace arte debe ver su obra validada por la institución. La buscará y la señalará. Ejemplo: los Curriculum vitae de los artistas ponen de relieve su paso por las instituciones, sea cual sea la dosis de marginalidad reivindicada.

3- ¿Es importante jerarquizar las actividades humanas?

Respondemos que sí en la medida en que sirve para preservar la supervivencia de una sociedad humana. En efecto, la calificación del hacer permite tejer la red social.

2) Les énoncés performatifs conduisent à des contradictions potentielles que l'institution évite. Exemples : l'Eglise empêche qu'on débaptise. L'académisme donne les critères d'œuvre. L'institution égale le pouvoir de prononcer des énoncés performatifs, pouvoir réservé, protégé.

2- Le continuum d'institution

Remarque : Il existe a priori deux pôles : l'institution au sens strict (Eglise, Etat) et l'institution au sens large (tendances, consensus, mode).

Pour une souplesse de langage, on parle de continuum.

Exemple : armée – IRCAM – communautés des adolescents.

C'est un ensemble continu d'institutions qui trie performativement et hiérarchise l'ensemble des activités humaines. Ce tri est flou et variable, il se traduit par des concepts : Bien, Mal, Art, Œuvre, Humanité...

En particulier, quelqu'un qui n'est ni épicier, ni ingénieur, ni etc, et qui a l'intuition qu'il fait de l'art doit voir son œuvre validée par l'institution. Il la recherchera et le signalera. Exemple : les C.V. d'artistes mettent en avant les passages par des institutions, quelle que soit la dose de marginalité revendiquée.

3- Est-il important de hiérarchiser les activités humaines ?

On répond oui dans la mesure où on tient à préserver la survie d'une société humaine. En effet, la qualification du faire permet de tisser le réseau social.



+4656+. Foto/Photo: © Grore Images, Paris



+2157+. Foto/Photo: © Grore Images, Paris

En nuestras sociedades, la obra y en particular la obra de arte, es la que posee en grado elevado la cualidad que justifica el sacrificio, cualidad atribuida por el enunciado performativo, cualidad no intrínseca sino “hecho intrínseco”.

Ejemplos: la obra de Pasteur, la obra de Platón, la obra de la Madre Teresa, la obra de Picasso...

4- Criterios de designación de objetos “obrales”

Observación: La cualidad -hecho intrínseco-, atribuida performativamente, es necesariamente atribuida a un objeto.

Para el pensamiento mágico esta atribución es vaga, efímera y puede transferirse de un objeto a otro flexible y performativamente: una decisión colectiva progresiva atribuirá la cualidad sacrificial a tal animal, tal planta o tal individuo en relación con los mitos, gracias a la imaginación colectiva. El pensamiento racional separa y objetiva: desarrolla las instituciones en sentido estricto, localizadas, separadas. Tiende a darse una categoría determinada de objetos cuya función es exclusivamente la de soportar la cualidad performativa: objetos particulares, soportes exclusivos de la cualidad de obra.

Observación: Incluso cuando una categoría tal de objetos se define, debe poder aceptar nuevos objetos, diferentes, en permanencia, para no limitar el poder performativo: todo sucede entonces como si en el seno de la obra se reintrodujera el pensamiento mágico en el pensamiento racional. En nuestras sociedades se ha convertido en equivalente designar obras y designar objetos sostenes, objetos “obrales”, y es igualmente importante disponer de criterios de designación de tales objetos.

Problema: si telefono al Fondo Nacional de Arte Contemporáneo para saber qué objeto aportar como candidato a la calificación de obra no obtengo respuesta. (Para ser Premio de Roma era necesario realizar una serie muy precisa de cuadros variados que podían ser juzgados). Existe actualmente una indiferencia sobre los objetos susceptibles de ser calificados de obra: todo objeto puede serlo. Ahora bien, la persistencia de sistemas de pensamiento racional nos impide con-

Dans nos sociétés, l'œuvre, et en particulier l'œuvre d'art, est ce qui possède à un degré élevé, la qualité qui justifie le sacrifice, qualité attribuée par l'énoncé performatif, qualité non intrinsèque mais “faite intrinsèque”.

Exemples : l'œuvre de Pasteur, l'œuvre de Platon, l'œuvre de la sœur Térèsa, l'œuvre de Picasso...

4- Critères de désignation d'objets “œuvrals”

Remarque : La qualité-faite-intrinsèque, attribuée performativement, est nécessairement attribuée à un objet.

Pour la pensée magique, cette attribution est floue, éphémère, et peut se transférer d'un objet à l'autre souplement, et performativement : une décision collective progressive attribuera la qualité sacrificielle à tel animal, puis à telle plante, puis à tel individu, en liaison avec les mythes, grâce à l'imagination collective.

La pensée rationnelle sépare et objective : elle développe les institutions au sens strict, localisées, séparées. Elle tend à se donner une catégorie déterminée d'objets dont la fonction soit exclusivement de supporter de la qualité performative : objets particuliers supports exclusifs de la qualité d'œuvre.

Remarque : Même quand une telle catégorie d'objets est définie, elle doit pouvoir accepter de nouveaux objets, différents, en permanence, pour ne pas limiter le pouvoir performatif : tout se passe alors comme si, au sein de l'œuvre se reintroduisait la pensée magique dans la pensée rationnelle.

Dans nos sociétés il est devenu équivalent de désigner des œuvres et de désigner des objets supports, objets “œuvrals”, et important de disposer de critères de désignation de tels objets. Problème : si je téléphone au Fond National d'Art Contemporain pour savoir quel objet apporter comme candidat à la qualification d'œuvre, je n'obtiens pas de réponse. (Pour être Prix de Rome, il fallait réaliser une série très précise de tableaux variés qui puissent être jugés). Il existe actuellement une indifférence des objets susceptibles d'être qualifiés d'œuvre : tout objet peut le devenir. Or la persistance de systèmes de pensée

tentarnos con esta indiferencia y reclama definir categorías de objetos específicos calificables.

5- Las obras clásicas

La objetivación de obras de arte en una categoría de objetos específicos que no pueden ser otra cosa que obras y cuya única realidad es su cualidad "obral" -que adquieren simultáneamente y de forma equivalente realidad y calidad de obra- se ha hecho en nuestra cultura por medio de una categoría de imágenes particulares: los cuadros. Nota: Definimos "real" como: actuando al mismo tiempo que actúa. La realidad reside en la interacción.

Observación: Esta definición permite considerar como reales: los sueños, los pensamientos, los recuerdos, los deseos, las visiones, la ficción...

Observaciones:

1) Las imágenes en general, en el sentido de imágenes bidimensionales, están caracterizadas por una irrealidad física: su espacio-tiempo no es real, no entra en interacción con el nuestro.

En efecto:

- El espacio 2D (dos dimensiones) de la imagen es un espacio autónomo, independiente del espacio 3D, inaccesible, cerrado.

Ejemplo: no entro en una imagen, no puedo atravesarla, no formo parte de ella.

- La percepción de las imágenes (tiempo) es instantánea y global, no modificable por el observador.

Ejemplos:

- . El movimiento del observador no cambia nada de la percepción de la imagen, tanto si se ve como si no, contrariamente a los objetos tridimensionales cuya percepción es la suma mental de los múltiples puntos de vista. La imagen plantea la equivalencia de los puntos de vista.

- . La visión binocular no sirve para ver una imagen.

- . La duración de la mirada no modifica la percepción de la imagen: la contemplación prolongada de una imagen es contemplación de la persistencia de su percepción, percepción de la percepción.

La fascinación ejercida por las imágenes, debida a

rationnelle nous empêche de nous satisfaire de cette indifférence, et demande à définir des catégories d'objets spécifiques qualifiables.

5- Les œuvres classiques

L'objectivation des œuvres d'art en une catégorie d'objets spécifiques, qui ne peuvent être autre chose que des œuvres, dont la seule réalité est leur qualité œuvrale, qui acquièrent simultanément et de façon équivalente réalité et qualité d'œuvre, s'est fait dans notre culture par le moyen d'une catégorie d'images particulières, les tableaux.

Note : On définit "réel" comme : agissant en même temps qu'agi. La réalité réside dans l'interaction.

Remarque : cette définition permet de considérer comme réels : les rêves, les pensées, les souvenirs, les envies, les visions, la fiction...

Remarques :

- 1) Les images en général, au sens d'objets bidimensionnels, sont caractérisées par une irréalité physique : leur espace-temps n'est pas réel, il ne rentre pas en interaction avec le nôtre.

En effet :

- L'espace 2D de l'image est un espace autonome, indépendant de l'espace 3D, inaccessible, clos. Exemple : je ne rentre pas dans une image, je ne peux la traverser, je n'en fais pas partie.

- La perception des images (temps) est instantanée et globale, non modifiable par l'observateur.

Exemples :

- . Le mouvement de l'observateur ne change rien à la perception de l'image, qui est vue ou non, contrairement aux objets tri-dimensionnels, dont la perception est la somme mentale des multiples points de vue. L'image pose l'équivalence des points de vue.

- . La vision binoculaire est inutile pour voir une image.

- . La durée du regard ne modifie pas la perception de l'image : la contemplation prolongée d'une image est contemplation de la persistance de sa perception, perception de la perception.

La fascination exercée par les images, due à leur irréalité physique, est celle d'un monde de dimension différente du nôtre.

su irreabilidad física, es la de un mundo de dimensión diferente del nuestro.

2) Los cuadros, cuya cualidad de obra constituye exclusivamente la realidad, son imágenes paradójicas, singulares: a la vez reales, en tanto que obra, e irreales en tanto que imágenes.

6- Captación de realidad

El proceso por el que los cuadros se convierten en obras, es decir, adquieren su realidad, es no inmediato y complejo. Hace intervenir:

- . El tiempo.
- . La efectividad: la posesión de tal cuadro debe ser eficaz realmente.
- . El dinero (el sacrificio): adquiriendo un valor, obtenido por sacrificio (del coleccionista, de otra obra, del artista, de la institución, véase colectivo: préstamo público para la compra de una obra del patrimonio nacional), su realidad de obra se afirma:
- . El consenso: performativo repartido.
- . La relevancia del artista, cristalizador de la forma.

Observación: la atribución exclusiva del poder de generar la obra al autor es una restricción de lenguaje artificial: el firmante no es responsable más que de la forma de los objetos "obrales". Sólo puede contribuir a atribuir su cualidad de obra. Tiene el mérito, la facultad, la especificidad de sentir y de anticipar las tendencias performativas consensuales, repartidas y latentes, y de cristalizar las formas que las traducirán. No es el único que posee esta facultad, ejemplo: Jean-Paul Gaultier, Séguéla, Mitterrand, ¿son artistas?

Esta restricción al artista del poder performativo:
. Es cómoda.

. Preserva el estatuto del individuo y su poder, lo resacraliza en un mundo que, convertido en infinito (Newton), le deja poco sitio.

. Este proceso de adquisición de realidad es excepcional, pocos cuadros se convierten en obras reales. Es la singularidad, lo excepcional del cuadro hecho obra lo que permite aceptarlo, aceptar su existencia paradójica.

Ejemplo: si se transporta La Gioconda a los papuas,



64. Foto/Photo: © Grore Images, Paris

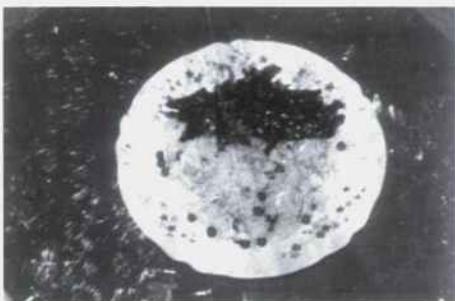
2) Les tableaux, dont la qualité d'œuvre constitue exclusivement la réalité, sont des images paradoxales, singulières : à la fois réels, en tant qu'œuvres, et irréels, en tant qu'images.

6- Prise de réalité

Le processus par lequel les tableaux deviennent des œuvres, c'est-à-dire acquièrent leur réalité, est non immédiat et complexe. Il fait intervenir :

- . Le temps.
- . L'effectivité : la possession de tel tableau doit être efficace réellement.
- . L'argent (le sacrifice) : en acquérant une valeur, obtenue par sacrifice (du collectionneur, d'une autre œuvre, de l'artiste, de l'institution, voire collectif : emprunt public pour le rachat d'une œuvre du patrimoine national), leur réalité d'œuvre s'affirme :
- . Le consensus : performatif réparti.
- . La mise en exergue de l'artiste, cristallisant de la forme.

Remarque : l'attribution exclusive du pouvoir de générer l'œuvre à l'auteur est une restriction de langage artificielle : le signataire n'est responsable que de la forme des objets œuvrals. Il ne peut que contribuer à lui attribuer sa qualité d'œuvre. Il a le mérite, la faculté, la spécificité de sentir et d'anticiper les tendances performatives consensuelles, réparties et latentes, et de cristalliser les formes qui les traduiront. Il n'est pas seul à avoir cette faculté, exemple : Jean-Paul Gaultier, Séguéla, Mitterrand sont-ils des artistes ?
Cette restriction à l'artiste du pouvoir performatif :



+4656+. Foto/Photo: © Grore Images, Paris

Por qué deja de ser una obra? Porque ninguno de los puntos de la lista anterior se verifica.

Observación: En este proceso de adquisición de realidad del cuadro, un medio formal práctico es la representación figurativa de lo real, que da realidad:

- . Por reconocimiento: si reconozco un vaso real sobre esta imagen, esta imagen tiene algo de real.
- . Por un residuo de pensamiento mágico: si esta imagen representa al Papa, que posee un gran poder performativo, esta imagen posee también algo de ese poder y vehicula la potencia performativa.

Ejemplo: las reliquias, el Santo Sudario.

En un primer momento es preciso representar a los detentadores del poder performativo enunciándolo claramente (representación codificada): representación de reyes, arte oficial, academicismo. Luego, poco a poco, escándalo tras escándalo, será suficiente con representar sus alrededores, luego los sujetos, luego los objetos, luego lo real no físico (emociones, impresiones: abstracción). La transferencia de lo performativo se extiende a todo lo real.

7 - Contagio

1) La sociedad occidental ve poco a poco los soportes de obras convertirse en obras por abuso de lenguaje y adquirir una autonomía en el seno del mundo: los objetos específicos, cualificados, estimados en tanto que vehículos de la cualidad performativa, son progresivamente estimados por ellos mismos: transferencia de la apreciación, pensamiento mágico a la obra.

. Est commode.

. Préserve le statut de l'individu et son pouvoir, le resacralise, dans un monde qui, devenu infini (Newton), lui laisse peu de place.

. Ce processus de prise de réalité est exceptionnel, peu de tableaux deviennent des œuvres, réelles. C'est la singularité, l'exceptionnel du tableau fait œuvre qui permet de l'accepter, d'accepter son existence paradoxale.

Exemple : si on transporte La Joconde chez les Papous, pourquoi n'y est-elle plus une œuvre ? parce qu'aucun des point de la liste ci-dessus n'y est vérifié.

Remarque : dans ce processus de prise de réalité du tableau, un moyen formel pratique est la représentation figurative du réel, qui donne de la réalité :

. Par reconnaissance : si je reconnaissais un verre réel sur cette image, cette image a quelque chose de réel.

. Par un reste de pensée magique : si cette image représente le Pape, qui possède un grand pouvoir performatif, cette image possède aussi ce pouvoir et véhicule la puissance performative.

Exemples : les reliques, le Saint-Suaire.

Dans un premier temps il est nécessaire de représenter les détenteurs du pouvoir performatif, en l'énonçant clairement (représentations codées) : représentation des rois, art officiel, académisme. Puis peu à peu, scandale après scandale, il suffira de représenter leurs environs, puis les sujets, puis les objets, puis du réel non physique (émotions, impressions : abstraction).

Le transfert de performatif s'étend à tout le réel.

7- Contagion

1) La société occidentale voit peu à peu les supports d'œuvres devenir œuvres par abus de langage, et acquérir une autonomie au sein du monde : les objets spécifiques, qualifiés, estimés en tant que véhicule de la qualité performative, sont progressivement estimés pour eux-mêmes : transfert de l'appréciation, pensée magique à l'œuvre.

Remarque : Les images étaient d'ailleurs tout



+4553+. Foto/Photo: © Grore Images, Paris

Observación: Las imágenes eran, por otra parte, totalmente oportunas para esta transferencia por su particularidad de ser ya objetos aislados de lo real.

Este movimiento lento, combatido (combate contra los idólatras, debates en el seno de la Iglesia), no es inevitable. Ejemplo: Islam, Judaísmo.

Las obras se convierten en plásticas en el sentido moderno: cobran forma.

Observación: Esta individuación de los soportes está acoplada al nacimiento de la noción de individuo, de personalidad, de unicidad de la persona, de derecho privado, etc.

Ejemplo: aparición de la figura del Artista, marginal y superior, personalidad extrema, individuo íntegro, etc. Es el advenimiento de la imaginación individual.

2) El carácter estimable, transferido de lo performativo al performador, luego al cuadro representándolo, se transfiere al artista, que se convierte en él mismo, por contagio; un performador tipo. El carácter estimable del cuadro se vuelve cada vez más independiente de sus características físicas. Ejemplo: los cuadros falsos, sin valor y no obstante copias perfectas. Imaginemos a un artista que hiciera falsificaciones de sus propios cuadros.

3) La indiferenciación progresiva de los objetos de la figuración va a hacer de esta última un procedimiento sin objetos, aplicada por sí misma.

Aparece, entonces, lógicamente un tipo de cuadro cuya forma es autónoma, figurativa pura (in-



5655. Foto/Photo: © Grore Images, Paris

indiquées pour ce transfert, par leur particularité d'être déjà des objets isolés du réels. Ce mouvement lent, combattu (combats contre les idolâtres, débats au sein de l'Eglise), n'est pas inévitable. Exemple : Islam, Judaïsme.

Les œuvres deviennent plastiques, au sens moderne : elles prennent forme.

Remarque : Cette individuation des supports est couplée à la naissance de la notion d'individu, de personnalité, d'unicité de la personne, de droit privé, etc.

Exemple : apparition de la figure de l'Artiste, marginal et supérieur, personnalité extrême, individu intègre, etc. C'est l'avènement de l'imagination individuelle.

2) Le caractère estimable, transféré du performatif au performateur, puis au tableau le représentant, se transfère à l'artiste, qui devient lui-même, par contagion, un performateur-type. Le caractère estimable du tableau devient de plus en plus indépendant de ses caractéristiques physiques.

Exemples : les faux tableaux, sans valeur et pourtant copie parfaite. Imaginons un artiste qui ferait des faux de ses propres tableaux.

3) L'indifférenciation progressive des objets de la figuration va faire de cette dernière un procédé sans objets, appliqué pour lui-même.

Il apparaît alors logiquement un type de tableau dont la forme est autonome, figurative pure (indifférente à l'objet figuré), indépendante de sa qualité : les photographies.

diferente al objeto figurado), independiente de su cualidad: las fotografías.

8 - Aparición de la fotografía

La fotografía es una técnica. El objetivo de la técnica fotográfica es el de permitir, explícita o automáticamente, fácil y fielmente, la reproducción de las apariencias reales, sean cuales sean las condiciones. Su invención es la de medios tecnológicos de grabación y de restitución de rayos luminosos.

De este modo, todos los sujetos, se vuelven igualmente, fácil y fielmente *imageables* ("imaginables"). Es decir que todas las fotografías posibles son realizables a priori. Su materialización no necesita nada más que un mínimo de intervención humana, la de apretar el disparador.

La realidad de las imágenes fotográficas está pues establecida a priori, una vez por todas, y potencialmente: la imagen fotográfica es, en potencia, real. (Mientras que los cuadros no son posibles nada más que cuando están hechos, es su realización la que establece la posibilidad, retroactivamente; encontraremos por otra parte esta idea de retroactividad, inherente a la obra.)

La imagen fotográfica es entonces la imagen real a priori, sistemática e inmediatamente.

Observaciones:

1) La invención de la fotografía se basa explícitamente, según los términos de sus inventores, en la noción de un Fluido Luminoso, que transporta a todas partes el doble de lo real, su imagen, que es captable en cualquier parte a través de instrumentos adaptados: la existencia a priori de la posibilidad de las imágenes es pues un postulado de base en fotografía. La concepción del mundo fotografiable es la de un mundo doblado por su fantasma, un mundo virtualizado bajo forma de imágenes potenciales: al otro lado de la realidad está la imagen en potencia, la imagen (fotográfica) es toda potencia (de realización).

2) La reproductibilidad figurativa es la característica formal fundamental de la imagen fotográfica: i) es la aplicación del proceso formal clásico de captación de la realidad de una imagen, elevado al

8- Apparition de la photographie

La photographie est une technique. L'objectif de la technique photographique est explicitement de permettre automatiquement, facilement, fidèlement, la reproduction des apparences réelles, quelles que soient les conditions. Son invention est l'invention des moyens technologiques d'enregistrement et de restitution des rayons lumineux.

Ainsi, tous les sujets deviennent également, facilement et fidèlement imageables. C'est-à-dire que toutes les photographies possibles deviennent réalisables a priori. Leur matérialisation ne nécessite qu'une intervention humaine minimum, celle du déclenchement, qui n'est qu'un déclic. La réalité des images photographiques est donc établie a priori, une fois pour toute, et potentiellement : l'image photographique est, en puissance, réelle. (Alors que les tableaux ne deviennent possibles qu'une fois réalisés, c'est leur réalisation qui établit leur possibilité, rétroactivement ; nous retrouverons d'ailleurs cette idée de rétroactivité, particulière à l'œuvre.) L'image photographique est donc de l'image réelle a priori, systématiquement, et immédiatement.

Remarques :

1) L'invention de la photographie repose explicitement, suivant les termes même de ses inventeurs, sur la notion d'un Fluide Lumineux, transportant partout le double du réel, son image, qui est partout captable par des instruments adaptés : l'existence a priori de la possibilité des images est donc un postulat de base en photographie. La conception du monde photographiable est celle d'un monde doublé de son fantôme, un monde virtualisé sous forme d'images potentielles : tout bout de réel est image en puissance, l'image (photographique) est toute puissance (de réalisation).

2) La reproductibilité figurative est la caractéristique formelle fondamentale de l'image photographique : i) c'est l'application du procédé formel classique de prise de réalité d'une image, poussé à son comble, sans objet. ii) une image captable doit pouvoir être captée identique à

máximo, sin objeto. ii) una imagen captable debe poder ser captada idéntica a sí misma cada vez. Esta reproductibilidad técnica traduce la concepción del mundo desdoblado, a través de la fotografía. El mundo fotografiado es un mundo esencialmente reproductible: la reproductibilidad es aquí la esencia de la realidad. La fotografía es reproductibilidad.

3) Lo real es reproductibilidad, fotografiado, incluidas las fotografías, que son reales, y que a su vez generan también imágenes, que etc... El mundo se vuelve reproductible al infinito, infinitamente real. Esto compensa la pérdida de infinitud en las concepciones contemporáneas del universo, científicas y filosóficas.

Ejemplos: La finitud geográfica del planeta está compensada por la infinitud de sus reproducciones: mapas, clichés turísticos...

. La ciencia cubre el mundo de una red potencial de ondas electromagnéticas, captables desde cualquier punto, y muy reales: la realidad de las ondas TV, o de radiaciones nucleares no es una figura de estilo...

. Tras el paso de la imaginación colectiva a la imaginación individual, está la imaginación anónima, automática. La imagen fotográfica traslada las imágenes construidas a las imágenes encontradas, captadas tal como son.

Consecuencias:

1) La imagen fotográfica constituye una categoría de imagen en la que la realidad no reside exclusivamente en la calidad de la obra, al contrario que en los cuadros.

Una fotografía puede ser otra cosa diferente a una obra: fotografía técnica, documental, científica...

2) La fascinación ejercida por la fotografía reside en la novedad de su paradoja, aquella de constituir una categoría de imágenes reales a priori, y sin embargo imágenes bidimensionales, irrealidad física. Esta fascinación refuerza el carácter real de las fotografías: el peso económico, la técnica, lo social, de la fotografía.

Su gran similitud con los cuadros figurativos realistas acentúa la paradoja: como si se estuviera en

elle-même à chaque fois.

Cette reproductibilité technique traduit la conception du monde dédoublé, à la source de la photographie. Le monde photographiable est un monde essentiellement reproductible : la reproductibilité y est l'essence du réel. La photographie est reproductibilité.

3) Le réel est reproductible, photographiable, y compris les photographies, qui sont réelles, et donc génèrent à leur tour des images, qui etc... Le monde devient reproductible à l'infini, infiniment réel. Ceci compense la perte d'infinité dans les conceptions contemporaines de l'univers, scientifiques et philosophiques.

Exemples : la finitude géographique de la planète est compensée par l'infinité de ses reproductions : cartes, clichés touristiques...

. La science couvre le monde d'un réseau de potentiels d'ondes électromagnétiques, captables en tout point, et très réelles : la réalité des ondes TV, ou des radiations nucléaires n'est pas une figure de style...

. Après le passage de l'imagination collective à l'imagination individuelle, c'est l'imagination anonyme, automatique. L'image photographique fait passer des images construites aux images trouvées, captées telles quelles.

Conséquences :

1) L'image photographique constitue une catégorie d'image dont la réalité ne réside pas exclusivement dans la qualité d'œuvre, au contraire des tableaux. Une photographie peut être autre chose qu'une œuvre : photographie technique, documentaire, scientifique...

2) La fascination exercée par la photographie réside dans sa nouveauté paradoxale de constituer une catégorie d'images réelles a priori, et pourtant images bi-dimensionnelles, irréalité physique. Cette fascination renforce le caractère réel des photographies : poids économique, technique, social, de la photographie.

Leur grande similitude avec les tableaux figuratifs réalistes accentue le paradoxe : comme si on était en présence de tableaux réels a priori.

3) Les techniques tentant d'améliorer la

presencia de cuadros reales a priori.

3) Técnicas que intentan mejorar la fotografía liberándola de lo bidimensional: la holografía, la foto en relieve, la panorámica, no son más que curiosidades sin interés, suprimen el recurso de la fascinación fotográfica.

4) La especificidad del autor de la imagen es cuestionada por la fotografía: las imágenes fotográficas emanando de lo real son automáticamente captadas por quien esté provisto de un aparato adecuado.

5) La permanencia de categorías jerarquizadas: fotos buenas, malas, artísticas, documentales, escandalosas, relacionadas con las características de las fotografías, es injustificable: todas las configuraciones posibles de luz, de encuadre, de nitidez, de punto de vista, son equi-possibles, equi-reales, equi-potenciales.

La calificación de una fotografía, y la calificación performativa de obra en particular, no puede basarse en ninguna característica física de la imagen fotográfica realizada, ni sobre las competencias del fotógrafo. La actividad de fotógrafo no autoriza la calificación de artista.

6) Lo virtual como técnica prolonga la fotografía: uno de los supuestos de la fotografía, lo hemos visto, es la concepción de la realidad virtualizada. Al multiplicar lo real infinita y potencialmente, la práctica fotográfica no hace más que reforzar esta concepción.

Lo "virtual" prolonga la fotografía, no por oposición a lo real, sino como extensión: lo real se extiende a todas sus eventualidades, en el sentido propio: todas las realidades eventuales son verdaderamente reales, en el sentido de que actúan sobre otros elementos reales y están sometidas a la acción de elementos reales. El desarrollo de los seguros demuestra que la eventualidad merece la realidad.

Ejemplo: el incendio del taller de un pintor: la compañía de seguros paga las obras, ¿pero cuáles eran las obras hechas, acabadas? ¿Ha habido que determinar el valor de las obras empezas, preparadas, dibujadas..., proyectadas?

Por otro lado, el grado de interacción de un elemento con el resto de lo real, en esta hipótesis de

photographie en la libérant du bi-dimensionnel : holographie, photo en relief, panoramique, ne sont que des curiosités sans intérêt, elles suppriment la source de la fascination photographique.

4) La spécificité de l'auteur de l'image est remise en cause par la photographie : les images photographiques émanant du réel sont automatiquement captées par quiconque est muni de l'appareil adéquat.

5) Le maintien de catégories hiérarchisées : photos réussies, ratées, artistiques, documentaires, scandaleuses, liées aux caractéristiques des photographies, est injustifié : toutes les configurations possibles de lumière, de cadrage, de netteté, de point de vue, sont équi-possibles, équi-réelles, équi-potentielles.

La qualification d'une photographie, et la qualification performative d'œuvre en particulier, ne peut reposer sur aucune caractéristique physique de l'image photographique réalisée, ni sur les compétences du photographe. L'activité de photographe n'autorise pas la qualification d'artiste.

6) Le virtuel comme technique prolonge la photographie : un des présupposés de la photographie, nous l'avons vu, est la conception d'un réel virtualisé.

La pratique photographique, en démultipliant le réel infiniment et potentiellement, n'a fait que renforcer cette conception.

Le "virtuel" prolonge la photographie, non pas par opposition au réel, mais par extension : le réel s'étend à toutes ses éventualités, au sens propre : tous les réels éventuels sont vraiment réels, en ce sens qu'ils agissent sur d'autres éléments réels, et sont soumis à l'action d'éléments réels. Le développement des assurances en témoigne : l'éventualité vaut la réalité.

Exemple : l'incendie de l'atelier du peintre : l'assureur rembourse les œuvres, mais quelles étaient les œuvres faites, achevées ? Il a fallu déterminer la valeur des œuvres en cours, préparées, esquissées..., projetées ?

D'autre part, le degré d'interaction d'un élément avec le reste du réel, dans cette hypothèse d'une multiplication incessante des éléments du monde,

una multiplicación incesante de los elementos del mundo, tiene que disminuir. Ese grado, que de alguna forma mide la realidad del elemento, indica pues que los elementos de lo real, cada vez más numerosos en un real cada vez más real, son, vistos individualmente, cada vez menos "reales": todo sucede como si la suma de realidad del mundo aumentara infinitamente, siendo al mismo tiempo la suma de cantidades más y más pequeñas... Dicho de otra forma, los elementos (individuos) reales pierden su realidad, se "virtualizan" poco a poco, para, al final, constituir un mundo muy real en su conjunto, pero constituido de elementos sin interacción los unos con los otros, un mundo realmente virtual (un gas perfecto).

Era inevitable pues que se "materialize" una realidad "virtual" (aquí se utiliza "virtual" en el sentido que se le ha dado de universo accesible a través de las tecnología de simulaciones, inmersión, proyección).

Este "virtual" puede ser considerado como la meta-imagen de lo real hecha imagen en potencia, o incluso la proyección en su eventualidad, de todos los mundos reales posibles.

Pero es también, gracias a la concepción por lo que podemos hacer:

- . El medio de pensar esta imagen toda infinito.
- . El restablecimiento de su existencia en nuestra facultad de pensarlo: lo "virtual" existe realmente, pero sólo si yo lo pienso, si accedo él.

De alguna manera, lo "virtual" de las "nuevas tecnologías" es un intento de crear un real "virtual" tan potente como lo real "real", sobre el terreno de la auto-multiplicación, y con el que podemos, sin embargo, entrar en interacción, es decir un mundo en el que seríamos reales. Es un intento de sobrepasar la virtualización en curso de lo real que nos arrastra hacia ella, a través de la elaboración de un real de auxilio en el que nuestra existencia real guarda un sentido. Este "virtual" debe finalmente poder absorber lo real, el riesgo está en no conseguirlo y continuar reales, es decir, no llegar a ser interactivos.

Es probablemente en torno a la idea de "virtual"

ne peut que décroître. Ce degré, qui mesure en quelque sorte la réalité de l'élément, indique donc que les éléments du réel, de plus en plus nombreux dans un réel de plus en plus réel, sont, pris individuellement, de moins en moins "réels": tout se passe comme si la somme de réalité du monde augmentait infiniment, tout en étant la somme de quantités de plus en plus petites... Autrement dit, les éléments (individus) réels perdent de leur réalité, ils se "virtualisent" peu à peu, pour finalement et à la limite constituer un monde très réel dans son ensemble, mais constitué d'éléments sans interactions les uns avec les autres, un monde réellement virtuel (un gaz parfait). Il était donc inévitable que se "matérialise" un réel "virtuel" (ici, "virtuel" est employé dans le sens qu'il a pris d'univers accessible par les technologies de simulations, d'immersion, de projection).

Ce "virtuel" peut être considéré comme la métimage du réel devenu image en puissance, ou encore la projection dans leur éventualité, de tous les mondes réels possibles.

Mais il est aussi, par la conception que nous pouvons nous en faire :

- . Le moyen de penser ce tout-image infini.
- . Le rétablissement de son existence en notre faculté de le penser : le "virtuel" existe réellement, mais seulement si je le pense, si j'y accède.

En quelque sorte, le "virtuel" des "nouvelles technologies" est une tentative pour créer un réel "virtuel" aussi puissant que le réel "réel", sur le terrain de l'auto-multiplication, et avec lequel nous puissions cependant entrer en interaction, c'est-à-dire un monde dans lequel nous resterions réels. C'est une tentative pour déborder la virtualisation en cours du réel, qui nous entraîne avec elle, par l'élaboration d'un réel de secours dans lequel notre existence réelle garde un sens. Ce "virtuel" doit à terme pouvoir absorber le réel, le risque est de ne pas réussir à y rester réels, c'est-à-dire de ne pas y être interactifs.

C'est probablement autour de l'idée de "virtuel" que se joueront les prochains avatars de l'œuvre.

donde se jugarán los próximos avatares de la obra.

9- Contaminación

Observaciones:

La aparición de una infinidad de imágenes todas reales a priori, realizables sin especificidad, debilita el poder de la imagen. La cantidad de imágenes reales eclipsa a las imágenes paradójicas en las que la realidad reside en calidad de obra: la cantidad eclipsa a la calidad, la generalización eclipsa lo singular.

La constitución y la proliferación de redes de significados, que sigue al desarrollo de conocimientos, acentúa este debilitamiento del sentido de la imagen: un inmenso sistema de reenvíos generalizados se pone en su lugar haciendo de todo elemento el signo de uno o de varios, signo que se llama imagen. Esta contaminación es recíproca: cuando se habla de *imagería médica*, las "imágenes" del cuerpo no son más que recomposiciones coloreadas de datos numéricos, índices a descifrar, que no corresponden a nada visto. La visión deja de ser un criterio de imagen, se habla de imagen radio, sonora...

De esta forma, las imágenes mismas al volverse señales de algo, es por tanto más fácil confundir estas señales con imágenes... Todo elemento real se transforma en imagen en el sentido amplio: imagen como retorno, señal de presencia, evocación más que invocación.

Ejemplos:

Los objetos industriales son, al pie de la letra, imágenes de modelos, reproducciones de imágenes: imágenes tridimensionales de imágenes bidimensionales, que constituyen una parte cada vez más importante de nuestro mundo.

El modelo Twingo de Renault es una perfecta ilustración de lo real de la imagen, en este caso la imagería del comic: De hecho el rizo lo rizaba la campaña de publicidad, que ensalzaba el Twingo con los trazos... ¡de un coche de comic! (la publicidad es un factor de institución de lo real como imagen, es en todo caso su meta reconocida. Diseño, moda, política, comportamientos, desarrollan todos más o menos esta idea de lo real como

9- Contamination

Remarques :

L'apparition d'une infinité d'images toutes réelles a priori, réalisables sans spécificité, affaiblit le pouvoir de l'image. La quantité d'images réelles éclipse les images paradoxales dont la réalité réside dans la qualité d'œuvre : la quantité éclipse la qualité, la généralisation éclipse le singulier.

La constitution et la prolifération de réseaux de significations, suite au développement des connaissances, accentue cet affaiblissement du sens de l'image : un immense système de renvois généralisés se met en place, qui fait de tout élément le signe d'un ou de plusieurs autres, signe qu'on appelle image. Cette contamination est réciproque : lorsque l'on parle d'imagerie médicale, les "images" du corps ne sont que des recompositions colorées de données numériques, des indices à déchiffrer, qui ne correspondent à rien de vu. La vision cesse d'être un critère d'image, on parle d'image radio, sonore... Ainsi, les images elles-mêmes devenant des indices, il est d'autant plus facile de confondre les indices avec des images... Tout élément réel devient "image" au sens large : image comme renvoi, indice de présence, évocation plutôt qu'invocation.

Exemples :

les objets industriels sont, à la lettre, des images de modèles, des reproductions d'images : images tridimensionnelles d'images bidimensionnelles, et qui constituent une part de plus en plus importante de notre monde.

Le modèle Twingo de Renault est une parfaite illustration du réel image, en l'occurrence l'imagerie de bande dessinée : d'ailleurs la boucle était bouclée par la campagne publicitaire, qui vante la Twingo sous les traits... d'une auto de bande dessinée ! (la publicité est un facteur d'établissement du réel comme image, c'est en tout cas son but avoué. Design, mode, politique, comportements, développent tous plus ou moins cette idée du réel comme image : "il faut gérer son image"). Même la nature devient image, image réelle de ses reproductions de papier : on voyage surtout pour vérifier la conformité du réel à son image...

imagen: "hay que administrar su imagen"). Hasta la naturaleza se torna imagen, imagen real de sus reproducciones en papel: se viaja sobre todo para verificar la conformidad de lo real con su imagen... . El personaje del detective es significativo, por la vuelta constante que elabora de un elemento a otro: para Sherlock Holmes, esa ceniza de cigarrillo es la imagen clara de una mujer de cuarenta años...

De esta forma por ampliación del sentido de la palabra imagen de dos a tres dimensiones, de la representación al indicio de la presencia, todo elemento real se vuelve, realmente, imagen. La reproductibilidad estaba antes limitada a lo vivo, de forma que la imagen era semejanza, indicación de origen; al generalizarse como funcionamiento mismo de lo real, provocó la imagen en todo, imagen diluida, fantasma de representación, representación de la reproductibilidad, más que un modelo, imagen-signo.

La fotografía en dos tiempos:

- 1) Designar lo real como fuente de imágenes.
- 2) Establecer la realidad de las imágenes producidas, reveló la transformación del (mundo) real en imagen (signo, real).

Observaciones: se encuentra la concepción medieval, o mágica, del mundo como un vasto sistema de signos.

Consecuencia: Los cuadros en sí se vuelven signos. Al ser fotografiados, todos son a priori tan reales como las fotografías. Atribuirles una calidad de obra, en la que residiría exclusivamente su realidad, se hace imposible, como para cualquier elemento real. Ningún objeto verifica la condición, que se buscaba en las imágenes y se encuentra en los cuadros, de no convertirse en real sin convertirse antes en obra.

El enunciado performativo "esto es una obra" no puede ya aplicarse con precisión. O bien se torna universal, o bien arbitrario.

Reacciones: "Todo es obra, "Nada es obra", "el arte ha muerto", "Nada importa"...

Después; "Es la intención lo que cuenta":

Para preservar a cualquier precio el estatuto de artista se preserva su poder performativo sepa-

Le personnage du détective est significatif, par le renvoi constant qu'il opère d'un élément à l'autre : pour Sherlock, cette cendre de cigarette est l'image claire de telle femme de quarante ans...

Ainsi, par élargissement du sens du mot image de deux à trois dimensions, de la représentation à l'indice de la présence, tout élément réel devient, réellement, image.

La reproductibilité était auparavant cantonnée au vivant, et alors l'image était ressemblance, indication d'origine ; en se généralisant au fonctionnement même du réel, elle induit de l'image en tout, image diluée, fantôme de représentation, représentation de la reproductibilité plutôt que d'un modèle, image-signe.

La photographie, en deux temps :

- 1) Désigner le réel comme source d'images.
- 2) Établir la réalité des images produites, a révélé la transformation du (monde) réel en image (signe, réelle).

Remarque : on retrouve la conception moyenâgeuse, ou magique, du monde comme vaste système de signes.

Conséquence : Les tableaux eux-mêmes deviennent signes. Photographiables, ils sont tous et a priori aussi réels que toutes les photographies. Leur attribuer une qualité d'œuvre, en laquelle résiderait exclusivement leur réalité, devient impossible, comme pour tout élément réel .

Aucun objet ne vérifie plus la condition, qu'on avait cherchée dans les images, et trouvée dans les tableaux, de ne devenir réel qu'en devenant œuvre. L'énoncé performatif "ceci est une œuvre" ne peut plus s'appliquer précisément. Il devient soit universel, soit arbitraire.

Réactions : "Tout est œuvre" "Rien n'est œuvre" "L'art est mort" "C'est n'importe quoi"...

Puis : "C'est l'intention qui compte" : Pour préserver à tout prix le statut de l'artiste on préserve son pouvoir performatif en le détachant de tout support physique : c'est sa volonté, son intention, sa liberté, seules qui constituent l'œuvre. L'objet de cette intention peut être quelconque, il suffit qu'il soit désigné comme véhicule de



3455. Foto/Photo: © Grore Images, Paris

rándolo de todo soporte físico: su voluntad, su intención, su libertad, es lo que constituye la obra. El objeto de esta intención puede ser cualquiera, es suficiente con que se designe como vehículo de intención. Se pasa de "señalar" a la "intención de señalar".

Ejemplos: las elipses, los códigos, las siglas, la estética del esbozo, del croquis, la *nouvelle cuisine*.

Ya no importa el performado, sino el performante: paso a una sociedad de la performance y del consumo, ya que hay que mantener al performante a todo precio.

La adquisición es lo performativo por excelencia, el precio del mantenimiento del poder performativo individual. Este mantenimiento a todo precio debe reafirmarse sin parar, ninguna realidad lo institucionaliza:

Lo performativo no se aplica ya a los objetos, sino a él mismo: "yo performo".

Ejemplo: "yo positivo", eslogan publicitario de Carrefour.

10- ¿Como vincular la obra a los objetos reales?

Resumen:

- . Ningún objeto puede ya realizarse en tanto que obra.

- . La intención individual como único criterio de performativo es artificial y arbitraria. Su aplicación generalizada lleva a la equivalencia de intenciones, a la inflación de obra, al debilitamiento de su sentido. Restringir su aplicación revierte en la jerarquía de intenciones, y, por tanto, a las individualidades, lo que contradice la noción del individuo como base de criterio.



63. Foto/Photo: © Grore Images, Paris

l'intention. On passe de "faire signe" à "l'intention de faire signe".

Exemples : les ellipses, les codes, les sigles, l'esthétique de l'ébauche, du croquis, la nouvelle cuisine.

Ce n'est plus le performé qui importe, c'est le performant : passage à une société de la performance, et de la consommation, car il faut à tout prix maintenir le performant. L'achat devient le performatif par excellence, le prix du maintien du pouvoir performatif individuel. Ce maintien à tout prix est à réaffirmer sans cesse, aucune réalité ne l'institue : le performatif ne s'applique plus à des objets, il s'applique à lui-même : "je performe". Exemple : "je positive", slogan publicitaire de Carrefour.

10- Comment rattacher l'œuvre à des objets réels ?

Résumé :

- . Plus aucun objet ne peut se réaliser en tant qu'œuvre.
- . L'intention individuelle comme seul critère de

. Toda producción está ligada a la intención (aunque la historia del arte del siglo XX dé ejemplos de intentos de producir sin intención: surrealistas, *dripping*, utilización de lo aleatorio...)

11- Criterios de definición para tipos de objetos reales “obrales”

Observación 1: el diccionario proporciona para “obra” la siguiente definición: “resultado del trabajo, de la acción. Conjunto de las obras de un artista.” (Larousse). Por otra parte, Monet, que planteaba las preguntas modernas sobre el arte, en el momento de la aparición de la fotografía, fue el iniciador histórico de las series: series de hachinas, nenúfares, catedrales...

Observación 2: la noción de obra, entendida como un tipo de producción, es evidentemente indissociable de la intención. La producción -o la acción- sin intención, por medio de una existencia por multiplicidad de imágenes, “obras” al margen de la intención, con “obras por múltiples intenciones”. En los dos casos (ausencia de intención, multiplicidad de intenciones) encontramos la idea de la gratuidad del arte.

Vamos a intentar acceder a conjuntos de objetos y conjuntos de intenciones, y definir, como tipo de objetos “obrales”, conjuntos de objetos reales producto de intenciones heterogéneas y múltiples.

El término “real” remite, una vez más, a “interacciones”. Podemos decir: “obra” denomina a la pareja formada por un conjunto de objetos, originados por intenciones heterogéneas, y por el conjunto de relaciones, internas o externas, del mismo conjunto de objetos.

Incluso podemos decir que una obra es el potencial de un conjunto de objetos reales.

Es la existencia de un potencial heterogéneo de intenciones lo que induce en lo real la dependencia y las interacciones de los objetos de esas intenciones.

Observaciones:

- 1) Los conjuntos pueden ser infinitos.
- 2) La realidad de la obra ya no está ligada exclusivamente a la intención.

performatif est artificiel et arbitraire. Son application généralisée mène à l'équivalence des intentions, à l'inflation d'œuvre, à l'affaiblissement de son sens. Restreindre son application revient à hiérarchiser les intentions, donc les individualités, ce qui est en contradiction avec la notion de l'individu à la base du critère.

Toute production est liée à de l'intention (bien que l'histoire de l'art du XXe siècle donne des exemples de tentatives de production sans intention : surréalistes, *dripping*, utilisation de l'aléatoire...)

11- Critères de définition de types d'objets réels œuvrals

Remarque 1 : le dictionnaire donne pour “œuvre” la définition : “Résultat du travail, de l'action. Ensemble de tous les ouvrages d'un artiste”. (Larousse). D'autre part, Monet, posant les questions modernes en art, et peignant au moment de l'apparition de la photographie, fut l'initiateur historique des séries : série des meules, des nénuphars, des cathédrales...

Remarque 2 : la notion d’œuvre, applicable à un type de production, est évidemment indissociable de celle d'intention. La production, ou l'action, sans intention, bien que tentée parfois, est une utopie. Ici on tente de surmonter l'existence hors intention du monde, son existence en l'absence de toute intention, au moyen d'une existence par multiplicité d'intentions : il s'agit de répondre à la multiplicité des images, des “œuvres” hors intention, avec des “œuvres par intentions multiples”. Dans les deux cas (absence d'intention, multiplicités d'intentions) on retrouve l'idée de la gratuité de l'art.

On va tenter de passer à des ensembles d'objets et des ensembles d'intentions, et définir, comme type d'objets œuvrals, des ensembles d'objets réels résultant d'intentions hétérogènes et multiples. Le terme “réel” renvoie à “interactions”. On peut dire : “œuvre” qualifie le couple formé par un ensemble d'objets, généré par des intentions hétérogènes, et par l'ensemble des relations, internes et externes, de cet ensemble d'objets. On peut encore dire qu'une œuvre est le potentiel

vamente a la realidad de los objetos que la sostienen.

3) La obra se convierte en la proyección, la sombra llevada hacia el futuro de un conjunto de objetos, sombra llevada que origina nuevos elementos del conjunto, que cada individuo puede ayudar a nacer libremente.

De alguna manera se trata de una especie de anti-historia (normalmente llamada futuro) de un conjunto de objetos en transformación; el artista es la intención de ese futuro, sin determinarlo. Él es el regidor.

Por otra parte, la obra existe plenamente desde antes de que existiera cualquiera de sus objetos. Cada nuevo objeto la materializa y la redefine sin dejar de ser su producto. La obra es el sentido de los objetos que hacen la obra. De este modo, esta noción de obra, comparada con aquella de la cual partimos, otorga a la "trascendencia", más que un valor de manifestación del "Ser" puro, aquel de manifestación, de posibilidad o de presentimiento de sentido.

4) La noción de obra como proyección de lo que sucede a un conjunto de objetos, como sentido de un conjunto, se aplica a las obras clásicas sin limitarse: una pintura clásica representa, evoca, el porvenir de cada uno de sus puntos, porvenir "alcanzado", fijado, pero donde las múltiples eventualidades que se mantienen virtuales están tan representadas como aquellas que han sido materializadas: una pintura, una obra nos conduce, como mínimo, tanto a lo que hubiera podido ser -lo que no es- como a lo que es. El cuadro no es la suma de sus puntos, sino la representación de la historia de sus transformaciones, y la obra del pintor es, en sí misma, transformación: lo cual explica la existencia concreta del cuadro, sus adquisiciones sucesivas, su evolución, sus restauraciones, sus exposiciones, sus comentarios y la importancia de todo eso, que constituye tanto la obra como su materialidad inicial.

Desde otra perspectiva, podemos decir que el cuadro clásico representa el poder (la libertad) que ha tenido el pintor y que ha ejercido totalmente, dar tal o cual porvenir a cada punto del cuadro (poder performativo). Pero este poder, que

d'un ensemble d'objets réels.

C'est l'existence d'un potentiel d'intentions hétérogène qui induit dans le réel la dépendance et les interactions des objets de ces intentions.

Remarques :

- 1) Ces ensembles peuvent être infinis.
- 2) La réalité de l'œuvre n'est plus liée exclusivement à la réalité des objets qui la supportent.
- 3) L'œuvre devient la projection, l'ombre portée sur l'avenir d'un ensemble d'objets, ombre portée génératrice des nouveaux éléments de l'ensemble, que chaque individu peut contribuer à faire naître librement.

C'est en quelque sorte l'anti-histoire (habituellement appelée futur) d'un ensemble d'objets en devenir ; l'artiste est l'intention de cet avenir, sans le déterminer. Il en est le régisseur.

L'œuvre existe d'ailleurs pleinement dès avant qu'aucun de ses objets n'existe. Chaque nouvel objet la matérialise et la redéfinit, tout en étant son produit. L'œuvre est le sens des objets qui font l'œuvre. Ainsi, cette notion de l'œuvre, comparée à celle dont nous sommes partis, redonne à la "transcendance", plus qu'une valeur de manifestation de "l'Etre" pur, celle de la manifestation, de la possibilité ou du pressentiment du sens.

- 4) La notion d'œuvre comme projection du devenir d'un ensemble d'objets, comme sens d'un ensemble, s'applique aux œuvres classiques sans s'y limiter : une peinture classique représente, évoque, le devenir de chacun de ses points, devenir "arrivé", figé, mais dont les multiples éventualités restées virtuelles sont autant représentées que celles qui ont été matérialisées : une peinture, une œuvre nous met toujours en présence au moins autant de ce qu'elle aurait pu être, n'est pas, que de ce qu'elle est. Le tableau n'est pas la somme de ses points, mais la représentation de l'histoire de leurs devenir, et l'œuvre du peintre est elle-même devenir : ce qui explique l'existence concrète du tableau, ses acquisitions successives, son évolution, ses restaurations, ses expositions, ses commentaires et l'importance de tout ceci, qui constitue autant l'œuvre que sa matérialité initiale.

sería más bien un deber, es al mismo tiempo sufrimiento: el deber de cada punto no tiene que deber nada a los puntos vecinos, el pintor debe en cada punto ser otro, otra intención por completo, pintando siempre un solo cuadro. Es el imperativo insoportable impuesto al hombre moderno: sé tu mismo otro, siempre otro, la absurda y dolorosa obstinación de querer que el individuo sea por definición el lugar de intenciones múltiples e independientes a la vez, y de su coherencia (su identidad). Así, el artista, por todos los puntos de su obra está dividido en intenciones múltiples que deja coexistir integralmente, asegurando su identidad y la coherencia del conjunto: en lenguaje clásico, está desgarrado pero sublime sus desgarros en su obra que se convierte así en la expresión de un individuo...

Esa pintura clásica, pintada ahora se sitúa fuera de lo real: el mundo real, construido actualmente por una multiplicidad de imágenes de imágenes, totalmente reales, y por una coexistencia infinita de intenciones particulares, no resulta ni afectado ni transformado por una imagen determinada, ya que está precisamente constituido por la indiferenciación de sus flujos. Es decir, que la dosis de realidad de tal imagen, es proporcional a la acción que ejerce sobre el mundo, es ínfima. Producir un objeto real, es decir en interacción con el mundo, es actualmente el problema central de la producción de la obra.

12- Grado de arte

El producto del grado de independencia de las intenciones que suscitan los diversos objetos del conjunto, y de la coherencia de este conjunto, mide el grado de arte de la obra. El grado máximo de independencia de las intenciones corresponde a un conjunto que puede aceptar el producto de una intención cualquiera, un grado nulo de independencia corresponde a un conjunto engendrado por una intención, sólo una. La coherencia, medida de 0 a 1, expresa el grado de maximización de las relaciones del conjunto de objetos, lo que conduce a medir el grado de realidad del conjunto de los objetos.

De ahí una segunda definición: el grado de arte de

Sous une autre forme, on peut dire que le tableau classique représente le pouvoir (la liberté) qu'a eu le peintre et qu'il a totalement exercé, de donner tel ou tel devenir à chaque point du tableau (pouvoir performatif). Mais ce pouvoir, qui serait plutôt un devoir, est en même temps subi : le devenir de chaque point doit ne rien devoir à ceux des points voisins, le peintre doit en chaque point être un autre, une autre intention, totalement, tout en peignant un seul tableau. C'est l'impératif insupportable fait à l'individu moderne : sois-toi-même un autre, toujours un autre, l'absurde et douloureuse obstination à vouloir que l'individu soit par définition le siège à la fois d'intentions multiples et indépendantes, et de leur cohérence (son identité). Ainsi l'artiste, par tous les points de son œuvre est divisé en intentions multiples, qu'il laisse coexister totalement, tout en assurant son identité et la cohérence de l'ensemble : en langage classique, il est déchiré, mais il sublime ses déchirures dans son œuvre, qui est alors l'expression d'un individu....

Une telle peinture classique, peinte maintenant, se place en dehors du réel : le monde réel, construit maintenant par une multiplicité d'images d'images, toutes réelles, et par une coexistence infinie d'intentions particulières, n'est ni affecté, ni transformé, par quelque image que ce soit, puisqu'il est justement constitué par l'indifférenciation de leur flux. C'est-à-dire que la dose de réalité d'une telle image, proportionnelle à l'action qu'elle exerce sur le monde, est infime.

Produire un objet réel, c'est-à-dire en interaction avec le monde, est actuellement le problème central de la production d'œuvre.

12- Degré d'art

Le produit du degré d'indépendance des intentions suscitant les divers objets de l'ensemble, et de la cohérence de cet ensemble, mesure le degré d'art de l'œuvre. Le degré maximal d'indépendance des intentions correspond à un ensemble pouvant accepter le produit d'une intention quelconque, un degré nul d'indépendance correspond à un ensemble engendré par une intention et une seule. La cohérence, mesurée de 0 à 1, exprime le degré

una obra es el producto del grado de realidad del conjunto de objetos que designa por el grado de independencia de las intenciones que suscitan los objetos del conjunto. La obra de arte máxima produciría un único conjunto de objetos únicos, cada uno de ellos suscitado por una intención autónoma.

Ejemplos:

- . Obra de Pasteur: coherencia fuerte, floja independencia de las intenciones: débil grado de arte.
- . Obra de Van Gogh: coherencia fuerte, independencia de las intenciones fuertes: fuerte grado de arte.

Un grado de arte elevado, en una cultura del individuo, necesita de artistas desgarrados.

13- Individuo, autor

La cuestión de la obra, ligada problemáticamente a la del individuo, necesita para ser redefinida, volver a pensar la singularidad, y de esta forma no universal: todo individuo no puede ser singular, en el sentido de excepcional (artista), sin que el término de excepcional pierda todo sentido... En realidad, se trata de separar la identidad de la singularidad, lo particular de la excepción. La cualidad de "singular", que ya no se aplicará universalmente, significará por el contrario la potencia de producir lo particular: la obra, singular, excepcional, es el productor -universal en el caso extremo-, de un conjunto de objetos particulares no excepcionales de los que ella es el sentido. Esta singularidad nueva no es en sí misma particularizable: no es assignable, no es designable, con esta única condición tiene una oportunidad de permanecer singular.

La contemporaneidad reside en la separación de las nociones de libertad y autonomía: la libertad del individuo era su autonomía, su poder exclusivo de sumar una multitud de intenciones contradictorias e independientes sin mermar su integridad. Actualmente, la libertad está supeditada a la co-existencia de intenciones independientes, individuales o no: la aplicación de un potencial de intenciones heterogénea a lo real es el hecho individual. El individuo, sujeto real, actúa y sufre. Su libertad, opuesta a su autonomía, reside en el po-

de maximisation des relations de l'ensemble d'objets, ce qui revient à mesurer le degré de réalité de l'ensemble des objets.

D'où une deuxième définition : le degré d'art d'une œuvre est le produit du degré de réalité de l'ensemble d'objets qu'elle désigne par le degré d'indépendance des intentions suscitant les objets de l'ensemble. L'œuvre d'art maximale générerait un unique ensemble d'objets uniques, chacun d'eux étant suscité par une intention autonome.

Exemples :

Oeuvre de Pasteur : cohérence forte, indépendance des intentions faible : faible degré d'art.

Oeuvre de Van Gogh : cohérence forte, indépendance des intentions fortes : fort degré d'art.

Un degré d'art élevé, dans une culture de l'individu, nécessite des artistes déchirés.

13- Individu, auteur

La question de l'œuvre, liée problématiquement à celle de l'individu, nécessite pour être redéfinie, de repenser la singularité, et ce de façon non universelle : tout individu ne peut être singulier, dans le sens d'exceptionnel (artiste), sans que le terme exceptionnel perde tout sens...

En réalité, il s'agit de séparer l'identité de la singularité, le particulier de l'exception.

La qualité de "singulier", qui ne s'appliquera plus universellement, signifiera par contre la puissance de générer le particulier : l'œuvre, singulière, exceptionnelle, est le générateur, universel à la limite, d'un ensemble d'objets particuliers non exceptionnels dont elle est le sens. Cette singularité nouvelle n'est pas elle-même particularisable : elle n'est pas assignable, elle n'est pas désignable, c'est à cette seule condition qu'elle a une chance de rester singulière.

La contemporanéité réside dans la séparation des notion de liberté et d'autonomie : la liberté de l'individu était son autonomie, son pouvoir exclusif de sommer une foule d'intentions contradictoires et indépendantes, sans entamer son intégrité.

Maintenant la liberté est suspendue à la co-existence d'intentions indépendantes, individuelles ou non : l'application d'un potentiel d'intentions

tencial infinito de interacciones de las intenciones. La cualidad individual reside en la maximización del grado de arte de las producciones que suscita el individuo.

Observación: Considerar la individualidad como la capacidad de aplicar un potencial de intenciones heterogéneo a lo real permite poner sobre el mismo plano azar, providencia, leyes naturales, evolución biológica, individuos...

Autor: Sólo la intención de intenciones, a objetos múltiples, que permite la producción de la obra, puede ser atribuida a su autor. Esta intención de multiplicidad de intenciones define una noción no exhaustiva y colectiva del autor.

Observación: El carácter impreciso, colectivo, de la noción de autor así modificada puede comprenderse así: la imaginación, facultad performativa, no puede ser más que una facultad de la especie humana en su conjunto, y no de un individuo particular, ni incluso una facultad igualmente compartida: debe ser una facultad ejercida por la humanidad en su conjunto, cada individuo sólo se convierte en imaginativo y humano por sus semejantes.

Se puede calificar esta “intención de intenciones” como finalidad al revés, como finalidad sin fin: introducción de la finalidad en la causalidad.

Ejemplo: “Quiero querer lo que haya sido hecho”.

(Se trata aquí de nociones válidas para explicar la experiencia, no de fórmulas para aplicar. Las formas particulares de los objetos que constituyen las obras están, como siempre, por descubrir. Simplemente tenemos en las manos una herramienta para clasificar las proposiciones...)

Didier Barbier es matemático,
Philippe Mairesse es artista.

hétérogène au réel est le fait individuel. L'individu, sujet réel, agit et subit. Sa liberté, opposée à son autonomie, réside dans le potentiel infini d'interaction des intentions. La qualité individuelle réside dans la maximisation du degré d'art des productions que suscite l'individu.

Remarque : Considérer l'individualité comme la capacité d'appliquer un potentiel d'intentions hétérogène au réel permet de mettre sur le même plan hasard, providence, lois naturelles, évolution biologique, individus...

Auteur : Seule l'intention d'intentions, à objets multiples, qui permet la production de l'œuvre, peut être attribuée à son auteur. Cette intention de multiplicité d'intentions définit une notion non exhaustive et collective de l'auteur.

Remarque : Le caractère flou, collectif, de la notion d'auteur ainsi modifiée, peut se comprendre ainsi : l'imagination, faculté performative, ne peut être qu'une faculté de l'espèce humaine dans son ensemble, et non de tel individu, ni même une faculté également partagée : ce doit être une faculté exercée par l'humanité dans son ensemble, chaque individu ne devenant imaginatif, humain, que par ses semblables.

On peut qualifier cette “intention d'intentions” de finalité à rebours, de finalité sans fin : introduction de la finalité dans la causalité.

Exemple : “Je veux vouloir ce qui aura été fait”.

(Il s'agit ici de notions valides pouvant rendre compte de l'expérience, non de formules à appliquer. Les formes particulières des objets constituant les œuvres sont, comme toujours, à découvrir. Simplement nous avons sous la main un outil à trier les propositions...)

Didier Barbier est mathématicien,
Philippe Mairesse est artiste.

De una imagen, la otra

D'une image, l'autre

Hacer cine experimental es hacerse cargo, como en el caso de todas las prácticas menores¹, de la difusión y de la distribución de las obras. Hacer cine experimental es interrogarse tanto sobre las herramientas y los materiales utilizados como sobre las condiciones y las modalidades de difusión y de distribución de las mismas obras; lo que implica crear y propagar las condiciones de recepción de las películas, sabiendo que a menudo la misma noción de obra viene cuestionada por estos trabajos. En este sentido podemos entender a los cineastas y también a los músicos cuando asumen aquellas múltiples asignaciones que convierten a un artista en programador, a otro en crítico o en organizador de exposiciones... Perpetuación de una tradición de la vanguardia magistralmente inaugurada por los músicos y los pintores desde los años 10. No puede imaginarse que, en un futuro próximo, la percepción/difusión de aquellas obras cinematográficas se transforme tanto como para llegar hasta el punto de declive de estas costumbres. Se contempla más bien el incremento de estas características considerando que la circulación de estos trabajos, su difusión, requiere una pluralidad de estrategias cuya motivación subyacente es el encuentro y el cruce de aquellas prácticas. Así se afirman las redes a menudo paralelas, y que autorizan a veces, aun cuando estén separadas, interferencias, pasos de un nivel a otro el establecimiento de jerarquías de los niveles que pertenecen a la duplicidad del sistema de mercado.

Hacer cine experimental es tener una práctica artística que, por fortuna, no está supeditada a un campo estable; es en efecto estar asociado a la vez a lo cinematográfico y a las artes plásticas. Es siempre demasiado cine o demasiado poco: si no es lo suficientemente cinematográfico, se inclina

Faire du cinéma expérimental, c'est prendre en charge, comme c'est le cas de toutes pratiques artistiques mineures¹, la diffusion et la distribution des œuvres. Faire du cinéma expérimental c'est s'interroger autant sur les outils et les matériaux utilisés que sur les conditions et modalités de diffusion et de distribution de ces œuvres elles-mêmes. Cela revient à créer et à propager les conditions de réception des films en sachant que souvent la notion même d'œuvre est remise en cause par ces travaux. C'est en ce sens que l'on peut comprendre chez les cinéastes mais aussi chez les musiciens ces assignations multiples qui font de tel ou tel artiste un programmateur, un critique, un organisateur d'expo... Perpétuation d'une tradition de l'avant-garde magistralement inaugurée par les musiciens et les peintres dès les années 10. On n'imagine pas dans un proche futur une transformation telle de la perception/ diffusion de ces œuvres cinématographiques que ces plis s'en viennent à péricliter. On envisage plutôt le renforcement de ces caractéristiques dans la mesure où la circulation de ces travaux, leur diffusion font appel à une pluralité de stratégies dont la motivation sous-jacent est la rencontre et le croisement des pratiques. C'est ainsi que s'affirment les réseaux qui sont souvent parallèles et qui parfois bien que séparés autorisent des interférences, des passages d'un palier à l'autre. La hiérarchisation des paliers relevant de la duplicité du système marchand.

Faire du cinéma expérimental c'est travailler une pratique artistique qui a la chance de ne pas être assujettie à un champ stable, cela relève en effet à la fois du cinématographique mais aussi des arts plastiques. C'est un cinéma qui est toujours trop ou pas assez ; pas assez cinématographique et dans ce cas là il est tiré vers les arts plastiques,

hacia las artes plásticas; si es demasiado cinematográfico, es rechazado *manu militari* por las mismas artes. Sin ataduras, en constante devenir, es siempre polivalente. Esta condición específica, la de inscribirse simultáneamente en varios campos, favorece el mestizaje de las disciplinas al abrirse a las *performances* o a las instalaciones, es decir, incorporando las características de la interpretación y de lo directo. La irrupción de lo aleatorio introduce un grano de arena en la mecánica bien engrasada del dispositivo cinematográfico que tiene por costumbre dar prioridad a lo grabado, reduciendo así el dispositivo a la mera reproducción mediante su difusión y su proyección clásica.

El cine experimental y la música han estado a menudo asociados; mantienen una relación compleja que no se limita a la utilización y a la preparación de muestras de música de acompañamiento. Numerosos cineastas de los años 20 se inspiraron en la música para proponer alternativas a una cinematografía de pura diversión. La música se ha convertido en el referente ineludible de la mayoría de los cineastas de vanguardia. Esta referencia fue utilizada para mitigar la ausencia de un vocabulario específicamente cinematográfico. Por ello, se ha recurrido a la metáfora musical para señalar la evolución de las formas (abstractas o no) en el tiempo. Pero la metáfora musical también fue utilizada para calificar un tipo de película: las sinfonías de ciudad durante los años 20. La terminología musical y los procedimientos musicales así aplicados convierten a la música en el paradigma del cine; mientras otros cineastas o artistas privilegiaron el trabajo de la sinestesia. Crear una música de los colores y de las formas es uno de los sueños que obsesiona a la especie. El trabajo sobre la sinestesia permite organizar rítmicamente los elementos visuales según formas musicales, generalmente clásicas. Este trabajo se realizaba sobre todo mediante formas abstractas.

También se puede definir otra manera de abordar el fenómeno musical en el cine que convierte a la música y, de manera general, al sonido en el contrapunto de la imagen. Este uso no tiene límites en su aplicación, puesto que la comprensión

trop cinématographique et dans ce cas là il est rejeté manu militari par ces mêmes arts. Sans attache, en devenir constant, il est toujours polyvalent. Cette spécificité, de s'inscrire simultanément dans plusieurs champs favorise le métissage des disciplines en s'ouvrant aux performances où aux installations, c'est à dire en incorporant les caractéristiques de l'interprétation et du direct. L'irruption de l'aléa introduit un grain de sable dans la mécanique et bien huilée du dispositif cinématographique qui a pour habitude de donner la primauté à l'enregistré, réduisant ainsi le dispositif à la simple reproduction par sa diffusion et sa projection classique.

Le cinéma expérimental et la musique ont souvent été associé, ils entretiennent des rapports complexes qui ne se limitent pas seulement à l'utilisation et à l'échantillonnage de musique d'accompagnement. Nombres de cinéastes dans les années 20 se sont inspirés de la musique afin de proposer des alternatives à une cinématographie de pur divertissement. La musique est devenue le référent incontournable de la plupart des cinéastes de l'avant-garde. Cette référence a été utilisée afin de pallier à l'absence d'un vocabulaire spécifiquement cinématographique. C'est ainsi que la métaphore musicale a été employée afin de désigner l'évolution de formes (abstraites ou non) dans le temps. Mais elle a été aussi utilisée afin de qualifier un type de film : les symphonies de ville des années 20. La terminologie musicale et les processus musicaux ainsi appliqués font de la musique le paradigme du cinéma. Pour d'autres cinéastes ou artistes, c'est le travail de la synesthésie qui a été privilégié. Créer une musique des couleurs et des formes est l'un des rêves qui hante l'espèce. Le travail de la synesthésie permet d'organiser rythmiquement les éléments visuels selon des formes musicales, le plus souvent classiques. Ce travail s'exerçait avant tout au moyen de formes abstraites. On peut encore définir une autre manière d'aborder le phénomène musical au cinéma qui fait de la musique et du son en général le contrepoint de l'image. Cet usage n'a pas de limites d'applications puisque la compréhension de cette figure n'est pas

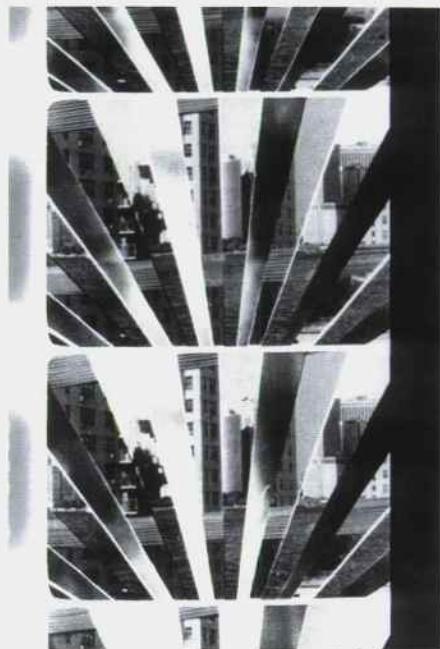
de aquella figura no resulta a menudo musicalmente adecuada. Se utiliza, la mayor parte del tiempo, para dar cuenta de la simultaneidad de los fenómenos visuales y auditivos. Los sonidos, la música, son con frecuencia utilizados con fines peculiares: reduciéndose a un mero acompañamiento, prácticamente una música ambiental, o haciendo de este uso y de sus criterios de selección un argumento, una contrapartida, que convierten en dinámicas, y de distintas maneras, las relaciones entre el sonido y la imagen. Mi enfoque me llevó a considerar y determinar mi trabajo en función de estas aproximaciones. Hablar de contrapunto en el cine es inscribir visualmente una polifonía que no necesariamente corresponde a la sobreimpresión de capas de imágenes; una polifonía que puede también entenderse según la articulación tanto de las formas como de las emulsiones². Me gustaría pues explicar, comentando algunos experimentos, las relaciones que este trabajo tiene con lo musical e indicar la evolución de estos lazos.

La música, o más exactamente una idea de la música, me ha permitido, como a un gran número de mis predecesores, considerar la composición de una película según estructuras o procedimientos musicales. No se trata tanto de interrogarse sobre la dimensión musical de la película, sino sobre las posibilidades ofrecidas por la música en la estructuración de elementos según unos procedimientos peculiares que se pueden adaptar a otro soporte. El cine que nos preocupa no es un cine narrativo, y por consiguiente es un cine que explora otros criterios de organización de sus elementos constitutivos, ya se trate del rodaje, del montaje o de la exposición (entendamos aquí difusión en una sala de cine o en forma de instalación). Se impone, por tanto, para cada cineasta la elaboración de sistemas particulares que permiten a cada película el darse tal como es, dando por supuesto que aquellas películas no responden a los criterios industriales. En una de mis primeras películas, *R* (1975), quise aplicar a una panorámica de 180° una organización de las tomas imagen por imagen según la transcripción parcial de una invención a dos voces de J. S. Bach. No se trataba

souvent musicalement adéquate. Elle est utilisée la plupart du temps pour rendre compte de la simultanéité de phénomènes visuels et auditifs. Les sons, la musique sont souvent utilisés à des fins particulières qui visent soit à en faire un simple accompagnement, quasiment une musique d'ambiance, soit à faire de cet usage et des choix qui y président un argument, une contrepartie, dynamisant les rapports entre le son et l'image de manière distinctes. Ma démarche m'a conduit à envisager et à déterminer mon travail en fonction de ces approches. Parler de contrepoint en cinéma c'est inscrire visuellement une polyphonie qui ne correspond pas nécessairement à la surimpression de couches d'images mais peut aussi se comprendre selon l'articulation des formes autant que des émulsions². J'aimerais ainsi expliquer à travers quelques expériences les rapports que ce travail entretient avec le musical et indiquer l'évolution de ces liens.

Comme nombre de prédecesseurs, la musique ou plus exactement une idée de celle-ci m'a permis d'envisager la composition d'un film selon des structures ou des processus musicaux. Il ne s'agit pas tant de s'interroger sur la dimension musicale du film que sur les possibilités qu'offre la musique dans la structuration d'éléments selon des processus particuliers que l'on peut adapter à un autre support. Le cinéma qui nous préoccupe n'est pas un cinéma narratif et par conséquent il est un cinéma qui explore d'autres critères d'organisation de ses éléments constitutifs, qu'ils s'agisse du tournage, du montage et de l'exposition (il faut entendre ici diffusion en salle de cinéma ou sous la forme d'installation). S'impose, dès lors, pour chaque cinéaste d'élaborer des systèmes particuliers qui permettent à chaque film de se donner en tant que tel, étant entendu que ces films ne répondent pas aux critères industriels.

Dans l'un de mes premiers films : *R* (1975), j'ai voulu appliquer à un panoramique de 180° une organisation des prises image par image selon la transcription partielle d'une invention à deux voix de J. S. Bach. Il n'était pas question de reproduire, ni de donner à voir, et encore moins à entendre l'invention de Bach mais, de se servir d'une



Des rives, yann beauvais. Foto/Photo: © Light Cone

de reproducir, ni de evidenciar, y todavía menos de dar a escuchar la invención de Bach, sino de utilizar una transcripción arbitraria que asignara a cada nota un ángulo de toma de vista panorámica (cada cinco grados), que permitiera así tocar un teclado a razón de un fotograma por nota. Se trataba de constituir, independientemente del valor de cada nota, un sistema de equivalencias que fuera el punto de partida de mi organización de las tomas (notas/fotogramas) en un paisaje: un jardín abandonado frente a una vivienda del siglo XVIII. Tocaba así mi cámara como si de un teclado se tratara, y empezaba a recorrer el paisaje según una sucesión de sabias deconstrucciones que ilustraban a veces una línea de desarrollo de las formas musicales. Podríamos hablar de visualización de una polifonía que, sin embargo, juega con la serialización de los fotogramas e inscribe así la música como paradigma cinematográfico. Deconstrucción, puesto que el paisaje se reconstituye según falsas panorámicas sencillas o complejas siguiendo las formas a las que recurría. La aplicación de cánones o de fugas me permitía ordenar las voces distintas, cada una en su

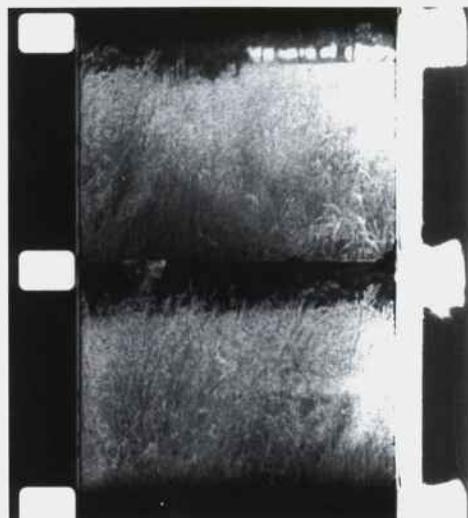
transcription arbitraire qui assignait à chaque note un angle de prise de vue du panoramique (tous les 5°) et me permettait ainsi, de jouer d'un clavier à raison d'un photogramme par note. Il s'agissait de constituer indépendamment de la valeur de chaque note un système d'équivalence à partir duquel j'organisais les prises (notes / photogrammes) dans un paysage : un jardin à l'abandon devant un logis du XVIII siècle. Je jouais ainsi de ma caméra comme d'un clavier et commençais à parcourir le paysage selon des suites de déconstructions savantes qui illustraient parfois des lignes de développement de formes musicales. On pourrait parler de visualisation d'une polyphonie qui cependant joue avec la sérialisation des photogrammes et inscrit ainsi la musique comme paradigme cinématographique. Déconstruction car le paysage se reconstitue selon des faux panoramiques simples ou complexes selon les formes auxquels je recourrais. L'application de canons ou de fugues permettait de mettre en place des voix distinctes en faisant se croiser des mouvements sur le jardin. A la projection, ces mouvements se dissolvaient, sans pour autant se décomposer en une suite effrénée de plans compressés. L'usage de règles musicales n'avait pas pour but leurs reconnaissances que la liberté qu'elles représentaient appliquées dans un autre contexte que celui pour lesquels elles avaient été conçues ou usées. Ces règles, ces principes d'organisations utilisés dans le champ visuel me semblaient court-circuiter les schémas d'organisations narratives. Cette démarche et ses choix permettaient de ne pas (avoir à) tenir compte de la suprématie de la mimésis. En effet, à partir du moment où l'on assigne un tempo soutenu, en distinguant chaque photogramme (et cependant proche par le sujet qui est dépeint) on favorise le brouillage visuel, ou plus exactement on joue de l'indistinction et du glissement d'un photogramme à l'autre ; on travaille des seuils de perception visuelle. Le paysage se fragmente ainsi en une suite d'éclats qui apparaîtront plus ou moins séparés en fonction des principes de tournage qui illustrent directement ou indirectement un processus musical. L'intérêt de la proposition résidait dans

sitio, mediante el cruce de los movimientos sobre el jardín. Durante la proyección, estos movimientos se disolvían, sin por ello descomponerse en una sucesión desenfrenada de planos comprimidos. El uso de las reglas musicales no tenía como meta el conocerlas, sino la libertad que representaban cuando se aplicaban fuera del contexto en que fueron concebidas o utilizadas. Estas reglas, estos principios de organización utilizados en el campo visual parecían cortocircuitar los esquemas de organizaciones narrativas. Este enfoque y sus decisiones permitían no tener en cuenta la supremacía de la mimesis. En efecto, a partir del momento en que se asigna un *tempo* sostenido, diferenciando cada fotograma (y, sin embargo, cercano por el sujeto que viene descrito), se favorece la difuminación visual, o más exactamente se juega con lo indistinto y el deslizamiento de un fotograma a otro; se trabaja en los umbralés de la percepción visual. El paisaje se fragmenta así en una serie de estallidos que aparecerán más o menos separados en función de los principios de rodaje ilustrando directa o indirectamente un proceso musical. El interés de la propuesta residía en la adecuación entre los movimientos del aparato: panorámicas y recorridos sobre un pseudo teclado. Para indicar y marcar los saltos, hiatos de una nota a la otra, intercalaba un fotograma negro entre las imágenes del jardín. Estos fotogramas, prácticamente negros salvo un vago cono lateral de luz blanca, duplicaban la alternancia luz/oscuridad, constitutiva del funcionamiento del dispositivo cinematográfico. No era tanto la melodía -el recorrido en el jardín- lo que importaba, sino los ritmos inducidos por el sistema. Por su factura, esta película contenía una sucesión de falsas panorámicas horizontales despachadas por el hecho de filmar imagen por imagen, y unas potencialidades de expansión que se actualizaron cuando la película multiplicó sus pantallas; doble para *RR* (1985) o cuádruple en los casos de *Quatre Un* (1991) y de la instalación que actuaba como su pendiente, *Quatr'un* (1993). A cada nueva adición (de pantallas), se acentúa la impresión de musicalidad, aunque no exista por ello una reivindicación de este hecho. Gracias a su duplicación

l'adéquation entre les mouvement d'appareil : des panoramiques et les parcours sur un pseudo clavier. Pour indiquer et marquer les sautes, hiatus d'une note à l'autre, j'intercalais un photogramme noir entre les images du jardin. Ces photogrammes quasiment noirs en dehors d'un vague cône latéral de lumière blanche dupliquaient l'alternance lumière / obscurité constitutive au fonctionnement du dispositif cinématographique. Ce qui importait n'était pas tant la mélodie : le parcours sur le jardin, que les rythmes induits par le système. Ce film contenait par sa facture : suite de faux panoramiques horizontales, débitées par le filmage image par image, des potentialités d'expansion qui s'actualisèrent lorsque le film multiplia ses écrans : double pour *RR* (1985) ou quadruple : *Quatre Un* (1991) et son pendant comme installation : *Quatr'un* (1993). A chaque nouvelle addition (d'écrans), l'impression de musicalité se trouve renforcée, sans pour autant être revendiquée. Par le doublement en miroir du premier film, *RR*, dévoile de manière plus explicite la structure musicale implicite sur laquelle il était construit. Les images se mirant, tous écarts entre elles déclenchent de subtiles variations évoquant les combinaisons à partir d'un thème que toute improvisation convoque. Le film propose un développement tel dans sa forme et ses mouvements latéraux que son doublement dans la durée, et sa projection inversée gauche droite souligne les qualités de symétries inhérentes à sa spatialisation, à son expansion. De plus, les effets de déphasages aléatoire sont abolis lors d'une performance en direct ou lorsque les projecteurs sont parfaitement synchronisés. Si lors d'une projection en salle, il est important de pouvoir jouer avec le synchronisme afin de permettre un élargissement de la perception de la pièce, il n'en va de même avec l'installation qui fait appel à un autre usage de la durée et par conséquent à d'autres usages perceptifs. Les rencontres, les synchronismes redévient de pures potentialités et font de chaque défilé des boucles une expérience à la fois unique et en constant devenir. D'une certaine manière l'installation défait la suprématie de l'enregistré, au profit de l'aléa du

en espejo, la primera película, *RR*, revela de manera más explícita la estructura musical implícita que sirve de base a su construcción. Al estar las imágenes mirándose las unas a las otras, todas las diferencias entre ellas desencadenan sutiles variaciones que evocan las combinaciones a partir de un tema que toda improvisación convoca. La película propone tal desarrollo, en su forma y en sus movimientos laterales, que su duplicación en la duración y en su proyección invertida izquierda/derecha subraya las cualidades de simetría inherentes a su espacialización, a su expansión. Además, los efectos de los desfases aleatorios son abolidos durante una proyección en directo o cuando los proyectores están perfectamente sincronizados. Si resulta importante, durante una proyección en sala, poder jugar con el sincronismo para permitir un ensanchamiento de la percepción del lugar, no lo es tanto en la instalación, puesto que se refiere a otro uso de la duración y por consiguiente a otros usos perceptivos. Los encuentros, los sincronismos, vuelven a ser puras potencialidades, y convierten cada paso de los bucles en una experiencia a la vez única y en constante devenir. En cierto modo, la instalación deshace la supremacía de lo grabado, en provecho de lo aleatorio de lo que se devuelve proyectándolo. Estamos casi en presencia de una doble temporalidad enteramente constituida por oposiciones. La doble temporalidad del soporte de la grabación y de la difusión. Es un poco como si el cine hiciera surgir aquí la cualidad específica de dos usos de un mismo soporte. Esta práctica es frecuente en la música electroacústica.

Con *Quatr'un*, estamos en presencia de cuatro imágenes, cada una mirando la que está a su lado; horizontal y verticalmente. Las nociones de desarrollo de un tema, de inversión, de espejo e inversión con retrogradación, parecen así desplegadas, como si algunas de estas figuras del discurso musical fueran repentinamente presentadas visualmente. Por otra parte, el dispositivo de esta instalación implica el cruce de los haces de los proyectores, por parejas, para constituir una imagen en el centro de un espacio dado. Dos proyectores, uno encima del otro, están en frente de otros

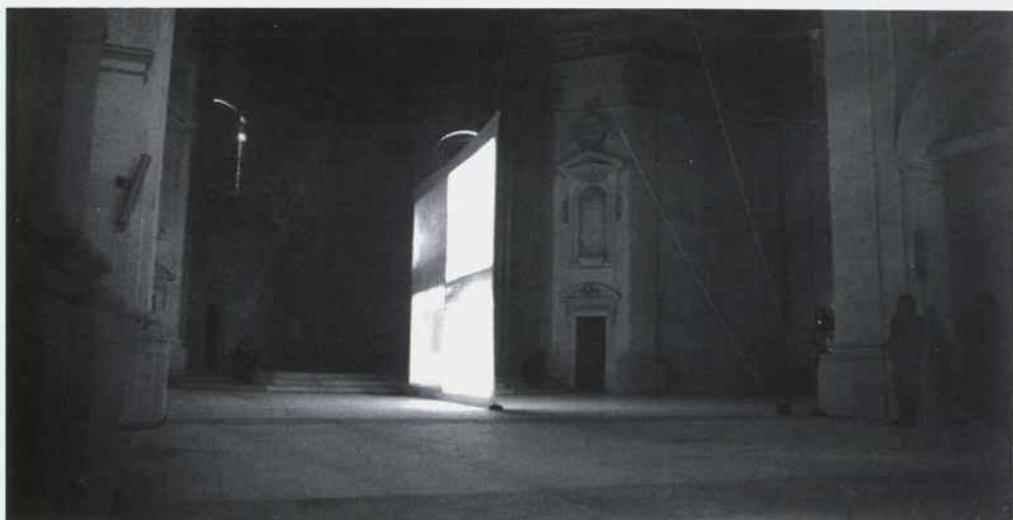


R, 1975, yann beauvais. Foto / Photo: M.N.A.M.
Patrick Palaquer.

rendu projectif. On est presque en présence d'une double temporalité que tout oppose. Celle du support d'enregistrement et celle de la diffusion. C'est un peu comme si le cinéma faisait surgir ici la spécificité de deux usages d'un même support. Cette pratique est fréquente dans la musique électroacoustique.

Avec *Quatr'un* nous sommes en présence de quatre images qui chacune mire celle attenante ; horizontalement et verticalement. Les notions de développement d'un thème, de renversement, de miroir et renversement rétrograde semblent ainsi déployées, comme si quelques unes des figures du discours musical étaient soudain proposé de visu. Par ailleurs le dispositif de cette installation fait se croiser les faisceau des projecteurs deux à deux afin de constituer une image au centre d'un espace donné. Deux projecteurs l'un au dessus de l'autre font face à deux autres séparés par un écran double face.

La rotation qui est en scène dans les panoramiques sur le jardin est actualisée par le dispositif qui requiert la participation du public. Le public tourne autour de l'écran (central) et s'implique parfois dans l'image par son ombre alors que d'autres fois il s'agit devant l'image en mouvement. Ces quatre images ne sont pas les



Quatr'un, Chapelle de l'Oratoire, Musée d'art moderne Nantes 1995. Foto / Photo: © Light Cone

dos separados por una pantalla de doble cara.

La rotación puesta en escena en las panorámicas sobre el jardín es actualizada por el dispositivo que requiere la participación del público. El público da la espalda a la pantalla (central) y se implica a veces en la imagen mediante su sombra, mientras otras veces se agita en frente de la imagen en movimiento. Estas cuatro imágenes no son los distintos instrumentos de un conjunto que tuviera por meta producir un cuarteto dado. Estas imágenes funcionan estando relacionadas entre sí, pero son independientes las unas de las otras. Cada paso de los bucles determina los encuentros, los acordes o las disonancias entre las imágenes. La repetición, lejos de agotar la experiencia, multiplica estas potencialidades y crea una situación en la que cada espectador es inducido a determinar la calidad específica de su relación con la obra. La obra ofrece potencialidades que el público afirmará o no.

Si lo musical se ha impuesto a partir de una transcripción de los procesos de composición, su utilización directa se ha embotado muy rápidamente en beneficio de un acercamiento que favorecía la idea de lo musical como fuente potencial de propuesta filmica, sin que esto implique aferrarse a ello: la musicalidad se convertía en un efecto, y no en un fin. Había dejado ya de intentar

diferentes instrumentos d'un quartette qui viseraient à produire un quatuor donné. Ces images fonctionnent en relation les unes avec les autres mais sont indépendantes les unes des autres. Chaque passage des boucles détermine les rencontres, les accords ou les dissonances entre les images. La répétition loin d'épuiser l'expérience multiplie ces potentialités et renvoient chaque spectateur à déterminer la spécificité de son rapport à l'œuvre. Celle-ci offre des potentialités qu'affirmera ou non le public.

Si à partir d'une transcription des processus de composition le musical s'est imposé ; très rapidement son utilisation directe s'est émoussé, au profit d'une approche qui favorisait l'idée du musical comme source potentielle de proposition filmique sans pour autant s'y tenir. La musicalité devenait un effet et non plus une fin. Il ne s'agissait plus pour moi de traduire ou de transcrire une pièce de musique mais de m'intéresser à des organisations musicales, ainsi qu'aux relations que le son et l'image entretiennent avec l'espace, ou bien encore de m'interroger sur les notions d'improvisation et d'interprétation.

C'est en ce sens que se comprend un ensemble de travaux qui font appel aux multi écrans et qui mettent en scène en dehors des contenus spécifiques, des processus travaillant le différencé.

traducir o transcribir una obra musical; empero me interesaban las organizaciones musicales, así como las relaciones que el sonido y la imagen mantienen con el espacio, e incluso me interrogaba sobre las nociones de improvisación y de interpretación.

En este sentido pues, se puede entender un conjunto de trabajos que necesitan las multi-pantallas y que ponen en escena, fuera de los contenidos específicos, unos procesos de trabajo sobre lo diferido. Así, desde *Sans Titre 84*, deconstruyendo la figura del Arco del triunfo a partir de *collages* en bandas de fotos, y pasando por *Ligne d'eau* (1989), alternando los movimientos de los aparatos sobre metros aéreos y barcazas en el Sena, trato siempre de invertir la resolución de una forma a partir de las figuras como el acorde, el sincronismo, las fases, y sus variantes desestructurantes (en apariencia): disonancias, asincronismos, etc. Estas películas necesitaban por lo menos de dos pantallas para constituir y afirmar unas separaciones en los procedimientos. La yuxtaposición de dos pantallas subraya la fusión potencial de dos imágenes o sus radicales separaciones. Cuestionando la noción de articulación horizontal entre las imágenes, y ya no sólo la sucesión vertical de un fotograma tras el otro, la doble pantalla horizontal permite trabajar sobre la variedad simultánea a partir de las similitudes, o de las variantes desarrolladas de una banda a la otra. En lo que concierne a estas dos películas, estamos en presencia de un mismo material para las dos pantallas. En un caso, con *Sans Titre 84*, el montaje de las secuencias diverge de una pantalla a la otra, mientras que en el caso de *Ligne d'eau*, se proyecta la misma película con una diferencia de cuatro segundos entre las pantallas. Este desfase abre nuevos horizontes y facilita el cruce y encadenamiento de los movimientos, cualidades que sólo se hubieran rozado con una sencilla proyección lineal.

Con *Sans Titre 84*, dominaba la cuestión del encadenamiento serial, que volveremos a encontrar, con diferencias, en *New York Long Distance* (1995), mientras *Ligne d'eau* iniciaba un acercamiento considerando la difuminación y la

Ainsi de *Sans Titre 84*, déconstruisant la figure de l'arc de triomphe à partir de collages en bandes de photos en passant par *Ligne d'eau* (1989) alternant des mouvements d'appareils sur des métros aériens et des péniches sur la Seine, il est toujours question d'investir la résolution d'une forme à partir des figures tels que l'accord, le synchronisme, les phases, et leurs variantes déstructurantes (en apparences) : dissonances, asynchronismes etc. Ces films nécessitaient au moins deux écrans afin de constituer et d'affirmer des écarts dans les processus. La juxtaposition de deux écrans souligne la fusion potentielle de deux images ou leurs radicales séparations. En question cette notion d'articulation horizontale entre les images et non plus seulement la succession verticale d'un photogramme après l'autre. Le double écran horizontal permet de travailler le divers simultané à partir des similarités ou des variantes déployées d'une bande à l'autre. En ce qui concerne ces deux films, on est en présence du même matériau pour les deux écrans. Dans un cas avec *Sans Titre 84*, le montage des séquences diverge d'un écran à l'autre, alors qu'avec *Ligne d'eau* il s'agit du même film projeté avec un retard de quatre secondes entre les écrans. Ce décalage ouvre des horizons et facilite le croisement et l'enchaînement de mouvements dont la projection linéaire simple n'aurait fait qu'effleurer.

Avec *Sans Titre 84*, c'est la question de l'enchaînement sériel des photogrammes qui dominait et que l'on retrouvera différemment encore dans *New York Long Distance* (1995) alors que *Ligne d'eau* amorçait une approche envisageant le brouillage et la déconstruction à partir de la séquence dans sa continuité, c'est à dire selon la reprise à la projection de la vitesse d'enregistrement.

A côté de ses propositions qui peuvent s'apparenter à une visualisation de la musique à l'écran bien que s'en distinguant par les procédés compositionnels utilisés, j'ai à d'autres occasions travaillé différemment le rapport musique film³. Ces propositions se sont effectués en majorité avec des musiciens sauf en ce qui concerne *Divers Épars* (1987) qui fonctionne avec de la musique

deconstrucción a partir de la secuencia en su continuidad, es decir, según la recuperación, para la proyección, de la velocidad de grabación.

Paralelamente a estas propuestas que podrían emparentarse con una visualización de la música en la pantalla, aunque se diferencien por los procedimientos compositivos utilizados, he trabajado, en otras ocasiones, la relación música-película de manera diferente³. Estas propuestas fueron efectuadas en su mayoría con músicos, salvo en lo que concierne a *Divers Épars* (1987) que funciona con una música grabada, una parte de la *Lulu Suite* de Alban Berg. Desde lo enunciado, se ve que se trata de una retención: una muestra estirada. La inserción de esta música sobre una película ya montada no es indiferente⁴; esta película, cercana a un diario (filmado) lírico, trabaja sobre el tratamiento de series de planos mediante el color, la emulsión, etc. Está organizada de tal manera que el montaje de las secuencias parecen contestar a la organización y la repetición del tema central de la *Lulu Suite*, cuando la película se realizó fuera de este contexto. Si una musicalidad en la organización de los planos y de las secuencias existe, se debe ante todo a la tendencia por entender y doblar lo musical sobre toda forma que se desarrolla en el tiempo. Por ello se habla de impresión musical a propósito de películas en vez de producir conceptos específicos para designar este tipo de fenómenos inherentes al cine. Esta película participa de una renovación formal que mi trabajo necesitaba en la época, confrontando por una vez la audición de una música y las imágenes. Este enfoque no era nada nuevo, lo utilizaban constantemente numerosos cineastas que recurrían a la música, a los sonidos, de manera contrapuntística para llevar las imágenes a otras significaciones. Pero en este caso, se podrá siempre hablar de acompañamiento. La música como ayudante, limpiabotas, de las imágenes es en todo caso secundaria⁵: abre y cierra la película en el color o su ausencia en el negro; tiene, por ejemplo, un papel similar al sonido de la lluvia en *Twice a Man* (1963) de Gregory Markopoulos, como instancia de separación y agente de unión que nos permiten entrar en otro campo. En este caso preci-

enregistrée : une partie de la *Lulu Suite* d'Alban Berg. A l'énoncé on voit déjà qu'il s'agit d'un prélevement : un échantillon étiré. L'apposition de cette musique sur un film déjà monté n'est pas indifférent⁴, ce film proche d'un journal (filmé) lyrique, travaille le traitement de séries de plans par la couleur, l'émulsion etc. Il est organisé de tel manière que le montage des séquences semblent répondre à l'organisation et à la reprise du thème central de la *Lulu Suite*, alors qu'il a été réalisé en dehors de ce contexte. Si il y a une musicalité dans l'organisations des plans et des séquences c'est avant tout parce qu'on a tendance à comprendre et à rabattre le musical sur toute forme qui se développe dans le temps. C'est ainsi que l'on parlera d'impression musicale à propos de films plutôt que de produire des concepts spécifiques pour désigner ce type de phénomènes inhérents au cinéma. Ce film participe d'un renouvellement formel qu'à cette époque mon travail nécessitait, en confrontant pour une fois l'audition d'une musique avec les images. Cette démarche n'avait en soi rien de nouveau, elle fut constamment usitée par de nombreux cinéastes qui recourent à la musique, au sons de manière contrapuntique afin d'induire d'autres significations aux images. Mais dans ce cas on pourra toujours parler d'accompagnement. La musique au service, à la botte des images est somme toute secondaire⁵. Elle ouvre et clôt le film dans la couleur ou son absence dans le noir. Elle tient, par exemple, un rôle similaire à celui du son de la pluie chez Gregory Markopoulos dans *Twice a Man* (1963), en tant qu'instance de séparation et agent de liaison qui nous permettent d'entrer dans un autre champ. Dans ce cas précis le recours à la musique rejoue l'habitus du contrepoint.

Ce film envisage le rapport à la série d'une manière distincte de celles usitées le plus souvent par les cinéastes expérimentaux et qui consiste sous l'influence du cinéma structurel à questionner les rapports entre les photogrammes⁶. La notion et l'utilisation de la sérialisation promeut les idées de combinatoires, de tissages et par conséquent induit l'abandon du photogramme comme unité au profit de leurs agencements alternés. La prise en compte de ce phénomène permet d'envisager

so, el recurso a la música se acerca al aspecto exterior del contrapunto.

Esta película considera la relación con la serie, pero no como lo suelen hacer la mayor parte del tiempo los cineastas experimentales, que cuestionan, bajo la influencia del cine estructural, las relaciones entre los fotogramas⁶. La noción y la utilización de la serialización promueve ideas de combinatoria, de imbricación, y por consiguiente induce al abandono del fotograma como unidad en provecho de sus disposiciones alternadas. El hecho de tener en cuenta este fenómeno permite considerar otras modalidades de trabajo que otorgarán la prioridad de la constitución de experiencias visuales que no pueden existir fuera del cine: y es en este sentido como hay que entender el tejer (sucesivo) de imágenes múltiples en las obras de muchos cineastas⁷. En *Divers Épars*, la serie no fue trabajada según estas modalidades; yo trataba de considerar formalmente las secuencias cercanas a un diario filmado.

Hasta hoy, las películas que afirman un cierto lirismo fueron siempre realizadas para una pantalla, y nunca para instalaciones o multi-pantallas.

Si al inicio de los años 80 trabajé con el compositor Martin Davorin Jagodic en una película/performance, *According to...* (1980), este tipo de colaboración no volvió a producirse antes de la instalación *Des Rives* (1999) realizada con Thomas Körner. Estos dos proyectos son interesantes en cuanto que interrogan ambos las condiciones mismas de la proyección y de la restitución de lo grabado, ya se trate de un soporte audio o visual. Lo que está en juego aquí implica a la posibilidad misma de la proyección y de su manifestación, su actualidad y su pertinencia. En ambos casos, estas dos propuestas se despliegan de distintas maneras según los lugares. Se puede en efecto “tocarlas” prácticamente tal como son, o desconectarlas interveniendo en directo.

Con *According to...*, di al músico la partitura de la película. La imagen precedía al sonido. Esta partitura, este objeto, era el *frozen frame* de la película⁸: el contacto de una cinta de papel perforado con artículos escritos para un diario. Las perforaciones de la película/cinta se hicieron de dos

d'autres modalités de travail qui investiront en priorité la constitution d'expériences visuelles qui ne peuvent exister en dehors du cinéma : c'est en ce sens qu'il faut comprendre le tissage (successif) d'images multiples chez de nombreux cinéastes⁷). Dans *Divers Épars* ce n'est pas selon ces modalités que la série était travaillée. Il s'agissait alors pour moi de considérer formellement les séquences proches d'un journal filmé.

Jusqu'à présent les films qui affirment un certain lyrisme ont toujours été réalisé pour un écran, et n'ont pas non plus fait l'objet d'installation ou de multi écran.

Si au début des années 80 j'ai travaillé avec le compositeur Martin Davorin Jagodic pour un film/performance : *According to...* (1980) ce type de collaboration ne s'est pas réitéré avant l'installation *Des Rives* (1999) réalisé avec Thomas Körner. Ce qu'il y a d'intéressant dans ces deux projets c'est que tous deux interrogent les conditions mêmes de la projection et de la restitution de l'enregistré qu'ils s'agissent du support audio ou visuel. Ce qui est en jeu relève de la possibilité même de la projection et de sa manifestation, son actualité et sa pertinence. Dans les deux cas, ces deux propositions se déplient différemment selon les lieux. On peut en effet les “jouer” quasiment telle qu'elle, ou alors les débrayer en intervenant en direct.

Avec *According to...* je donnais au musicien la partition du film. L'image précédait le son. Cette partition, cet objet était le *frozen frame* du film même⁸: contact d'un ruban de papier perforé d'articles écrits pour un journal. Le film / le ruban est perforé de deux manières, la première : les petites perforations qui instaurent la continuité, la seconde : de grosses perforations qui apparaissent et disparaissent de manière anarchique à l'écran : série de l'aléatoire, de la discontinuité. A partir de cette partition il a conçu une bande-son qui en se limitant au résidu d'un accord inversé d'un mouvement d'une symphonie de Malher (*la Quatrième*) permettait un jeu de variation constant qui ne répétait ni n'illustrait les variations de l'image. C'est cette similarité de traitement dans les rapport son / image que l'on

maneras: pequeñas perforaciones que instauraban la continuidad, y grandes perforaciones que aparecen y desaparecen de manera anárquica en la pantalla: serie de lo aleatorio, de la discontinuidad. A partir de esta partitura, la banda sonora concebida por el músico, estando limitada al residuo de una inversión de un acorde perteneciente a una sinfonía de Mahler (la *Cuarta*), permitía un constante juego de variaciones que no repetía ni ilustraba las variaciones de la imagen. Se vuelve a encontrar esta similitud de tratamiento en las relaciones sonido/imagen en el trabajo de Thomas Körner para *Deux Rives*, aunque las premisas de estas obras no puedan equipararse.

Des Rives consiste en una triple proyección. Dos pantallas distintas delimitan un espacio al que se puede rodear. Una tercera proyección en el suelo, o en el techo según los casos, propone planos de olas del Pacífico. En las dos pantallas, dos bucles similares proponen vistas fragmentadas de Nueva York⁹. Las bandas están constituidas por un abanico de imágenes abriéndose hacia arriba. Estas imágenes complejas están en un constante movimiento. Movimientos dobles, puesto que el espectador se desplaza en el interior de las tres imágenes alternadas del abanico fragmentado en bandas, y también porque las bandas del abanico parecen barrer la imagen como lo harían unos limpiaparabrisas. Las panorámicas y los *travellings* internos a los planos crean tensiones suplementarias en la fragmentación, impidiendo prácticamente una lectura global de la imagen en cada pantalla. Estamos en una situación paradójica en la que hay que afirmar siempre un desasimiento de la mirada. El trabajo sonoro consistirá en proponer una profundidad "cuyo efecto, al igual que el de su pendiente visual, no consiste en que las imágenes sean más realistas, sino en que el espacio sea más real"¹⁰. Constatamos que "las capas sonoras presentes en la banda sonora y las imágenes funcionan según un principio similar: podemos perfectamente escuchar una de las capas, luego otra, y al final 'perder' la primera (y así sucesivamente con las demás capas), exactamente como en el caso de las imágenes"¹¹. Oscilamos entre las imágenes y los sonidos, nuestro cuerpo

retroviene avec le travail de Thomas Körner pour *Des Rives* alors que les prémisses de ces œuvres sont incomparables.

Des Rives consiste en une triple projection. Deux écrans distincts, délimitant un espace autour duquel on peut tourner. Une troisième projection au sol, au plafond selon les cas propose des plans de vagues du Pacifique. Sur les deux écrans deux boucles similaires proposent des vues fragmentées de New York⁹. Les bandes sont constituées d'un éventail d'images qui s'ouvrent vers le haut. Ces images complexes sont en mouvement constant. Mouvements doubles puisqu'on se déplace à l'intérieur des trois images alternées de l'éventail fragmenté en bandes, mais aussi parce que les bandes de l'éventail semblent balayer l'image à la manière d'essuie glace. Les panoramiques et travellings internes aux plans créent des tensions supplémentaires dans la fragmentation rendant quasiment impossible une lecture globale de l'image de chaque écran. Nous sommes placés dans une situation paradoxale où il faut toujours affirmer un dessaisissement du regard. Le travail sonore consistera à proposer une profondeur "qui, comme son penchant visuel, a pour effet non pas de rendre les images plus réalistes, mais l'espace plus réel"¹⁰. On constate que "les couches sonores présentes sur la bande son fonctionnent sur un principe similaire à celui des images : il n'est pas rare d'entendre l'une d'elle, puis une autre, et enfin de 'perdre' la première (et ainsi de suite avec les autres couches), exactement comme c'est le cas avec les images"¹¹. On oscille entre les images et les sons, notre corps est impliqué, notre regard tente de reconstituer une totalité qui jamais ne lui avait été donné. Avec cette installation ce qui m'intéressait en dehors des caractéristiques du traitements des images en relation avec la constitution / restitution d'images mentales : tels souvenirs, rêves..., c'était de faire se côtoyer plusieurs événements sonores et visuels simultanés dans l'espace et non plus seulement à l'écran. L'utilisation de plusieurs écrans, et donc de projecteurs induit un grand nombre de potentialités vis à vis de la perception des images, de leurs écarts et séparations ou

está implicado, nuestra mirada intenta reconstituir una totalidad que nunca le fue dada. En esta instalación, al margen de las características del tratamiento de imágenes en relación con la constitución/restitución de imágenes mentales como recuerdos, sueños..., lo que me interesaba consistía en juntar varios acontecimientos sonoros y visuales simultáneos en el espacio y no sólo en la pantalla. La utilización de varias pantallas, y luego de proyectores, favorece un gran número de potencialidades frente a la percepción de las imágenes, de sus distancias, separaciones o fusiones en el espacio. A partir de aquel momento, se imponía el hecho de trabajar con un músico, y tanto más considerando la justa afirmación de Thomas Körner: "una interacción de imagen y sonido no es posible, puesto que los dos elementos pertenecen a dimensiones diferentes"¹². Así, un trabajo en directo está siendo considerado, y consiste en desacoplar la instalación, en convertir su naturaleza fija en movimiento según estructuras de improvisación preparadas. En este caso, el añadido de imágenes suplementarias -imágenes en la imagen- permite un mayor grado de complejidad en las relaciones de barrodo inherentes a las secuencias de *Des Rives*. Se multiplican los cruces en la imagen, pero también en el sonido. Imágenes en la imagen, casi una retrovisión simultánea que juega con el desfase de las secuencias del limpiaparabrisas. Trabajo con lo aleatorio según combinatorias variables, nunca totalmente fijadas, puesto que evolucionan en función de los lugares y de los espectadores. Como cineasta, se me vuelve a dar la posibilidad de abrir y de rodear la rigidez y la temporalidad de una presentación sin fin (en el caso de una instalación) en provecho de un acontecimiento particular. Dejamos el campo de la proyección en sala para constituir fenómenos indefinidos durante la instalación que se puede todavía transformar y deconstruir mediante la *performance*. Así se perpetúa un cuestionamiento del cine y de sus modalidades de actualización. Una definición en constante devenir.

yann beauvais es cineasta.

fusions dans l'espace. Des lors travailler avec un musicien s'imposait et ce d'autant que Thomas Körner affirme justement "qu'une interaction entre image et son n'est pas possible, car les deux appartiennent à des dimensions différentes"¹². Ainsi un travail en direct est envisagé et qui consiste à débrayer l'installation, à la faire passer de la fixité au mouvant selon des structures d'improvisations préparées. Dans ce cas, l'adjonction d'images supplémentaires : images dans l'image permet de complexifier les rapports de balayages inhérents aux séquences de *Des Rives*. On multiplie les croisements à l'image mais aussi au son. Images dans l'images, presque une retrovision simultanée qui joue avec le déphasage des séquences d'essuie glace. Travail avec l'aléa selon des combinatoires variables, jamais totalement fixées, puisqu'évoluants en fonction des lieux et des spectateurs. Comme cinéaste il m'est alors redonné la possibilité d'ouvrir et de contourner la rigidité et la temporalité d'une présentation sans fin (dans le cas d'une installation) au profit d'un événement particulier. On quitte le champ de la projection en salle, pour constituer des phénomènes indéfinis lors de l'installation que l'on peut encore transformer et déconstruire au moyen de la performance. Ainsi ce perpétue un questionnement à l'encontre du cinéma et de ses modalités d'actualisation. Une définition toujours en devenir.

yann beauvais est cinéaste.

Notas

¹ Entendemos "menor" en el sentido dado por Deleuze. Este concepto fue definido por Deleuze y Guattari a propósito de Kafka y parece funcionar para el cine experimental. Cf. Kafka *Pour une littérature mineure*, G. Deleuze et F. Guattari, Éditions de Minuit, Paris 1975.

² Mientras estudiaba los rollos de Hans Richter y Viking Eggeling, pude definir, fantasear una transcripción del contrapunto. Richter recibió para ello la ayuda de Busoni quien le sugirió aplicar algunas de las características de Bach. Algo que utilicé de manera diferente.

³ Esta relación fue objeto de una exposición Música/Película organizada por Scratch en la Filmoteca francesa, acompañada por un catálogo editado con Deke Dusinberre que enseñaba las fructíferas relaciones entre el cine experimental y la música, Scratch/Cinémathèque française, París 1986.

⁴ Théodor Adorno y Hans Eisler hablaron, con mucha razón, de un uso indiferente de la música en el cine, en *Musique de cinéma*, L'Arche, París, 1972.

⁵ Para esta utilización, véase nuestro texto "Notations in Musique / Film", y reeditado en *Scratch Book* ed yann beauvais Jean Damien Collin, ed Light Cone Scratch, París, 1999.

⁶ Para el cineasta austriaco Peter Kuelba, este trabajo de composición fotográfica viene definido como cine métrico. Esta conferencia fue publicada en francés en Peter Kuelba, Paris expérimental, París, 1990. Se encontrará un análisis de la serialización fotográfica en Alain Alcide Sudre, en "Expérimental" (película), en *Dictionnaire du cinéma mondial*, bajo la dirección de Alain y Odette Virmaux, Paris Le rocher, 1994.

⁷ En esta lista, podríamos incluir a Werner Nekes, Ernie Gehr, Rose Lowder, Jean Michel Bouhours, Takashi Ito, nosotros mismos etc.

⁸ Los *frozen frame* son cuadros de película. Paul Sharits es el cineasta que más a menudo ha trabajado en la presentación de sus películas para poder aprehender la película de otro modo, sacándola literalmente del proyector, convirtiéndola en estática. Ver Jean Claude Lebensztejn : *Écrits sur l'art récent*, Brice Marden Malcolm Morley Paul Sharits, Ediciones Aldines, París 1995.

⁹ Esta instalación proviene de la conjunción de dos proyectos anteriores: *New York Long Distance* (1995) y *Faisceau* (1995). Sobre estos puntos, consultar Jean Michel Bouhours: "Noeuds d'images", en *Le cinéma Décadré* yann beauvais, catálogo bajo la dirección de Yung-hao, Ediciones Trésor, Taiwan, 1999. *Des Rives* fue encargado por el Centre Georges Pompidou, y realizado con la ayuda de Chris Auger y de Reforme What en Taiwan.

¹⁰ Lefrant, Emmanuel: "Un cinéma de la réminiscence: Des Rives" de yann beauvais, en *Jeune, pure et dure*, Nicole Brenez & Christine Lebrat, Mazotta (no editado todavía).

¹¹ Lefrant, Emmanuel, id.

¹² Körner, Thomas: "Toute image et toute musique est bruit", en *Scratch Book*, ed yann beauvais, Jean Damien Collin, ed Scratch Light Cone, París 1999.

Notes

¹ Il faut comprendre "mineur" dans le sens deleuzien. Ce concept est défini par Deleuze et Guattari à propos de Kafka et semble opérant pour le cinéma expérimental, cf Kafka *Pour une littérature mineure*, G. Deleuze F. Guattari, ed Minuit Paris 1975.

² C'est en étudiant les rouleaux de Hans Richter et Viking Eggeling que j'ai défini, fantasmé une transcription du contrepoint. Richter avait été aidé en cela par Bussoni qui lui avait suggéré d'appliquer quelques unes des caractéristiques de J. S. Bach. Je m'en servis différemment.

³ Ce rapport a été l'objet d'une exposition Musique / Film organisée par Scratch à la Cinémathèque française, accompagné d'un catalogue édité avec Deke Dusinberre et qui montrait les rapports fructueux que le cinéma expérimental entretient avec la musique, ed Scratch / Cinémathèque française Paris 1986.

⁴ Ce sont Théodor Adorno et Hans Eisler qui parlent à juste raison d'un usage indifférent de la musique au cinéma, in *Musique de cinéma*, L'Arche Paris 1972.

⁵ Sur cet usage voir notre texte "Notations in Musique / Film" et republié dans *Scratch Book* ed yann beauvais Jean Damien Collin, ed Light Cone Scratch, Paris 1999.

⁶ Pour le cinéaste autrichien Peter Kubelka, ce travail de composition photogrammique est défini comme cinéma métrique. Cette conférence a été publiée en français dans Peter Kubelka, Paris expérimental, Paris 1990. On trouvera une analyse de la serialisation photogrammique chez Alain Alcide Sudre, in *Expérimental* (film), in *Dictionnaire du cinéma mondial*, sous la direction de Alain et Odette Virmaux, Paris Le rocher 1994.

⁷ Parmi ceux-ci on pourrait citer Werner Nekes, Ernie Gehr, Rose Lowder, Jean Michel Bouhours, Takashi Ito, nous mêmes etc...

⁸ *Frozen frame* sont des tableaux de pellicule. C'est le cinéaste Paul Sharits qui a travaillé le plus souvent la présentation de ses films afin d'appréhender différemment le film en le sortant littéralement du projecteur, le rendant statique, cf Jean Claude Lebensztejn : *Écrits sur l'art récent*, Brice Marden Malcolm Morley Paul Sharits, Editions Aldines, Paris 1995.

⁹ Cette installation est issue de la conjonction de deux projets antérieurs : *New York Long Distance* (1995) et *Faisceau* (1995). Sur ces points voir Jean-Michel Bouhours : "Nœuds d'images" in *Le cinéma Décadré* yann beauvais, catalogue sous la dirección de Yung-hao, ed Trésor, Taiwan 1999. *Des Rives* a été commandée par le Centre Georges Pompidou, et réalisée avec l'aide précieuse de Chris Auger et de Reforme What à Taiwan.

¹⁰ Lefrant, Emmanuel : "Un cinéma de la réminiscence : Des Rives" de yann beauvais, in *Jeune, pure et dure*, ed Nicole Brenez & Christian Lebrat, Mazotta à paraître.

¹¹ Lefrant, Emmanuel, idem.

¹² Körner, Thomas : "Toute image et toute musique est bruit", in *Scratch Book*, ed yann beauvais, Jean Damien Collin, ed Scratch Light Cone Paris 1999.

Actividad artística colectiva y economía: ¿es soluble el arte en el neoliberalismo?

I Desmaterialización de los intercambios

Cuando Accès Local*, después de un año de existencia, fue invitado por el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a participar en una exposición presentando nuevas estructuras artísticas colectivas, se decidió, tras largos debates internos, a aceptar el reto con la institución a condición de que éste consistiera en una prestación de venta de servicios (acondicionamiento, organización y animación de los espacios del fórum: sala de reuniones y fórum internet). Esta condición preliminar muestra la voluntad de Accès Local de desneutralizar el contexto de sus intervenciones, y hacer del intercambio (economía) una verdadera evaluación del uso (servicio), en el que el sentido resida justamente en la desneutralización (la polarización, la carga) buscada. La "neutralidad" museística oculta las relaciones económicas entre los artistas y la institución: la remuneración de Accès Local en este contexto "blanco" ha polarizado el campo de intervención, en el que han cristalizado las apuestas y los comportamientos.

No se trata de hacer del comercio un arte, ni de erigir una transacción en "ready-made" (ya se ha hecho). Se trata de saber si las producciones pensadas con el fin de generar sentido, es decir el que la circulación justifique la existencia, puedan tomar prestado los circuitos económicos, generadores de plusvalía, sin perder su calidad.

Se trata de replantear el cambio, en su dimensión económica, como una presentación, lo que

Activité artistique collective et économie : l'art est-il soluble dans le néo-libéralisme ?

I Dématérialisation des échanges

Lorsque Accès Local*, après une année d'existence, fut invité par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris à participer à une exposition présentant de nouvelles structures artistiques collectives, il fut décidé, après de longs débats internes, d'accepter cette confrontation avec l'institution à condition qu'elle consiste en une prestation de vente de services (aménagement, organisation et animation des espaces forum : salle de rencontres et forum internet). Cette condition préliminaire exprime la volonté d'Accès Local de déneutraliser le contexte de ses interventions, et de faire de l'échange (économie) une véritable évaluation de l'usage (service), dont le sens résiderait justement dans la dé-neutralisation (la polarisation, la charge) cherchée. La "neutralité" muséale occulte les rapports économiques entre les artistes et l'institution : la rémunération d'Accès Local dans ce contexte "blanc" a polarisé le champ d'intervention, où se sont alors cristallisés les enjeux et les comportements.

Il ne s'agit pas de prétendre faire du commerce un art, ni d'ériger une transaction en ready-made (déjà fait). Il s'agit de savoir si des productions pensées dans le but de générer du sens, c'est-à-dire dont la circulation justifie l'existence, peuvent emprunter les circuits économiques, générateurs de plus-value, sans perdre leur qualité.

Il s'agit de repenser l'échange, dans sa dimension économique, comme une mise en

*Al final de este artículo encontrarán información sobre este colectivo.

*À cet article en suit un autre sur ce collectif.



Acondicionamiento, organización, animación del espacio Fórum. Prestación Accès Local en la exposición ZAC 99./ Amenagement, organisation, animation de l'espace forum. Prestation Accès Local lors de l'exposition ZAC 99, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris octubre/octobre 1999. Foto/Photo: © Accès Local.

présence, ce qui est du domaine de l'art dans la mesure où l'art consiste à "rendre la vie plus intéressante que l'art", c'est-à-dire à chercher le sens de l'existence à travers le monde et non hors de lui. Si ce travail peut être individuel, il est plus que probable aussi qu'il sera mené à bien ensemble.

Les circulations de valeurs symboliques sur le marché de l'art, et de valeurs d'échange sur le marché économique diffèrent malgré leur similitudes : si dans les deux cas on assiste à la mise en circulation de productions dont la valeur s'établit au fur et à mesure des échanges, la fin des circuits économiques réside dans la maximisation des profits, alors que les circuits artistiques ont pour objectif de trier les valeurs des productions qui circulent : les deux circuits diffèrent en ce que les moyens de l'un sont les fins de l'autre¹. Sur le marché libéral, les prix des produits commercialisés, d'abord liés aux biens qu'ils évaluent, s'en détachent et deviennent eux-mêmes des objets de circulation, que la cotation en bourse ajuste les uns par rapports aux autres. Alors qu'en art, le prix reste encore essentiellement attaché aux œuvres : lorsque les prix sont considérés pour eux-mêmes, c'est que le marché de l'art devient spéculateur, et ne considère plus l'art que comme un moyen (de s'enrichir, de se comparer, de se définir), à la limite comme une monnaie (d'échange). La cote des artistes ne s'évalue pas (encore) uniquement par le volume des échanges les concernant : les prix sont lus comme des codes, dont le contexte (galerie, foire, vente aux enchères, ...) est un élément de lecture, et qui signifient une valeur autre, dont ils restent séparés. Cette fonction signifiante du prix en art, qui renvoie à la mise à distance représentative opérée par le symbolique, nécessite un apprentissage des codes, une initiation, ce qui d'ailleurs fausse d'emblée l'idée même de marché en art : si la tentation de faire résider la valeur dans

es del dominio del arte en la medida en que el arte consiste en "hacer la vida más interesante que el arte", es decir en dar sentido a la existencia a través del mundo y no fuera de él. Si este trabajo puede ser individual, es más que probable que también pueda llevarse a cabo en grupo.

La circulación de valores simbólicos sobre el mercado del arte, y de valores de cambio sobre el mercado económico difieren a pesar de sus similitudes: si en los dos casos se asiste a una circulación de producciones en la que el valor se establece a medida de los cambios, el fin de los circuitos económicos reside en la maximización de las ganancias, mientras que en los artísticos el objetivo es escoger los valores de las producciones que circulan: los dos circuitos difieren en que los medios de uno son los fines del otro¹. En el mercado liberal, los precios de los productos comercializados, ligados en primer lugar a los bienes que evalúan, se separan y se vuelven ellos mismos objetos de circulación que la cotización en bolsa ajusta entre sí. Mientras que en el arte, el precio aún sigue esencialmente unido a las obras: cuando los precios son considerados por sí mismos,

es que el mercado del arte se vuelve especulador, y no considera al arte más que como medio (de enriquecerse, compararse, definirse), casi como una moneda (de cambio). La cotización de los artistas no se evalúa (aún) únicamente por el volumen de intercambios que le conciernen: los precios son vistos como códigos, en los que el contexto (galería, feria, subastas...) es un elemento de lectura, y significa otro valor del que están separados. Esta función significante del precio en arte, que lleva al distanciamiento representativo operado por lo simbólico, necesita de un aprendizaje de códigos, una iniciación, lo que por otra parte falsea de entrada la idea misma de mercado en arte: si la tentación de radicar el valor en la acumulación, o la razón del valor en la dificultad de acumular² conlleva cambiar las producciones como en cualquier mercado según las "leyes" de la oferta y la demanda, probablemente a través de una cotización en tiempo real del tipo bursátil, entonces todos los elementos operativos cometan el delito de uso de información privilegiada: este mercado del arte calcado de los mercados económicos es una ficción.

En semejantes mercados, el único sentido es el de la marcha: un sentido circulatorio, tautológico, que significa una "ausencia" de sentido generalizado: ¿Pero cuál puede ser el discurso sobre la ausencia de sentido?

Un arte preocupado por las formas y el sentido puede en respuesta intentar concebir circuitos paradójicos, híbridos, adoptando simultáneamente las redes comerciales y las del arte, en las que la producción material, el valor, y el dinero sean a la vez los medios y el fin: sentido.

Relacionar la materialidad de las producciones (obras) y su precio no es volver a la mercancía: la mercancía es el alejamiento (progresivo) del precio y de las cosas, donde el resultado es una desmaterialización general. El intercambio económico, cada vez más desmaterializado, depurado hasta su esencia (cambio de transacción), se asienta en bienes y servicios en gran parte inmateriales, cuyo valor no se refiere ya al uso. El intercambio se vuelve producto sin objeto, producto en sí: producto para sí, del sujeto mismo, devuelto a su individualidad por la ausencia de objeto de transacción.³

l'accumulation, ou la raison de la valeur dans la difficulté à accumuler² semble mener à échanger les productions comme sur n'importe quel marché selon les "lois" de l'offre et la demande, probablement même par une cotation en temps réel de type boursier, ici tous les opérateurs commettent le délit d'initiés : les informations sur les valeurs sont nécessairement connues et décodées par tous les acteurs avant les transactions, qui n'ont plus qu'une fonction rituelle et ne régulent rien que leur propre existence : ce marché de l'art ainsi calqué sur les marchés économiques est une fiction.

Sur de tels marchés, le sens n'est plus que le sens de la marche : un sens circulaire, tautologique, signifiant une "absence" de sens généralisée : mais quel peut être le sens d'un discours sur l'absence de sens ?

Un art soucieux des formes et de sens peut en réponse tenter de concevoir des circuits paradoxaux, hybrides, empruntant à la fois aux réseaux commerciaux et aux réseaux de l'art, dans lesquels production matérielle, valeur, et argent soient tous à la fois fins et moyens : sens.

Relier la matérialité des productions (œuvres) et leur prix n'est pas faire un retour à la marchandise : la marchandise est le détachement (progressif) du prix et des choses, dont l'aboutissement est une dématérialisation générale. L'échange économique, de plus en plus dématérialisé, épuré jusqu'à son essence (échange de transactions), porte sur des biens et services en grande partie immatériels, dont la valeur ne se réfère plus à l'usage. L'échange devient rapport sans objet, rapport en soi : rapport à soi, du sujet à lui-même, renvoyé à son individualité par l'absence d'objet de transaction³.

Cette tendance à détacher la valeur de ses incarnations, qui mène les sociétés néo-libérales à une dématérialisation poussée (argent, espaces, produits, présences "virtuels"), pourrait laisser penser que le capital rejoint le symbolique *, et que l'art doit rejoindre l'économique, si ce n'est déjà fait. Pourquoi pas, à condition d'abonder dans le sens de la désincarnation, c'est-à-dire finalement de l'asexué et de l'immortalité⁴: des valeurs

Esta tendencia a separar el valor de sus encarnaciones, que lleva a las sociedades neoliberales a una desmaterialización impulsada (dinero, espacios, productos, presencias "virtuales"), podría hacer pensar que el capital vuelve a lo simbólico, y que el arte debe volver a lo económico, si es que todavía no es así. ¿Por qué no?, a condición de insistir en las ideas de la desencarnación, es decir de lo asexuado y de lo inmortal¹⁴: los valores desencarnados necesitan y producen cuerpos sin valor. Pero si el arte persiste en erigir en valor la pura materialidad de sus relaciones, no intercambiables salvo simbólicamente, o, más aún, si estetiza la relación sin tener en cuenta su valor de cambio, confirma -por reducción al absurdo- la desmaterialización de esta economía que sitúa el valor último en la acumulación como sentido de existencia: un sentido en último extremo, próximo a la acumulación de significados... el donativo, la gratuidad, la beneficencia, el desinterés podrían aparecer como el arte verdadero, si toda la economía pudiera darse: pero a falta de no poder dar otra cosa que los excedentes, el donativo no es más que la otra cara de la acumulación liberal, su negativo, su huella.

Ahora bien, esta economía de la acumulación se ha elaborado a través de una organización en estructuras colectivas de producción, de evaluación y de consumo cada vez más complejas. Considerar estas estructuras únicamente como alienantes elude la cuestión de su desarrollo exponencial: este desarrollo se apoya en una regulación de relaciones que responde ciertamente, incluso parcialmente, al deseo de sentido y a la angustia que provoca. Lo que no es el caso de las estructuras colectivas no productivas económicamente, como la familia, los partidos políticos, en las que la degradación pone de manifiesto quizá la inadecuación a ese deseo de colectividad.

Esta relación fundamental entre una actividad cada vez más colectiva, organizada a través de relaciones complejas al menos parcialmente satisfactorias, y su traducción económica obligatoria -un grupo sin existencia económica sólo debe su existencia a la tolerancia- abre una interrogante sobre la evaluación de una actividad colectiva.

désincarnées nécessitent et produisent des corps sans valeur. Mais si l'art persiste à ériger en valeur la pure matérialité de ses réalisations, non échangeables sauf symboliquement, ou encore s'il esthétise la relation sans tenir compte de sa valeur d'échange, il prouve – par l'absurde – cette économie dématérialisée, qui pose la valeur ultime dans l'accumulation comme sens de l'existence : un sens à la limite, approché dans l'accumulation des significations... Le don, la gratuité, le bénévolat, le désintéressement pourraient apparaître comme l'art véritable, si toute l'économie pouvait se donner : mais faute de ne pouvoir donner autre chose que les surplus, le don n'est que l'autre face de l'accumulation libérale, son négatif, son empreinte.

Or, cette économie de l'accumulation s'est élaborée à travers une organisation en structures collectives de production, d'évaluation, et de consommation de plus en plus complexe. Considérer ces structures uniquement comme alienantes élude la question de leur développement exponentiel : ce développement s'appuie sur une régulation des rapports qui répond certainement, même partiellement, au désir de sens et à l'angoisse qu'il soulève. Ce qui n'est pas le cas des structures collectives non productives économiquement, comme la famille, ou les partis politiques, dont la dégradation exprime peut-être l'inadéquation à ce désir de sens collectif.

Ce lien fondamental entre une activité de plus en plus collective, organisée par des rapports complexes au moins partiellement satisfaisants, et sa traduction économique obligatoire – un groupe sans existence économique ne doit son existence qu'à la tolérance – pose la question de l'évaluation d'une activité collective.

II La garantie mutuelle collective

La mesure de son activité productive par un groupe donné, si elle ne s'évalue pas en termes objectifs, revient à mesurer la motivation de chacun à se sentir plus ou moins concerné par son appartenance au groupe. Ainsi, tant que la participation à une activité commune se veut "désintéressée", elle met en jeu l'utopie de la responsabilité mutuelle librement consentie, qui

II La garantía mutua colectiva

La medida de la actividad productiva de un grupo determinado, si no se evalúa en términos objetivos recae en la motivación de cada uno para sentirse más o menos implicado en su pertenencia al grupo. De este modo, cuanto más "desinteresada" se quiere la participación en una actividad, más pone en juego la utopía de la responsabilidad mutua libremente consentida, que se apoya en último análisis en el sueño ideal del amor de los unos a los otros, sueño recurrente de la comunidad ideal.

Esta responsabilidad mutua libremente consentida se encuentra a veces, durante relaciones duales afectivamente violentas, en donde las personas se forman por y desde el intercambio (pasiones amorosas, filiales, conflictivas, sádicas, patológicas, educativas...).

Pero la institución de colectividades afectivamente isotrópicas, es decir favorables al establecimiento de lazos de amor iguales entre todos sus miembros, que exigen incluso tales lazos, se hace siempre sobre la base de un "contrato", por el que la relación bipolar violenta de la construcción mutua entre dos personas es domesticada en la red estable de la relación: los riesgos de pérdida de uno, aprobadas y consentidas en las relaciones bipolares -el combate, el cuidado, el amor, el aprendizaje- deben ser minimizadas, repartidas, garantizadas por la colectividad que se compromete: tanto en la familia, como en la tribu, en el clan o en cada relación entre dos miembros -padre/madre, padre/hijos, hermano/hermana, abuelo/nietos, etc.-, aparece como un terreno de ensayo para la puesta en juego del yo, terreno en el que se puede cambiar cuando el juego se vuelve demasiado tenso, demasiado arriesgado: el niño pasa de su padre a su madre, a sus abuelos; el hermano, de su hermano a su madre; la mujer, del marido al niño; el directivo, de su superior a su colega; el técnico al comercial, en un ballet permanente, organizado por reglas complejas, instituidas, interpretadas y readaptadas sin parar. El contrato domestica las pasiones y garantiza a los miembros del grupo una especie de "salario mínimo afectivo" en términos de construcción del yo. La



2333. Foto/Photo: © Grore Images, Paris

repose en dernière analyse sur le rêve idéal de l'amour des uns et des autres, rêve récurrent de la communauté idéale.

Cette responsabilité mutuelle librement consentie se rencontre parfois, lors de relations duelles affectivement violentes, où les personnes se constituent par l'échange et en lui (passions amoureuses, filiales, conflictuelles, sadiques, pathologiques, éducatives ...)

Mais l'institution de collectivités affectivement isotropes, c'est-à-dire favorables à l'établissement de liens d'amour égaux entre tous ses membres, voire même exigeant de tels liens, s'est toujours faite sur la base d'un "contrat", par lequel le lien bipolaire violent de la construction mutuelle entre deux personnes est domestiqué dans un réseau stable relationnel : les risques de perte de soi, éprouvés et consentis dans les relations bipolaires – le combat, le soin, l'amour, l'apprentissage – doivent être minimisés, répartis, garantis par la collectivité qui s'engage : ainsi de la famille, de la tribu, du clan, dont chaque relation entre deux membres – père/mère, père/fils, frère/sœur, mère/fille, grand-parents/petits-enfants, etc. –, apparaît comme un terrain d'essai pour la mise en jeu de soi, terrain dont on peut changer lorsque le jeu devient trop tendu, trop risqué : l'enfant passe de son père à sa mère, à ses grands-parents, le frère de son frère à sa mère, la femme du mari à l'enfant, le cadre de son supérieur à son collègue, le technicien au commercial, dans un ballet permanent, organisé par des règles complexes, instituées, interprétées et réadaptées sans cesse. Le contrat domestique les passions, et garantit aux

amplitud de esta ganancia, pasa por el riesgo máximo que representa la ausencia de contrato: efectivo solamente cuando es mutuamente consentido, no puede unir más que a pocos miembros -dos o tres, máximo cuatro participantes, como lo muestra la larga tradición de historias de amor- o la historia del arte.

La evaluación de la historia colectiva, si se aleja de toda cuantificación, puede por otra parte permitir juzgar la eficacia de la colectividad en materia de minimización de riesgos afectivos, porque se vuelve relativa, subjetiva, y obliga a todos sus miembros (o no miembros) a la evaluación de su propia implicación en relación al grupo, que se transforma entonces en relación bipolar no contractual (pasional): hay todavía un trabajo por hacer en las colectividades que establezca no una red de relaciones entre sus miembros, sino un conjunto de relaciones de los miembros hacia el grupo, relaciones afectivas que codifiquen el grado de compromiso del individuo hacia el grupo: funcionamiento tipo de las organizaciones políticas totalitarias, militantes, en donde a cambio el individuo es enteramente formado por la causa ideológica que el forma (o cree formar). El grupo, en lugar de minimizar los riesgos afectivos, se apoya entonces sobre una aceptación individual de un riesgo máximo, pudiendo llegar incluso al riesgo de perder la vida: como en grupos de adolescentes, en el ejército, en grupos terroristas, donde cada uno debe estar preparado, al menos simbólicamente, a morir. Este funcionamiento, que constituye probablemente el fondo común sobre el que se construyen las estructuras colectivas, surge naturalmente y tiene en permanencia toda red de relaciones, más o menos violentas.

Por esta razón el contrato que instituye el colectivo no consiste en la definición de relaciones entre los individuos, ni entre los individuos y el grupo: el contrato no puede tener como objeto la construcción mutua de los sujetos, ya que se trata justamente de minimizar los riesgos, sino que debe mediatisar esta apuesta diluyéndola en la relación colectiva; es al grupo en tanto que sujeto al que hay que dotar de reglas, de las que se debe explicar el funcionamiento describiendo sus rela-

membres du groupe une sorte de "revenu affectif minimum" en termes de construction de soi. La maximisation de ce revenu, elle, passe par la prise de risque maximale que représente l'absence de contrat : effective seulement lorsqu'elle est mutuellement consentie, elle ne peut lier que peu de partenaires – deux, trois, au plus quatre participants, comme le montrent la longue tradition des histoires d'amour – ou de l'histoire de l'art.

L'évaluation de l'activité collective, si elle écarte toute quantification, peut d'ailleurs difficilement permettre de juger de l'efficacité de la collectivité en matière de minimisation des risques affectifs, puisqu'elle devient relative, subjective, et renvoie tous ses membres (ou non-membres) à l'évaluation de leur propre implication dans leur relation au groupe, qui devient alors de type bipolaire non contractuelle (passionnelle) : on a affaire alors à des collectivités établissant non pas un réseau de relations entre les membres, mais un faisceau de relations des membres vers le groupe, relations affectives codant le degré d'engagement de l'individu envers le groupe : fonctionnement type des organisations politiques totalitaires, militantes, où l'individu est tout entier façonné par la cause idéologique qu'il façonne (ou croit façonne) en retour. Le groupe, au lieu de minimiser les risques affectifs, s'appuie alors sur une acceptation individuelle d'un risque maximal, pouvant aller jusqu'au risque de perdre la vie : ainsi des groupes d'adolescents, de l'armée, des groupes terroristes, où chacun doit être prêt, au moins symboliquement, à mourir. Ce fonctionnement, qui constitue probablement le fond commun sur lequel se construisent les structures collectives, resurgit naturellement et colore en permanence tout réseau relationnel, plus ou moins violemment.

C'est pourquoi le contrat instituant le collectif ne consiste pas en la définition des rapports entre les individus, ni entre les individus et le groupe : le contrat ne peut prendre pour objet la construction mutuelle des sujets, dont il s'agit justement de minimiser les risques, mais doit médiatiser cet enjeu en le diluant dans le rapport collectif ; c'est le groupe en tant que sujet qu'il faut doter de règles, dont il faut décrire le fonctionnement en décrivant

ciones con el medio a través de la institución de reglas comunes, descriptibles, adaptables, coherentes, que permitan la adhesión responsable de nuevos miembros al grupo. Las tentativas, a menudo frecuentes, de fundar colectividades no contractuales sobre la implicación aceptada y total de cada uno de sus miembros a la formación de los otros -cuyo ideal continúa siendo la república ateniense, reactivada sobre diversas formas políticas o sociales- se basan de hecho en la tentación de considerar el grupo como un sistema económico aislado (y perfecto), separado de lo material. Ahora bien, los intercambios de una colectividad constituyen su actividad esencial, manifestándose evidentes tanto en lo material como en lo espiritual, y la regulación de los intercambios pasa por la medida y evaluación de esta actividad. Sólo el análisis y la evaluación de los elementos materiales intercambiados por la colectividad con su medio, o dando lugar a intercambios internos, permitirá una sólida institución del colectivo que definirá su existencia por el establecimiento de reglas de gestión de estos intercambios: lo que se conoce como economía. Los términos reales (los objetivos) de la economía aparecen entonces como el valor de las relaciones en la constitución mutua de las personas, incluso si los términos aparentes son los productos materiales y su valor de cambio. La economía capitalista ha perdido sus objetivos al considerar los intercambios en sí mismos: la jerarquía progresiva de los intercambios, de lo local a lo más lejano, hasta lo mundial, al teorizar una autonomía del intercambio material fuera del uso local (y colectivo), se resuelve finalmente en el dinero, que, de medida material de intercambios se transforma en cambio por sí mismo, y concentra todo lo espiritual: los colectivos económicos aislan la apuesta de una relación bajo la forma simbólica cuantificable del dinero, lo que minimiza efectivamente en las mejores condiciones la pérdida del yo, pero limita al mismo tiempo la construcción de la persona a la acumulación del capital: ya no se pierde, se acumula solamente (acumulación de bienes, de conocimientos, de experiencias, de resultados, de discursos...)

ses rapports avec le milieu par l'institution de règles communes, descriptibles, adaptables, cohérentes, permettant l'adhésion responsable de nouveaux membres au groupe. Les tentatives toujours fréquentes de fonder des collectivités non-contractuelles sur l'implication consentie et totale de chacun de ses membres à la formation des autres – dont l'idéal reste la république athénienne, réactivée sous diverses formes politiques ou sociales – reposent de fait sur la tentation de considérer le groupe comme un système économiquement isolé (et parfait), détaché du matériel. Or les échanges d'une collectivité constituent son activité essentielle, ils portent évidemment tout autant sur le matériel que sur le spirituel, et la régulation de ces échanges passe par la mesure et l'évaluation de cette activité. La prise en compte et l'évaluation des éléments matériels échangés par la collectivité avec son milieu, ou donnant lieu à des échanges internes, permettra seule l'institution solide du collectif, qui définira son existence par l'établissement de règles de gestion de ces échanges : ce qui s'appelle une économie. Les termes réels (les objectifs) de l'économie apparaissent bien alors comme la valeur des rapports dans la constitution mutuelle des personnes, même si les termes apparents en sont les produits matériels et leur valeur d'échange. L'économie capitaliste a perdu ces objectifs en considérant les échanges pour eux-mêmes : la hiérarchie progressive des échanges, du local au lointain, puis au mondial, en théorisant une autonomie de l'échange matériel hors de l'usage local (et collectif), se résout finalement dans l'argent, qui, de mesure matérielle des échanges devient échange en-soi, et concentre tout le spirituel : les collectivités économiques isolent l'enjeu relationnel sous la forme symbolique quantifiable de l'argent, ce qui minimise effectivement au mieux le risque de perte de soi, mais limite en même temps la construction de la personne à l'accumulation de capital : on ne se perd plus, on s'accumule, seul (accumulation de biens, de connaissances, d'expériences, de performances, de discours...)



Prestation Accès Local en la exposición ZAC 99./*Prestation Accès Local lors de l'exposition ZAC 99.* M.A.M. de la Ville de Paris. Octubre/Octobre 1999. Foto/Photo: © Accès Local.

III Apuestas de los colectivos artísticos

La fundación de colectivos de artistas está más sometida que la de otros grupos a la utopía subjetiva, al polarizar los compromisos de sus miembros, en un conjunto de relaciones convergente que se opone a toda evaluación de su actividad productiva como intercambiable, a través de la idea de arte y de su producción como no cuantificables y fuera de una evaluación material. Pero si el artista es aquel que se implica en "cuerpo y alma", a riesgo de perderse, en una relación bipolar de la que depende enteramente su realización personal (por mediación de sus realizaciones materiales) ¿cómo entender la existencia de instituciones artísticas, academias, grupos, corporaciones, talleres, movimientos, escuelas, museos o institutos?

El modelo sistemático de adhesión plena y desinteresada a la causa del arte sobre el modelo de adhesión en conjunto, mejor que en red, no puede llevar sino a la constitución de ideologías artísticas totalitarias en la medida que éstas excluyen de la evaluación artística toda producción cuantificable en términos de intercambio, o más ampliamente, toda actividad de grupo instituida sobre la base de reglas económicas: por ello, los objetos tecnológicos (automóviles, ordenadores,

III Enjeux des collectifs artistiques

La fondation de collectivités d'artistes est plus encore que celle d'autres groupes soumise au risque de l'utopie subjectiviste, polarisant les engagements de ses membres en un faisceau relationnel convergent, opposé à toute évaluation de leur activité productive comme échangeable, par l'idée de l'art et de sa production comme non quantifiables et hors évaluation matérielle. Mais, si l'artiste est la figure de celui qui s'implique "corps et âme" dans une relation bipolaire dont dépend entièrement sa réalisation personnelle (par la médiation de ses réalisations matérielles), au risque de s'y perdre, comment comprendre l'existence des institutions artistiques, académies, groupes, corporations, ateliers, mouvements, écoles, musées, instituts ?

Le modèle systématique de l'adhésion entière et désintéressée à la cause de l'art sur le modèle de l'adhésion en faisceau plutôt qu'en réseau ne peut mener qu'à la constitution d'idéologies artistiques, totalitaires dans la mesure où elles excluent de l'évaluation artistique toute production quantifiable en terme d'échange, ou plus largement toute activité d'un groupe institué sur la base de règles économiques: c'est ainsi que les objets technologiques (automobiles, ordinateurs...) ne sont pas

etc.) no son considerados como obras de arte en razón del modo de funcionamiento colectivo sobre el que se basa la producción (incluso si se archivan en museos), cuando sí lo están muchos objetos utilitarios o rituales que datan de épocas "preeconómicas"⁵. La distinción produce la separación esquemática de una actividad bien fundada en dos categorías aparte: intereses materiales (colectivos), intereses espirituales (individuales). Esta ruptura entre lo material y lo espiritual, reivindicada y formulada por la economía, sustituida después por la filosofía y las ciencias, se ha efectuado al precio de la reconducción en el mismo campo de lo material, de la jerarquía material/espiritual: existirá un material "cotidiano", local, macroscópico inmediato, "preeconómico"⁶, y un material abstracto, diferido, microscópico, "económico", un material "espiritual": el espíritu del capitalismo, el capital -o incluso el espíritu de la física, la física cuántica. La analogía muestra que si lo local es de orden "macro" (orden natural, de lo percibido, de lo cotidiano), el mundial es un orden "micro": lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño responden a las mismas leyes, en economía y en física... La tensión mantenida entre estos dos polos: la economía como arte de la acumulación, el arte como economía de la perdida, reduce a insignificante la casi totalidad de la producción material y de la actividad colectiva, al reservar a la pérdida (tiempo, dinero, el yo, la integridad) el beneficio del sentido, al tiempo que se construye lo colectivo como una minimización de los riesgos de pérdida. Ahora bien, la historia del siglo XX es la historia de la elaboración cada vez más compleja de estructuras colectivas progresivamente más instituidas y más adaptadas: el colectivo institucional aparece como la forma general de producción y de actividad -empresas, asociaciones, delegaciones, colectivos, *lobbies*, contratos familiares... Si "artístico" quiere seguir designando el resultado de un compromiso incondicional en un intercambio total, y partiendo de una actividad individual o casi individual (parejas), ¿cómo calificar el sentido de estos compromisos múltiples repartidos en redes de intercambio colectivo? La aparición de redes, característica de la

considérés comme des œuvres d'art en raison du mode de fonctionnement collectif sur lequel repose leur production (même s'ils sont archivés dans des musées), alors que le sont beaucoup d'objets utilitaires ou rituels datant des époques "pré-économiques"⁵. La distinction revient à séparer schématiquement le bien-fondé d'une activité en deux catégories disjointes : intérêts matériels (collectifs), intérêts spirituels (individuels). Cette rupture entre le matériel et le spirituel, revendiquée et formulé par l'économie, relayée depuis par la philosophie et les sciences, s'est opérée au prix de la reconduction, dans le champ du matériel lui-même, de la hiérarchie matériel / spirituel : il existerait un matériel "quotidien", local, macroscopique immédiat, "pré-économique"⁶, et un matériel abstrait, différé, microscopique, "économique", un matériel "spirituel" : l'esprit du capitalisme, le capital – ou encore l'esprit de la physique, la physique quantique. L'analogie montre que, si le local est d'ordre "macro" (ordre du naturel, du perçu, du quotidien), le mondial est d'ordre "micro" : l'infiniment grand et l'infiniment petit répondent aux mêmes lois, en économie comme en physique... La tension maintenue entre ces deux pôles : l'économique comme art de l'accumulation, l'art comme économie de la perte, rejette dans l'insignifiant la quasi-totalité de la production matérielle et de l'activité collectives, en réservant à la perte (de temps, d'argent, de soi, d'intégrité) le bénéfice du sens, tout en édifiant le collectif comme une minimisation des risques de perte. Or l'histoire du XXe siècle est l'histoire de l'élaboration, de plus en plus complexe, de structures collectives de plus en plus instituées, sous des formes de plus en plus adaptatives : le collectif institutionnel apparaît comme la forme générale de production et d'activité – entreprises, associations, délégations, collectifs, lobbies, contrats familiaux... Si "artistique" veut continuer à désigner le résultat d'un engagement inconditionnel dans un échange total, et partant d'une activité individuelle ou quasi-individuelle (couples), comment qualifier le sens de ces engagements multiples répartis dans des réseaux d'échanges collectifs ? L'apparition de réseaux, caractéristique

evolución social y técnica contemporánea, que impiden la organización de relaciones en conjuntos convergentes, debería ofrecer la posibilidad de construir una nueva definición de la responsabilidad artística. De este modo es como se puede comprender el florecimiento y, sobre todo, el interés actual por los grupos, estructuras y otros colectivos artísticos, en los que la apuesta es doble: ampliar lo artístico a las actividades con compromiso compartido, y así aligerar la responsabilidad individual para resituar el arte en una responsabilidad compartida; utilizar lo económico, no por sí solo, sino para la evaluación de la actividad productiva del grupo en sí; permitir una recalificación del sentido de las relaciones colectivas a través de la gestión de relaciones domésticas, es decir, relaciones de intercambios materiales de la colectividad con sus miembros y con su entorno. El estatus de la producción debe por esta razón ser definido: fin de la actividad artística, ésta debe convertirse en el medio a través del cual se mediatisan las relaciones, para no separar de nuevo valor de relación y valor material. La confusión progresiva moderna entre el arte y sus producciones materiales (la obras), paralela a la separación entre el valor y las producciones en economía, desemboca en un mismo resultado, en un valor independiente de sus realizaciones: poco importa la obra con tal de que circule. La atención fijada a la función mediática de la producción (de la obra) le devolverá, al contrario, su importancia: la circulación depende de lo que circule. Corolario: esto no siempre circula... Los colectivos (de artistas) se obstinan a menudo en situar el desinterés, el compromiso individual, el proyecto de vivir juntos, el motivo personal, en el centro de su motivación, así como la visión simplificadora de una economía neoliberal alienante, que aísla al individuo en la ilusión de la apropiación de medios de producción. De esta forma re conducen exactamente los presupuestos de esta economía, a la que piensan criticar al mismo tiempo que la demuestran: precisamente es en la oposición simplista del calificativo desinteresado y del calificativo monetario donde se juega el dominio del capital sobre el arte, el uno al servicio de hacer valer al otro, el

de l'évolution sociale et technique contemporaine, en permettant d'éviter l'organisation des relations en faisceaux convergents, devrait offrir la possibilité de construire une nouvelle définition de la responsabilité artistique. C'est ainsi que l'on peut comprendre la floraison et surtout l'intérêt actuels pour les groupes, structures et autres collectifs artistiques, dont l'enjeu est double : élargir l'artistique aux activités à engagement réparti, et ainsi alléger la responsabilité individuelle pour replacer l'art sous une responsabilité partagée ; employer l'économique, non pour lui-même, mais pour l'évaluation de l'activité productive du groupe par lui-même ; et, par la gestion des rapports domestiques, c'est-à-dire des rapports d'échanges matériels de la collectivité avec ses membres et avec son milieu, permettre une requalification du sens des rapports collectifs. Le statut de la production doit pour cela être redéfini : fin de l'activité artistique, elle doit redevenir le moyen par lequel se médiatisent les rapports, pour ne pas à nouveau séparer valeur relationnelle et valeur matérielle. La confusion progressive moderne entre l'art et ses productions matérielles (les œuvres), parallèle à la séparation entre la valeur et les productions en économie, aboutit au même résultat, une valeur indépendante de ses réalisations : peu importe l'œuvre pourvu qu'elle circule. L'attention accordée à la fonction médiatrice de la production (de l'œuvre) lui redonnera au contraire son importance : la circulation dépend de ce qui circule. Corollaire : ça ne circule pas toujours... Les collectifs (d'artistes) s'obstinent souvent à placer le désintéressement, l'engagement individuel, le projet de vivre ensemble, la chose propre, au centre de leur motivation, ainsi que la vision simplificatrice d'une économie néo-libérale alienante, isolant l'individu dans l'illusion de l'appropriation des moyens de production. Ils reconduisent ainsi exactement les présupposés de cette économie, dont ils pensent faire une critique alors qu'ils la démontrent : c'est précisément par l'opposition simpliste du qualitatif désintéressé et du quantitatif monnayable que se joue la mainmise du capital sur l'art, l'un servant de faire-valoir à l'autre, l'artiste se chargeant de l'enjeu

artista encargándose de la apuesta en una relación a fin de que el capitalismo elimine cualquier huella en el colectivo. El intercambio de las proposiciones, su necesidad de ser sostenidas por un discurso sobre los objetivos del colectivo, son las huellas de esta indiferencia por una producción intercambiable, para privilegiar un valor teórico no cuantificable. ¿Pueden los colectivos, regidos por la economía (que le da un sentido), y en particular los grupos artísticos, impedir que sus producciones materiales se disuelvan en el principio de intercambio mismo?⁷ Esta es la apuesta del siglo XXI: ¿Puede lo físico cambiarse a voluntad, o lo que es lo mismo, nada puede cambiarse? El producto no es el cambio, sino presencia mutua. Una sociedad de intercambio generalizada pone la ausencia como equivalente de la presencia (la tele-presencia): lo que está en juego es el cuerpo, el deseo del cuerpo y su generación. La disolución del físico en el cambio sanciona la tentación de idolatría y de fetichismo: mientras lo que se juega de la existencia (el sentido de la vida) esté encerrado en su representación, todo el material está condenando a ser un puro fantasma (el Becerro de Oro). La posibilidad que la economía capitalista avanzada aporta, es la de poder de nuevo separar lo material de lo inmaterial y, al liberarse de la mercancía, escapar al fetiche... Si el material se disuelve en todas sus partes en insignificancias multiplicadas, al menos será difícil mantener los fetiches. Tomando cuerpo, las colectividades reducidas, locales, pueden entonces, quizás, restablecer las relaciones de presencia en el centro de los intercambios⁸. La economía como evaluación de los pesos relativos de los cuerpos en su presencia (y de sus acciones mutuas) puede ayudar a este fin. Toda la dificultad reside en introducir las relaciones de presencia en el sentido de intercambio instantáneo, alejado, y totalmente mediatisado... Esta apuesta vuelve probablemente a disolver la idea de un arte confundido con sus productos en dos nociones no concurrentes: una idea de la persona, no indivisa, una idea de la obra, colectiva.

relationnel afin que le capitalisme en ôte toute trace dans le collectif. L'interchangeabilité des propositions, leur nécessité à être soutenue par le discours sur les objectifs du collectif, sont les traces de cette indifférence à une production échangeable, pour privilégier une valeur théorique non quantifiable. Les collectivités, régies par l'économie (qui leur donne sens), et en particulier les groupes artistiques, peuvent-elles empêcher leurs productions matérielles de se dissoudre dans le principe d'échange lui-même ? C'est l'enjeu du XXI^e siècle : le physique peut-il en totalité s'échanger à volonté, ou ce qui revient au même, rien ne peut-il être échangé ? Le rapport n'est pas l'échange, il est présence mutuelle. Une société d'échange généralisé pose l'absence comme équivalente à la présence (la télé-présence) : ce qui est en jeu ici c'est le corps, le désir du corps, et sa génération. La dissolution du physique dans l'échange sanctionne la tentation d'idolâtrie et de fetichisation : tant que l'en-jeu de l'existence (le sens de la vie) est enfermé dans sa représentation, tout le matériel est voué au pur fantasme (celui du Veau d'Or). La chance que l'économie capitaliste avancée apporte, c'est de pouvoir à nouveau séparer le matériel de l'immatériel, et, en se libérant de la marchandise, d'échapper au fétiche... Si le matériel se dissout dans toutes ses parties en insignificances multipliées, au moins il devient difficile d'en faire des fétiches. En reprenant corps, des collectivités réduites, locales, peuvent alors, peut-être, remettre des rapports de présence au centre des échanges⁸. L'économie comme évaluation des poids relatifs des corps en présence (et de leurs actions mutuelles) peut aider à cette fin. Toute la difficulté est d'introduire des rapports de présence au sein d'échanges instantanés, éloignés, et totalement médiatisés... Cet enjeu revient probablement à dissoudre l'idée d'un art confondu avec ses productions en deux notions non concurrentes : une idée de la personne, non-indivise, une idée de l'œuvre, collective.

Philippe Mairesse

Philippe Mairesse

Notas

¹ La circulación de productos comerciales libera del valor por diferenciación de los valores de cambio sucesivos puestos en juego (la ganancia como diferencial de valores de cambio en función de la velocidad de circulación), cuando la circulación de obras sobre el mercado del arte representa el valor simbólico en el origen del circuito, presentado por la obra: puesta en marcha (*mise en œuvre*).

² En tal caso, los museos forman parte del mercado, y las obras complejas, efímeras, frágiles, inmateriales, alcanzarán correlativamente un gran valor, midiendo la dificultad de los conservadores para acumularlas.

³ Querer pensar la relación como inmediata, desembocada de la mediación del objeto, lleva a fin de cuentas a separarlo de cualquier corporeidad, y pone en duda la relación fundamental de generación de cuerpos los unos por los otros. La genética y sus sueños de clonación, la medicina y sus cuerpos prótesis, los mundos ciberneticos poblados de nuestras transformaciones, resucitan el sueño de inmortalidad, por el que amor, sexualidad, procreación cesan al fin de ejercer sobre nosotros sus poderes. Las tentativas contemporáneas de pensar la ausencia, o la pretendida disolución del sujeto, sean éstas materialistas, irónicas, neoliberales, o neopostmodernas, hablan desde otro lugar, un no-lugar indeterminado, indeciso según Gölden, espacio de virtualidad pura donde se puede al fin ejercer un "pensamiento liberado de toda finalidad, de toda "objetividad", y rendido a su inutilidad radical" (Baudrillard, *L'échange impossible*).

⁴ Ver la última novela de M. Houellebecq, *Las partículas elementales*, que resuelve la cuestión de la desaparición del amor y de la sexualidad pervertida con el anuncio "realista" del descubrimiento del secreto de la inmortalidad).

⁵ La actitud inversa, contemporánea, de presentación en el campo del arte (revistas, museos, exposiciones) de ciertas producciones económicas o funcionales, no basta para considerar los criterios de evaluación, que continúan privilegiando los procesos de compromiso individual (designación, firma) o formal (estilo).

⁶ Ver F. Braudel, *Histoire du capitalisme*, I La vie quotidienne. F. Braudel retraza el recorrido de formación de una economía teorizando el intercambio en sí (y el capital), a partir de una "preeconomía" que no constituye más que intercambios relacionados con el valor de uso.

⁷ Las luchas actuales de los agricultores -perdidas de ante-mano- muestran patéticamente esta disolución de la producción, en el sentido propio, en el principio y la protección del cambio por sí mismo. La pasada reunión de los socios de la OMC (Organización Mundial del Comercio) es otro signo más.

⁸ Es lo que Luc Boltanski y Eve Chiapello llaman un "proyecto": una red, más una exigencia de justicia (de sentido, se podría añadir). *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999.

Notes

¹ La circulation des produits commerciaux dégage de la valeur par différenciation des valeurs d'échange successives mises en jeu (le profit comme différentielle des valeurs d'échange en fonction de la vitesse de circulation), alors que la circulation des œuvres sur le marché de l'art re-présente la valeur symbolique à l'origine du circuit, présentée par l'œuvre : mise en œuvre.

² alors les musées font bien partie du marché, et les œuvres complexes, éphémères, fragiles, immatérielles, prendront corrélativement une grande valeur, mesurant la difficulté des conservateurs à les accumuler.

³ Vouloir penser le rapport comme immédiat, débarrassé de la médiation de l'objet, mène en fin de compte à le détacher de toute corporeité, et remet en question le rapport fondamental de génération des corps les uns par les autres. La génétique et ses rêves de clonages, la médecine et ses corps prothèses, les cyber mondes peuplés de nos avatars, res-suscitent le rêve d'immortalité, par lequel amour, sexualité, procréation cessent enfin d'exercer sur nous leurs pouvoirs. Les tentatives contemporaines de penser l'absence, ou la prétendue dissolution du sujet, qu'elles soient matérialistes, ironiques, néo-libérales, ou néopostmodernes, parlent depuis un ailleurs, un non-lieu indéterminé, indécidable selon Gödel, espace de virtualité pure où peut enfin s'exercer une "pensée débarrassée de toute finalité, de toute "objectivité", et rendue à son inutilité radicale" (Baudrillard, *L'échange impossible*).

⁴ Voir le dernier roman de M. Houellebecq, *Les particules élémentaires*, qui résoud la question de la disparition de l'amour et de la sexualité pervertie par l'annonce "réaliste" de la découverte du secret de l'immortalité.

⁵ L'attitude inverse, contemporaine, de présentation dans le champ de l'art (magazines, musées, exposition) de certaines productions économiques ou fonctionnelles, ne suffit pas pour reconsiderer les critères d'évaluation, qui continuent à privilégier les processus d'engagement individuel (désignation, signature) ou formel (styles).

⁶ Voir F. Braudel, *Histoire du capitalisme*, I La vie quotidienne. F. Braudel retrace le parcours de formation d'une économie théorisant l'échange en-soi (et le capital), à partir d'une "pré-économie" ne consistant qu'en échanges liés à la valeur d'usage.

⁷ Les luttes - perdues d'avance - des agriculteurs contemporains signifient pathétiquement cette dissolution de la production, au sens propre, dans le principe et la protection de l'échange pour lui-même. La tenue prochaine des assises de l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce) en est un autre signe.

⁸ C'est ce que Luc Boltanski et Eve Chiapello appellent un "projet" : un réseau, plus une exigence de justice (de sens, peut-on ajouter). *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999.



Doléances Urbaines Accès Local en la Bienal de Venecia. Pabellón italiano, 14 de julio de 1999, invitados por el colectivo italiano Oreste. Doléances Urbaines Accès Local à la Biennale de Venise, invité par Oreste sur le Pavillon italien, le 14 de juillet 1999.

Accès Local

Accès Local se abrió en 1998. Es una marca desarrollada por Grore Sarl, sociedad artística fundada por Philippe Mairesse en 1993. La gestiona Grore y un grupo de "accesores": Fabien Hommet y Philippe Zunino (*Produits Bruts*), Bruno Guiganti (*Atopie, Exogène*), Serge Combaud.

Accès Local es también un espacio (320 m² en pleno centro de París) que tiene un papel singular en la escena artística parisina. El proyecto artístico se define en términos de intercambios, producciones, difusión. El objetivo de Accès Local es articular prácticas artísticas en el entorno del arte y su periferia económicamente válidas.

Sus herramientas y métodos

Los "accesores" conforman un grupo de artistas que se caracterizan por la singularidad de sus prácticas y de sus puntos de vista, ofrecen sus productos como herramientas o métodos críticos. Estos se desarrollan a través de acondicionamientos de espacios, organización de acontecimientos, comunicación gráfica o de texto, exposiciones, bajo forma de prestación de servicio. Los desplazamientos de un campo de conocimiento a otro son empleados para generar debates, en los que el objeto es el arte.

Accès Local se presenta como un centro de producciones y de consulta en el que se articulan singularidades, teorías, métodos y objetos:

- Publirama. Cerca de cien revistas de arte de difusión prácticamente confidencial -francesas y extranjeras- pueden consultarse libremente en sus locales.
- Audioteca. Selección de producciones que van desde el diseño sonoro hasta la tecno experimental pasando por obras de radio, instalaciones sonoras, etc.
- GORE Images. Agencia de fotos que cuenta con un stock compuesto, exclusivamente, de fotografías encontradas en lugares públicos.
- Laboratorio de texto. *Produits Bruts* propone

Accès Local est ouvert depuis 1998. Accès local est un label développé par Grore Sarl, une société artistique fondée par P. Mairesse en 1993. Accès Local est géré par Grore et un groupe d'accesseurs : Fabien Hommet et Philippe Zunino (*Produits Bruts*), Bruno Guiganti (*Atopie, Exogène*), Serge Combaud.

Accès Local est aussi un lieu (320 m² dans le centre de Paris) qui joue un rôle singulier sur la scène parisienne de l'art. Le projet artistique d'Accès Local se définit en termes d'échanges, productions, diffusions. Le but d'Accès Local est d'articuler des pratiques artistiques entre le milieu de l'art et sa périphérie, économiquement valides.

Outils et méthodes

Les accesseurs forment un groupe d'artistes qui se caractérisent par la singularité de leurs pratiques et de leurs points de vues, ils proposent leurs productions en tant qu'outils ou méthodes critiques. Ceux-ci sont développés dans des buts d'aménagements d'espaces, organisation d'événements, communication graphique ou textuelle, expositions, sous forme de prestations de service. Les déplacements d'un champ de connaissance à un autre sont utilisés pour générer des confrontations, dont le sens est l'art.

Accès Local se présente comme un centre de productions et de consultations où s'articulent singularités, théories, méthodes et objets :

- Publirama : une centaine de magazines, français et étrangers, d'art à diffusion confidentielle sont en libre consultation dans les locaux d'Accès Local.
- Audiothèque : sélection de productions allant du design sonore aux œuvres-radio, des installations-sonores à la techno expérimentale.
- GORE Images : agence-photo propose un stock consistant exclusivement en des photos trouvées dans des lieux publics.
- Laboratoire de texte : *Produits Bruts* propose des slogans, des montages et extraits de textes fictifs

eslóganes, montajes y extractos de textos ficticios o reales. Los soportes de utilización son elegidos por el comandatario según la función buscada o los lugares de presentación.

Las veladas del miércoles

Dos veces al mes se organizan encuentros. El tema elegido concierne a las propuestas artísticas contemporáneas, esencialmente el estatuto de función del arte y sus interferencias con otros campos de conocimiento y de práctica. La discusión con personalidades invitadas son abiertas al público. El tema del día puede apoyarse en proyecciones, instalaciones, happenings o, más en general, en acciones que ponen de relieve la naturaleza artística del tema. El programa se establece cada dos meses. Accès Local está abierto a nuevas proposiciones e invita a los artistas, grupos y críticos extranjeros a presentar sus actividades. Han sido ya invitados: Superflex, Mikkel Bolt Rasmussen (Dinamarca), Ideal copy (Japon), Novaphorm (Berlin), Kawamata, Wim Delvoye, el CAAP, Synesthésie, François Curlet, Michel Gaillot (filósofo), Paul Ardenne, Ghislain Mollet Viéville, Art Orienté Objet y muchos más.

ou réels. Les supports d'utilisations sont définis par les commanditaires selon la fonction recherchée ou les lieux de présentations.

Les soirées du mercredi

Deux fois par mois Accès Local organise des rencontres. Le thème choisi concerne les enjeux de l'art contemporain, essentiellement le statut, la fonction de l'art, et ses interférences avec d'autres champs de connaissance et de pratique. La discussion avec les personnalités invitées est ouverte au public. Le thème du jour peut s'appuyer sur des projections, installations, happenings ou, plus généralement, des actions mettant en relief la nature artistique du thème. Le programme est établi tout les deux mois. Accès Local est ouvert aux nouvelles propositions et invite les artistes, groupes, et critiques étrangers à venir présenter leurs activités. Ont déjà été invités : Superflex, Mikkel Bolt Rasmussen (Danemark), Ideal copy (Japon), Novaphorm (Berlin) Kawamata, Wim Delvoye, le CAAP, Synesthésie, François Curlet, Michel Gaillot (philosophe), Paul Ardenne, Ghislain Mollet Viéville, Art Orienté Objet et bien d'autres.

Accès Local
15, rue Martel 75010 Paris
Tel. 00 33 (0)1 47 70 12 00
www.acces-local.com

Femenino/masculino* o el sexism en los diccionarios

Féminin/masculin* ou le sexism dans les dictionnaires

Gloria te envío este texto que publiqué en la revista L'Evidence, en el número dedicado al tema Féminin/Masculin, en 1994. Como verás son una serie de notas preliminares para un texto que quisiera escribir un día -en colaboración con todas y todos a quienes el tema interese- sobre el sexism en los diccionarios de la Comunidad Europea. Como vivo en París comencé por examinar los diccionarios franceses.**

1ª consulta de diccionario

Femenino, todo lo que es *propio de la mujer*, en ciertos diccionarios, la definición es: relativo a la mujer.

Masculino, todo lo que es *propio del hombre*, en todos los diccionarios consultados.

Curioso. Pero ¿qué es lo que en el caso del hombre es siempre propio y en el de la mujer puede ser relativo?

2ª consulta de diccionario

Litré - *Dictionnaire de la langue française* - Ed.1987- Pág. 460, entrada **mujer**.

Primera definición: *el ser que en la especie humana pertenece al sexo femenino; la compañera del hombre // Es ciertamente mujer, tiene las tendencias, las cualidades, las gracias propias de su sexo (...)*

Mujer seguido de la preposición de: Mujer de

*Título por orden alfabético.

**N. del editor: este texto en español es una adaptación hecha por la autora para este número del original en francés. Incluye la consulta a diccionarios españoles además de los franceses.

C hère Marie Hélène,
Avant de commencer d'écrire le texte que tu m'as demandé, j'ai décidé de regarder dans le dictionnaire, les deux mots du thème, "Féminin/Masculin", et voilà le résultat:

1ère consultation du dictionnaire

Féminin, tout ce qui est *propre à la femme*, (mais dans certains dictionnaires, la définition est "relatif à la femme").

Masculin, tout ce qui est *propre à l'homme*, (dans tous les dictionnaires consultés). Curieux. Mais qu'est ce que c'est que ce *ce* qui pour l'homme est toujours *propre* et pour la femme peut être *relatif* ?

2ème consultation du dictionnaire

Litré Ed. 1987 – page 556, rubrique *homme*. Première définition *d'homme* : *animal raisonnable qui occupe le premier rang parmi les êtres organisés. L'homme, l'être humain en général. L'être humain considéré dans ce qu'il a de supérieur à la bête. (...)*

Homme suivi de la préposition de, sert à marquer la profession, l'état, la qualité : Homme d'épée, d'Église, de robe, de lettres, de génie, de goût, etc. Homme de qualité, homme qui appartient à la noblesse // Homme d'État, homme qui régit les affaires publiques // Homme d'ordre, de progrès, d'avenir, d'action, homme qui est attaché à l'ordre, qui favorise le progrès, qui a de l'avenir, qui est propre à agir // Homme d'honneur, homme qui se

*Titre par ordre alphabétique.

bien, mujer de honor, mujer que se conduce bien // La que está o ha estado casada por oposición a moza.

Mujer de calidad, mujer que pertenece a la nobleza (...) Camarera (femme de chambre) // Ama de llaves (femme de charge) // Mujer de la limpieza (femme de ménage) mujer del exterior que hace la limpieza. Se dice también del ama de casa, es una excelente femme de ménage // Mujer de jornada, interina que se le paga al día // Fig. Es una mujer, una verdadera mujer, se dice de hombre sin energía y sin coraje.

Pag. 556, entrada **hombre**.

Primera definición: animal racional que ocupa el primer puesto entre los seres organizados. El hombre, el ser humano en general. El ser humano considerado en aquello en que es superior a la bestia (...)

Hombre seguido de la preposición de: sirve para señalar la profesión, el estado, la calidad: hombre de espada, de Iglesia, de letras, de genio, de gusto etc. Hombre de cualidad, hombre que pertenece a la nobleza/ /Hombre de Estado, hombre que rige los asuntos públicos // Hombre de orden, de progreso, de futuro, de acción, hombre que respeta el orden, que favorece el progreso, que tiene futuro, que es capaz de actuar // Hombre de honor, hombre que se comporta en todo momento según las leyes del honor // Hombre de ley, abogado // Hombre de negocios, etc., etc.

3^a consulta de diccionario

Robert - Dictionnaire de la langue française - (Ed. 1986 en 9 volúmenes).

Define **femenino** como relativo a la mujer, sin duda influido por su querido Michelet autor de la frase: *La mujer, el ser relativo.*

Naturalmente, el **Robert** rebosa de citas de honrables escritores, catedráticos, filósofos, historiadores (entre ellos el citado Michelet) o poetas, muchos de ellos "glorias nacionales", enterrados en el Panteón de *hombres ilustres* y digo bien hombres *ilustres* porque entre las 100 citas comprendidas en la entrada **femme**, solamente cuatro han sido extraídas de escritos de mujeres: Mme. de Staël, Aurora Dupin (G. Sand) Nathalie Sarraute

comporte en tout suivant les lois de l'honneur // Homme de loi, avocat// Homme d'affaires, etc. etc. Pag. 460, rubrique *femme*

Première définition de *femme* : l'être qui dans l'espèce humaine appartient au sexe féminin ; la compagne de l'homme // Elle est bien femme, elle a les penchants, les qualités, les grâces ordinaires à son sexe. (...)

Femme suivi de la préposition de : Femme de bien, femme d'honneur, femme qui se conduit bien// Celle qui est ou a été mariée par opposition à fille. Femme de qualité, femme appartenant à la noblesse. (...) Femme de chambre, femme attachée au service intérieur et particulier d'une personne du sexe. Au pl. et abs. se dit de plusieurs femmes de chambre attachées au Femmes service de la même personne// Femme de charge ; femme attachée au service d'une maison pour avoir soin du linge, de la vaisselle, de l'argent, etc. // Femme de ménage, femme du dehors par laquelle on fait faire son ménage. Se dit aussi de la maîtresse de maison. "est une excellente femme de ménage". // Femme de journée, femme qu'on emploie à la maison pour un travail quelconque, et qu'on paye tant la journée.// Fig. C'est une femme, une vraie femme , se dit d'un homme sans énergie, sans courage.

Et les dictionnaires plus importants, que disent ils de ce ce ?

Par exemple le Robert – Dictionnaire de la langue française – (Ed. 1986 en 9 volumes).

3ème. consultation du dictionnaire

Dans ce cas les choses sont un peu plus nuancées, ce qui ne signifie nullement qu'elles soient plus équilibrées, car c'est précisément ce dictionnaire-ci qui définit le féminin, comme "relatif à la femme", sans doute influencé par ce cher Michelet quand il disait "La femme, l'être relatif". Naturellement le Robert regorge de citations d'écrivains, de professeurs honorables, de philosophes, d'historiens (Michelet par exemple) ou de poètes, beaucoup d'entre eux "gloires nationales" appartenant sans doute au Panthéon des Hommes Illustres, et je dis bien, des hommes illustres, car , parmi les 100 citations que comprend

y Simone de Beauvoir. Como por casualidad, las tres primeras citas son totalmente hostiles a las mujeres (incluso misóginas) y por lo que se refiere a la de Simone de Beauvoir, comienza diciendo: *Si yo fuera un hombre...* Significativo. Dejando de lado la colección de ilustres estupideces escritas sobre la mujer firmadas por Rousseau, Baudelaire, Bergson, Maupassant, Montherland, La Rochefoucauld, Sainte-Beuve, Leon Daudet y muchísimos otros, veamos la entrada **hombre**. Entre las 166 citas, tan *ilustres* como en el caso de la mujer, sólo 3 están escritas por una mujer, Simone de Beauvoir es cierto, pero la primera de ellas (*Le deuxième sexe*, pág. 14), está tan mutilada que se desvirtúa su sentido. Voila el texto original completo. Entre paréntesis y subrayado, las frases que el diccionario ha cortado:

"Un hombre nunca empieza considerándose un individuo de un sexo determinado: se da por hecho que es un hombre. [Si en los registros civiles, en las declaraciones de identidad, las rúbricas hombre o mujer aparecen como simétricas es una cuestión puramente formal]. La relación entre ambos sexos no es la de dos electricidades, dos polos: el hombre representa al mismo tiempo el positivo y el neutro, hasta el punto que se dice los 'hombres' para designar a los seres humanos, pues el singular de la palabra vir se ha asimilado al sentido de la palabra homo. [La mujer aparece como el negativo, de modo que toda determinación se le imputa como una limitación, sin reciprocidad. A veces me he sentido irritada en una discusión abstracta cuando un hombre me dice "Usted piensa tal cosa porque es una mujer"; yo sabía que mi única defensa era contestar: "Lo pienso porque es verdad", eliminando así mi subjetividad; no podía replicar: "y usted piensa lo contrario porque es hombre", pues se da por hecho que ser un hombre no es ninguna singularidad; un hombre está en su derecho de ser hombre, la que se equivoca es la mujer. En la práctica], igual que en la antigüedad había un línea vertical absoluta con respecto a la cual se definía la oblicua."

Se percibe la diferencia leyendo el párrafo primero como está transcripto en el diccionario, es decir

la rubrique *femme* seulement quatre d'entre elles ont été écrites par des femmes : Mme. de Staél, Aurore Dupin (G. Sand), Nathalie Sarraute et Simone de Beauvoir. Comme par hasard, les trois premières sont carrément hostiles aux femmes (voire misogynes) et celle de Simone de Beauvoir, commence en disant : "Si j'étais un homme..." Intéressant, non ?

Une fois lue la collection d'illustres âneries signées par Rousseau, Baudelaire, Bergson, Maupassant, Montherland, La Rochefoucauld, Sainte-Beuve, Leon Daudet et beaucoup d'autres, j'ai décidé de regarder dans la rubrique *homme*, peut-être y avait la beaucoup de citations de femmes ?... Comme tu peux l'imaginer, pas du tout ! Parmi les 166 citations, aussi *illustres*, seulement TROIS étaient écrites par une femme, Simone de Beauvoir, c'est vrai, mais la première d'elles par exemple, tellement *mutilée*, que son contenu en souffre. Voila la citation (*Le deuxième sexe* pag. 14). J'ai souligné et mis entre parenthèse les paragraphes qui ont été enlevés :

"Un homme ne commence jamais par se poser comme un individu d'un certain sexe : qu'il soit homme, cela va de soi. [C'est d'une manière formelle, sur les registres des mairies et dans les déclarations d'identité que les rubriques : masculin, féminin, apparaissent comme symétriques.] Le rapport des deux sexes n'est pas celui de deux electricités, de deux pôles : "homme représente à la fois le positif et le neutre au point qu'on dit en français "les hommes" pour designer les êtres humains, le sens singulier du mot "vir" s'étant assimilé au sens général du mot "homo". [La femme apparaît comme le negatif, si bien que toute détermination lui est imputée comme limitation, sans reciprocité. Je me suis agacée parfois au cours de discussions abstraites d'entendre les hommes me dire : "Vous pensez telle chose parce que vous est une femme" : mais je savais que ma seule défense, c'était de répondre : "Je le pense parce qu'elle est vrai" éliminant par là ma subjectivité; il n'était pas question de répliquer : "Et vous pensez le contraire parce que vous êtes un homme", car il est entendu que le fait d'être un homme n'est pas une singularité ; un homme est

con los cortes y luego sin ellos.

Otro ejemplo de la *mentalidad* que determina los cortes en el **Robert**, es la cita nº 13. En la entrada **mujer**: para *ilustrar* el concepto de *mujer esclava*, sus autores recurren a un solo verso del soneto “La Mort” (*Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire):

“*La mujer, vil esclava, orgullosa y estúpida*”².

De este caso sus autores han eliminado los tres versos restantes del cuarteto, que son los siguientes:

“*Que se adora a sí misma, egoísta y sensual; el hombre, vil tirano, lascivo y egoísta, esclavo de la esclava y arroyo del albañal*”³

Naturalmente en la entrada **hombre** no se hace ninguna referencia a esta estrofa, posiblemente por ser peyorativa también para el hombre, y porque sin duda, los autores de este diccionario consideran que sólo la mujer puede ser esclava.

De las 166 citas a las que hacía referencia en la entrada **hombre**, son muy pocas las que tienen un carácter androfóbico o misandrico, todo lo contrario de lo que ocurre cuando se refieren a la **mujer**, en su mayoría de carácter misógino. Ciento es que en el primer caso, son los hombres quienes se definen a sí mismos y en el segundo en realidad también, aunque no sean conscientes de ello y crean que están definiendo a la mujer.

Un ejemplo que confirma esta teoría: en la entrada **mujer** (pág. 451) el **Robert** establece una serie de apartados curiosos, entre ellos:

- *Psicología de la mujer*, en el cual los autores, tras habernos prevenido que los temas *femeninos son con frecuencia misóginos* enumeran alegremente una serie de citas, una vez más, tan *ilustres* como ridículas, además de naturalmente peyorativas:
- *Características físicas*, donde aprendemos que la mujer puede ser *gorda, opulenta o corpulenta o una mujercita dulce, etc.*
- *Apariencias sociales*.
- *Relaciones matrimoniales*.
- *Psicología*.
- *Comportamiento sentimental y sexual*.
- *Estatuto socioprofesional*, que empieza, y no es

dans son droit en étant homme, c'est la femme qui est dans son tort. Pratiquement], de même que pour les anciens il y avait une verticale absolue par rapport à laquelle se définissait l'oblique".

On peut voir la différence en lisant d'abord le paragraphe comme il est transcrit dans le dictionnaire c'est à dire avec les coupures, et après sans elles.

Bien sûr, on comprend parfaitement, les dictionnaires ne peuvent inscrire des citations très longues. Ils doivent couper, et ils le font. Un autre exemple, la citation nº 13 de la rubrique femme. Pour *illustrer* le concept de *femme esclave*, le Robert, cite un seul vers de “La Mort” (*Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire) : “*La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide*”.

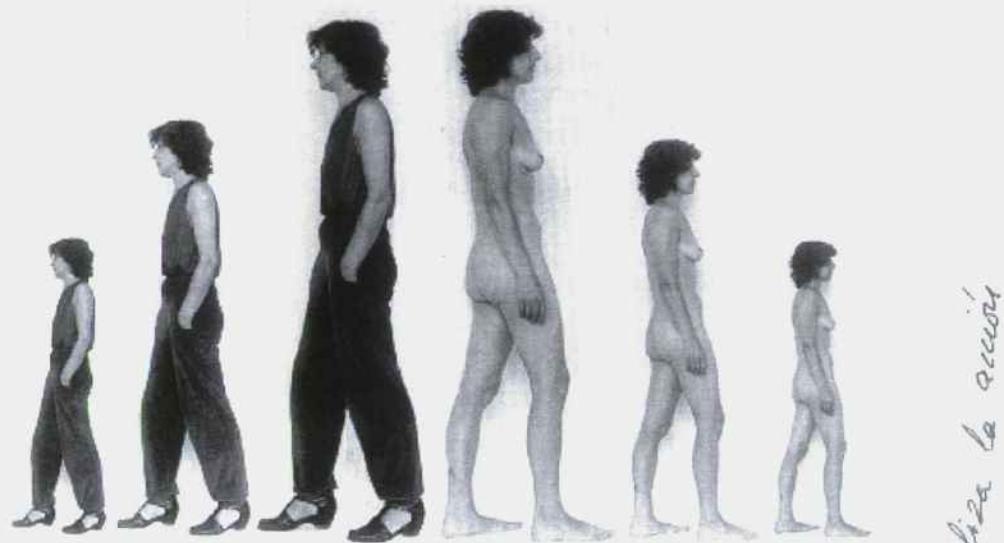
Il fallait vraiment couper, tu vas le constater par toi-même, car voici la strophe entière :

“*La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide, Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout*”

Par ailleurs, il n'y a pas aucune référence à cette strophe dans la rubrique homme, sans doute parce que – en plus d'être très longue – pour ce dictionnaire, seule la femme peut être esclave. Pour clore le sujet je te dirai qu'entre les 166 citations auxquelles je faisais référence plus haut, sont vraiment très rares celles qui ont un caractère androphobique ou misandrique, tout le contraire de ce qui arrive quand il est question de parler des femmes. C'est vrai que dans ce cas, ce sont les hommes qui parlent d'eux mêmes.

Sans doute aussi pour bien cerner le sujet, ce dictionnaire établit, dans sa rubrique femme (pag. 451), une série d'aléas, comme par exemple :

- *Psychologie de la femme*, dans lequel les auteurs, après nous avoir prévenu que les “thèmes littéraires sont souvent misogynes”, s'adonnent à coeur joie à l'énumération d'une série de citations aussi “illustres” que ridicules et bien sûr, peyoratives à l'égard des femmes.
- *Caractéristiques physiques*, dans lequel on apprend que la femme peut être *une grosse*



Ida y vuelta 1^a Versión

Cubre los muros de la Galería o lugares donde

"Por el camino de ida y vuelta"/Dans le chemin d'aller et retour. Performance de E. Ferrer. Fotos/photos: S. Ethel.

una broma, por *mujer sin profesión* e incluye la *mujer objeto*.

- Maternidad.

Contexto del amor, en la que los autores nos informan que la palabra *mujer con frecuencia es complemento de una frase en la cual el sujeto es un hombre*.

Todos estos apartados son *interesantes*, pero los realmente ejemplares son los siguientes:

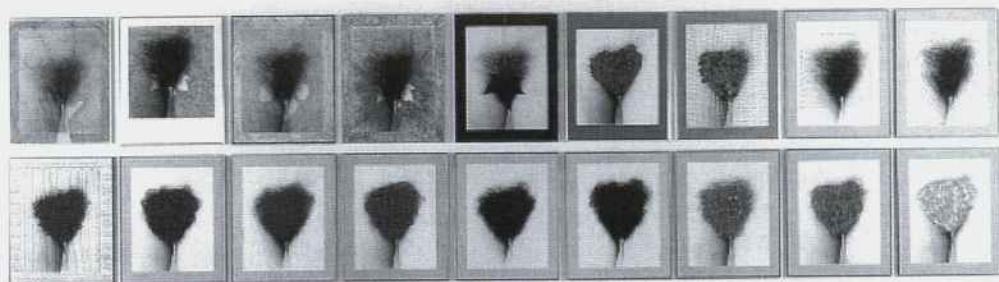
- *Términos marcados sexualmente*, de los que se nos dice que son *neutros o positivos* e incluye: *muñeca, codorniz, avispa, langostino, ratón, gallina y tanagra*, por ejemplo.

- *Términos peyorativos relativos al físico; relativos al carácter y a la psicología* (todos sin excepción peyorativos) y *Términos que caracterizan el comportamiento erótico sexual*. Aunque el contenido de todos ellos es degradante para la mujer, sus autores al parecer no se han dado cuenta, puesto que más adelante incluyen un apartado específico de *Insultos*. El conjunto de estos apartados constituye un catálogo *apasionante*, una radiografía de los fantasmas, los prejuicios y los miedos masculinos.

femme, opulente ou plantureuse ou une petite femme dodue etc. etc.

Viennent ensuite les aléas correspondant à :

- *Apparences sociales*
 - *Relations matrimoniales*
 - *Psychologie*
 - *Comportement sentimental et sexuel*, (*je te laisse imaginer le contenu*)
 - *Statut socioprofessionnel*, qui commence – je ne rigole pas – par *Femme sans profession* et qui inclu la *femme objet*.
 - *Contexte de l'amour*; dans lequel les auteurs nous préviennent que le mot *femme est souvent complément d'une phrase dont le sujet désigne un homme*, suivit de l'aléa qui correspond aux
 - *Termes marqués sexuellement*, dont on nous dit qu'ils sont "Neutres ou positifs" et inclue, *poupée, caille, gigolette, gonzesse, nistonne, échalas, guêpe, langoustine, méné, menesse, pépée, souris, volaille, et tanagra*, entre autres.
- Pour finir, ce dictionnaire cite les *Termes péjoratifs quant au physique*. Il faut dire qu'à cet égard le français est une langue vraiment très riche (ici aussi, *je te laisse imaginer le contenu*), et ceux



"El libro del sexo"/*Le livre du sexe*, E. Ferrer. *De la acción al objeto y viceversa*, Sala Koldo Mitxelena, S. Sebastián, 1997.

Evidentemente en la entrada **hombre** pág. 220 no aparece ninguna de estas categorías, (ni tan siquiera la de *paternidad*), como si los hombres no tuvieran *relaciones matrimoniales*, ni *comportamiento erótico sexual*, ni *psicología*, y la lengua francesa no tuviera *terminos marcados sexualmente o de argot* referidos al hombre, aunque éstos se oigan regularmente en el francés hablado y los recojan los diccionarios de argot.

Con respecto a los *Insultos*, para este diccionario no existe una versión masculina. Quizá entre sus autores se encuentran algunos de los que actualmente se oponen furiosamente a la feminización de los nombres de profesiones en Francia, y que sin duda en su día se opusieron con más ardor todavía a la masculinización de los insultos referidos a las mujeres.

Para citar un solo ejemplo, una mujer en su comportamiento sexual puede ser: *corrompida, depravada, desvergonzada, licenciosa, lubrica y viciosa*; oportunidades que no son en absoluto mencionadas en la rúbrica *hombre*. Para garantizar la autenticidad de este comportamiento *típicamente femenino* al parecer la cita correspondiente, una vez más del inefable Baudelaire que habla de la "mujer impura", naturalmente. ¡Qué obsesión!

Para terminar, como corresponde, el **Robert** establece también su lista de *femme de*, pero en este caso acompañada de citas literarias -es más *cultivé*- la relativa a las *femmes de ménage*, está firmada por Céline nada más y nada menos.

4ª consulta de diccionario

El programa WORD5 de Macintosh, contiene un

Relatifs au caractère et à la psychologie, également terribles, suivis des *Termes caractérisant le comportement érotique sexuel*, (encore une fois tu peux en imaginer la teneur) et un aléas spécifique pour les *Insultes*, car les autres apparemment ne l'étaient pas. Le tout constituant un catalogue passionnant des fantasmes et des peurs masculines.

Évidemment, dans la rubrique *homme* page 220 il n'y a pas d'aléas équivalents. Apparemment, les hommes n'ont pas de relations matrimoniales, ni de comportement sentimental , ni même de psychologie et en plus en français, il n'y a pas de termes qui caractérisent son comportement érotique sexuel, au moins qui méritent un aléas spécifique. Je ne le savais pas.

Effectivement, on apprend beaucoup de choses en consultant les dictionnaires. Et pour ce qui fait référence aux termes marqués sexuellement ou d'argot, et même s'agissant des *insultes* il n'y a rien : il n'y a pas de version masculine ; ils ont vraiment de la chance les hommes !

Pour te donner un exemple, une femme, dans son comportement sexuel, peut être : *débauchée, dépravée, dévergondée, dissolue,*

lubrique et viciuse, autant d'opportunités qui ne sont pas mentionnées sous la rubrique homme.

Pour garantir l'authenticité de ce comportement typiquement féminin, bien sûr, une citation de plus. De qui ?, encore une fois de l' ineffable Baudelaire, qui parle de la "femme impure". Quelle obsession !

Pour finir en beauté, le Robert naturellement établit sa liste de "femme de" Mais ici, la liste est aussi accompagnée par de citations littéraires –ça fait toujours chic – surtout pour les femmes de

Diccionario de Sinónimos:

La ventana correspondiente a **femenino** abre con:

Significación: Femenino

- *afeminado - sinónimo: blando.*

La ventana correspondiente a **masculino** se abre con:

Significación: masculino

- *macho - sinónimo: viril.*

La ventana correspondiente a **mujer** se abre con:

Significación: mujer

- *esposa - sinónimos: cónyuge, compañera*
- *nana - sinónimos: persona, ratón*
- *saltamontes - sinónimos: caballo, palo, intrigante, espingarda*
- *beauté - sinónimo: pin-up*
- *dragón - sinónimos: gendarme, prostituta, vieja*
- *tonel - sinónimo: morcilla.*

Palabras relacionadas: doncella, sirvienta, mujer de limpieza.

La ventana correspondiente a **hombre** se abre con:

Significación: hombre

- *buen hombre -sinónimos: macho, tipo, mozo, gracioso, adolescente, tipo raro*
- *marido - sinónimos: esposo, amante*
- *ser - sinónimos: individuo, persona, mortal.*

No cita palabras relacionadas.

Sensible diferencia...

Responder a la cuestión de por qué los diccionarios insisten en mantener una imagen de la mujer negativa, estúpida, cargada de prejuicios, que nunca correspondió a la realidad y hoy menos que nunca, recogiendo los mismos lugares comunes en los años 80 que en sus ediciones de antes de la Segunda Guerra mundial -he comprobado este extremo- requeriría analizar una serie de puntos, entre ellos: qué dicen los diccionarios y cómo lo dicen; criterios en la elección de los autores citados; *las citas elegidas y los cortes estratégicos*; su sexismo y su insistencia en mantener ciertas asociaciones de palabras que *trabajan el inconsciente y el hecho de que privilegian sistemáticamente el pensamiento masculino tanto para definir hombre como mujer.*

Desgraciadamente esta situación no es solamente francesa, es internacional, pues el *Diccionario de la Real Academia Española* (Ed. 1980), define **masculino** como: *varonil y energético y*

ménage, qui, imagine toi, ont le droit à une citation de Céline.

Dans le logiciel **WORD5**, du Macintosh, il y a un dictionnaire des "Synonymes" que j'ai aussi consulté.

4ème consultation du dictionnaire

La fénêtre correspondant à **feminin**, s'ouvre sur :

Signification : Feminin

- *efféminé (adj.) – synonyme : mou*

La fénêtre correspondant à **masculin**, s'ouvre sur :

Signification : Masculin

- *mâle (adj) – synonyme : viril*

La fenêtre correspondant à **femme**, s'ouvre sur :

Signification : femme

- *épouse (nom) – synonymes : conjointe, compagne*

- *nana (nom) – synonymes : bonne femme, personne, souris*

- *sauterelle (nom) – synonymes : cheval, échalas, grande brigue, grande perche*

- *beauté (nom) – synonyme : pin-up*

- *dragon (nom) – synonymes : gendarme, pétasse, rombière*

- *tonneau (nom) – synonyme : boudin*

Mots liés

femme de chambre

femme de ménage

La fenêtre correspondant à **homme**, s'ouvre sur :

Signification : homme

- *bonhomme – synonymes : mâle, type, gars, loustic, adolescent, pistolet*

- *mari – synonymes : époux, amant*

- *être – synonymes : individu, personne, mortel*

Sensible différence...

Il serait intéressant un jour d'analyser les conséquences, (dans beaucoup de domaines), de ce que disent les dictionnaires et de la façon dont ils le disent; de leur sexism – plus ou moins évident – et leur insistante à répéter certaines associations. On peut ajouter par ailleurs que systématiquement ils privilient la "pensée" masculine quant il s'agit de définir la femme. Bien entendu la réciproque n'existe pas.

On nous dit toujours "ce n'est pas de la faute du dictionnaire, c'est dans les moeurs". Mais c'est

femenino como *débil* y *endeble*.

Pero donde los académicos españoles alcanzan la cima del sexism es en la entrada **mujer**, que definen de la forma siguiente:

Persona del sexo femenino// La que ha llegado a la edad de la pubertad// La casada con relación al marido//de gobierno, criada que tiene a su cargo el gobierno económico de la casa// del arte, de vida airada, del partido, de mala vida, de mal vivir o de punto. Ramera.

También en el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, Ed. 1985, aunque más matizado, en cuanto la mujer sale del ámbito de la casa es *de mala vida, de mal vivir, de mala nota, pública* (es decir prostituta).

En el caso de **hombre**, no sólo no encontramos nada que se parezca, sino que lo que en la mujer es insultante, peyorativo, en el caso del hombre es lo contrario. Un ejemplo, el **hombre público** no es un *prostituto*, como sería lo lógico, sino *aquel que interviene directamente en política*. Claro que bien pensado, esta definición quizás sea un sinónimo. En este mismo diccionario un, **hombrecillo**, es un diminutivo frecuente de *hombre*, pero *mujercilla*, no es un diminutivo frecuente de mujer, sino una *prostituta*.

Para terminar diré que sería también interesante desmontar ese argumento, falaz, de que *el diccionario recoge lo que ya existe*. De que *lo que es sexista es la lengua, pero no el diccionario*. Habría mucho que decir sobre esta evidencia, entre otras, lo que el diccionario olvida y por qué lo olvida, así como su rémora para redefinir ciertos conceptos. Lo quiera o no, el diccionario es un instrumento de formación y deformación, cuantas veces hemos oído eso de *lo dice el diccionario*, (aunque por los tiempos que corren, se oye con más frecuencia eso de: *lo ha dicho la tele*, lo que seguramente no es mejor).

Esther Ferrer, artista plástica.

¹ Traducción: Alicia Martorell para *El segundo sexo*. Cátedra (col. feminismos). Madrid, 1998.

² Traducción: de Luis Guarner para *Las flores del mal*. Bruguera. Barcelona, 1973.

³ (*op.cit.*)

dans le dictionnaire, et c' est au moins une des raisons pour lequelle c'est dans les moeurs. Car si les dictionnaires, dans leurs définitions des mots, révèlent la mentalité de l'époque, ils véhiculent et transmettent en même temps une série de concepts, qui eux aussi contribuent à former ou déformer les mentalités pour l'avenir. Étant donné que les bons dictionnaires doivent répertorier tous les aspects d'une langue – sans aucune censure – toutes les "significations" d'un mot et de son usage ainsi que les discours codés – discours qu'ils se chargent de fixer grâce à des citations plus ou moins orientées ou dirigées, ainsi que par des coupures stratégiques – pourquoi n'inclueraient-ils pas des citations extraites d'écrits des femmes ? Il y en a de vraiment intéressantes (et de très drôles) sur sa propre *nature* et celle des hommes, sur leur sexualité, leur virilité, leur impuissance et tant d'autres aspects de leur personnalité. Pourquoi rien de tout ça n'est réuni dans les dictionnaires ? Pourquoi nos dictionnaires insistent ils à maintenir une image de la femme, négative, stupide, chargée de préjugés – qui jamais n'a correspondu à la réalité et aujourd'hui moins que jamais – citant les mêmes lieux communs dans les années 80, que dans leurs éditions datant d'avant la Seconde Guerre mondiale ? J'ai vérifié ce point.

Je m'arrête ici Marie Hélène, mais il y aurait beaucoup d'autres aspects à signaler pour un future analyse sur les dictionnaires, comme par exemple leur syntaxe et leur choix de mots dans leurs définitions.

J'espère qu'elles te seront utiles, ces quelques notes que j'ai écrit sur le thème, "Féminin/Masculin", et que peut-être un jour, me serviront de point de départ pour un texte plus approfondi. Si elles te conviennent, je serai très contente.

Esther Ferrer, plasticienne.

Notas sobre el sublime futuro o mi adiós personal al siglo XX

Notes sur le sublime futur ou mon adieu personnel au XXe siècle

Voy a comenzar hablando de espectáculos. Escribo en Madrid, durante el Festival de Otoño. Escribo al calor de lo que veo en el teatro, en estos días en que, al contrario de lo que sucede durante el resto del año, es posible ir al teatro a menudo y ver cosas que interesan y commueven. Esta es mi despedida personal al siglo XX.

“White Oak Project” es una pequeña compañía de danza que surge de la colaboración de Barishnikov, el legendario bailarín ruso, con el coreógrafo Mark Morris. En la primera coreografía tenemos a Barishnikov vestido de ropa de calle frente a una pantalla en la que se proyectan letreros que dan “posibles interpretaciones” de los gestos y movimientos del bailarín: “agradecimiento”, “duda”, “saltos”, “muchos saltos”, etc. Pasada la sorpresa inicial, el efecto resulta enormemente cómico, y entonces se produce un efecto curioso en la audiencia. Algunos (entre los que me encuentro) nos reímos discretamente. Otros callan, respetuosos. Otros, por fin, chistan con indignación para acallar a los que ríen.

De pronto me doy cuenta de que en esta audiencia se reúnen tres tipos de espectadores distintos, yo casi diría que tres épocas del mundo. Los que nos reímos (discreta pero ostensiblemente, para demostrar que comprendemos la ironía de lo que sucede en escena) somos postmodernos. Los que callan, contemplando con seriedad cerebral los gestos y giros de Barishnikov, son modernos. Los que chistan indignados, preocupados porque se ha roto el respeto casi religioso y el silencio místico con que debemos contemplar la

Je vais commencer en parlant de spectacles. J'écris à Madrid, pendant le Festival d'Automne. J'écris à la chaleur de ce que je vois au théâtre, pendant ces jours où il est possible, au contraire de ce qui arrive durant le reste de l'année, d'aller souvent au théâtre et de voir des choses intéressantes et émouvantes. C'est là ma façon personnelle de prendre congé du XXe siècle.

“White Oak Project” est une petite compagnie de danse surgie de la collaboration entre le légendaire danseur russe Barishnikov et le chorégraphe Mark Morris. Dans la première chorégraphie, Barishnikov, vêtu en habit de ville, apparaît face un écran où sont projetées des inscriptions qui donnent des “interprétations possibles” des gestes et des mouvements du danseur : “remerciement”, “doute”, “sauts”, “beaucoup de sauts”, etc. Une fois passé le premier mouvement de surprise, l'effet est du plus grand comique, et il se produit ensuite un curieux effet dans le public. Certains spectateurs (entre lesquels je me trouve) rient discrètement. D'autres se taisent, respectueusement. D'autres, finalement, marmottent avec indignation pour faire taire ceux qui rient. Nous qui rions (discrètement mais ostensiblement, pour démontrer que nous comprenons l'ironie de ce qui se passe sur la scène), sommes des postmodernes. Ceux qui se taisent, contemplant avec un sérieux cérébral les gestes et les pirouettes de Barishnikov, sont des modernes. Ceux qui marmottent avec indignation, préoccupés par le manque de respect presque religieux et la rupture du silence mystique qui doivent accompagner la

obra de arte, son decimonónicos.

Si observamos el binomio Barishnikov-Morris, veremos que también aquí se reproduce esta amable hidra de tres cabezas. Barishnikov pertenece a una escuela que no sólo es decimonónica, sino que representa uno de los logros culminantes del arte decimonónico: el ballet clásico. Una de sus creaciones más célebres, las *Nueve canciones de Sinatra* de Twyla Tharp, nos mostró ya años atrás que su formidable técnica podía extenderse sin dificultad a un lenguaje moderno o postmoderno (la unión Sinatra, Tharp, Barishnikov es, desde luego, uno de esos cócteles multicolores tan característicos del arte postmoderno). Recordemos, por otra parte, que una de las coreografías más célebres de Mark Morris es un *Cascanueces* - bien que un *Cascanueces* ambientado en los años cincuenta, en el que los niños del cuento de Hoffmann se pasan el día viendo la televisión y la criada de la casa es un bailarín negro que baila en *drag*, con lo cual postmodernidad y siglo XIX se ven unidos de nuevo.

Lo que me interesa resaltar es no sólo la coexistencia, en la misma sala del mismo teatro, de espectadores que viven mentalmente en el siglo XIX, en la modernidad y en la postmodernidad, sino también el hecho de que el siglo XIX, la modernidad y la postmodernidad (el *Cascanueces* de Hoffmann y de Chaikovsky, la coreografía postmoderna, gay, camp, de Morris) están unidos por hilos pegajosos e inextricables.

Permítanme que hable ahora de otro espectáculo: *Giorni felici*, los *Días felices* de Beckett, dirigido por Strehler y protagonizado por la gran Giulia Lazzarini. Tengo que explicar que yo nunca había visto la obra en el teatro, aunque por supuesto conocía el texto y había visto fotos de numerosos montajes. Mi curiosidad se expresaba más o menos así: ¿qué habrá hecho Strehler con esta obra tan limitada, tan encerrada en su propia forma?

Desde luego, lo que había hecho era una verdadera lección de teatro, un tour de force, si bien el montaje podría ser descrito como clásico-clásicamente moderno, quiero decir. En cuanto a la interpretación de Giulia Lazzarini, era sin duda de las que pueden hacer de una actriz una leyenda.

contemplation de l'œuvre d'art appartiennent au XIXe siècle.

Si nous observons le binôme Barishnikov - Morris, nous verrons que s'y reproduit aussi cette aimable hydre à trois têtes. Barishnikov appartient à une école qui non seulement est enracinée dans le XIXe siècle mais encore qui représente l'une des réussites les plus éclatantes de l'art de cette époque : le ballet classique. Une des créations les plus célèbres de Barishnikov, les *Neuf Chansons de Sinatra* de Twyla Tharp, nous révèle, il y a déjà plusieurs années, que la formidable technique du danseur pouvait s'étendre sans aucune difficulté à un langage moderne ou postmoderne (l'union formée par Sinatra, Tharp, Barishnikov, représente à n'en pas douter l'un de ces cocktails multicolores si caractéristiques de l'art postmoderne). Rappelons d'autre part que l'une des chorégraphies les plus célèbres de Mark Morris est un *Casse-noisettes* - mais un *Casse-noisettes* dont l'action se déroule dans les années Cinquante : les enfants du conte de Hoffmann passent leur journée collés à la télévision, et la servante de la maison est un danseur noir qui danse vêtu comme une femme ; le postmodernité et le XIXe siècle se retrouvent ainsi unis de nouveau.

Ce que je trouve intéressant de souligner n'est pas seulement la coexistence de spectateurs qui, dans la même salle du même théâtre, vivent mentalement au XIXe siècle, dans la modernité et la postmodernité, mais encore le fait que le XIXe siècle, la modernité et la postmodernité (le *Casse-noisettes* de Hoffmann et Tchaikovsky, la chorégraphie postmoderne, gay, camp, de Morris) sont unis par des fils poisseux et inextricables. Permettez-moi de parler maintenant d'un autre spectacle, *Giorni felici*, (*Oh ! les beaux jours*), de Beckett, dirigé par Strehler et ayant pour protagoniste la grande Giulia Lazzarini. Je dois expliquer que je n'avais jamais vu l'œuvre au théâtre, bien que je connaissais évidemment le texte et que j'avais vu des photos de nombreuses représentations. Ma curiosité s'exprimait plus ou moins de cette façon : qu'aura fait Strehler avec cette œuvre si limitée, si refermée dans sa propre forme ? Il est bien entendu que le directeur avait donné une vraie leçon de théâtre, avait réalisé un tour de force, tout en reconnaissant que la mise en

Días felices, como ustedes recordarán, es en realidad un largo monólogo en el que una mujer, que está enterrada en la arena hasta la cintura en la primera parte y hasta el cuello en la segunda, intenta convencerse a sí misma de que no sucede nada extraño y que todo es maravilloso. Una gran montaña de arena blanca inundaba todo el escenario. La segunda parte resultaba especialmente estremecedora: la desesperación creciente, la soledad angustiosa, el sonido estridente de un timbre que saca a la mujer de su atontamiento cada vez que el sueño está a punto de vencerla. Los momentos finales, con la noble cabeza de Giulia Lazzarini brotando en medio de la resplandeciente arena blanca alcanzaban verdaderamente una grandeza trágica.

Y sin embargo, *Giorni felici* me aburrió, me aburrió hasta la desesperación. Me aburrió y me hastió tanto que en el intermedio sugerí a mis acompañantes la posibilidad de escaparnos del teatro y salir a pasear por las calles de Madrid. Mis acompañantes, suavemente horrorizados, dijeron que no, que ellos querían ver el resto de la función -lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que estuvieran menos aburridos que yo.

Supongo que en otras épocas también habría sentido la misma desesperada sensación de tedio y aburrimiento, pero la habría ocultado como algo vergonzoso. Sin embargo, en aquella ocasión me sentí libre, libre del modernismo, de su demagogia, de la forma en que nos retorce el brazo en nombre de consignas ideológicas que se disfrazan a menudo de consignas estéticas, libre de la pasión moralizante del modernismo (has de sufrir porque es bueno, y es bueno porque has de sufrir).

II

El tercer espectáculo del que me gustaría hablar es *The day before*, el impresionante montaje de Robert Wilson que ha sido, a mi entender, la culminación del presente Festival de Otoño. *The day before* se basa libremente en el libro de Umberto Eco *La isla del día de antes* y es un montaje singularmente rico en simbología. Supongo que intentar un comentario de un espectáculo así después de haberlo visto una sola vez en el teatro

scène puisse être considérée comme étant classique – classiquement moderne, veux-je dire. Quant à l'interprétation de Giulia Lazzarini, il s'agit sans aucun doute de l'une de celles qui peuvent convertir une actrice en légende. *Oh ! les beaux jours*, vous vous en souviendrez sans doute, est en réalité un long monologue dit par une femme, enterrée dans le sable jusqu'à la taille, pendant la première partie, et jusqu'au cou durant la seconde, et qui essaye de se convaincre qu'il ne se passe rien d'extraordinaire et que tout est merveilleux. Une grande montagne de sable blanc inondait toute la scène. La deuxième partie était particulièrement émouvante : le désespoir croissant, la solitude angoissante, le son strident d'une sonnerie qui tire la femme de son abrutissement chaque fois qu'elle arrive au point d'être vaincue par le sommeil. Les moments ultimes, avec la noble tête de Giulia Lazzarini jaillissant au milieu du sable blanc, resplendissant, atteignaient vraiment une grandeur tragique. Et cependant, *Giorni felici* m'ennuya, m'ennuya jusqu'à la désespérance. L'œuvre m'ennuya, et me répugna tant, que durant l'entracte je suggérais à mes compagnons la possibilité de nous échapper du théâtre pour nous promener dans les rues de Madrid. Suavement horrifiés, mes compagnons refusèrent ma proposition et affirmèrent leur volonté d'assister à la seconde partie de la pièce – ce qui ne veut absolument pas dire qu'ils s'y ennuyaient moins que moi.

Je suppose qu'à d'autres époques, j'aurais aussi pu sentir cette même sensation désespérée de dégoût et d'ennui, mais je l'aurais cachée avec un sentiment de honte. Cependant, à cette occasion je me suis senti libre, libre du modernisme, de sa démagogie et de la façon dont elle nous tord le bras au nom de consignes idéologiques qui se déguisent souvent en consignes esthétiques, libre de la passion moralisante du modernisme (tu dois souffrir parce que c'est bon, et c'est bon parce que tu dois souffrir).

II

Le troisième spectacle dont j'aimerais parler est *The day before*, l'impressionnante mise en scène de Robert Wilson qui fut, suivant mon opinion, la cime

sería tan absurdo como intentar un comentario mínimamente coherente de *Hamlet* o de *Peer Gynt* después de haber visto cualquiera de estas obras una sola vez en el teatro, pero a pesar de todo voy a intentar ese comentario absurdo.

Lo primero que me sorprende del montaje de Wilson es lo ilimitado de su imaginación, la amplitud de su libertad. Creo que jamás (e intento buscar los máximos ejemplos de libertad creativa: la danza de Kazuo Ohno, los poemas de Lezama Lima, la improvisación de Keith Jarret, el manga Akira) he visto una obra teatral, plástica, musical o literaria tan libre. Libre de la mímesis, libre de la narración, libre de los arquetipos míticos. Es decir, una obra que se construye y se desenvuelve de acuerdo con leyes puramente internas, leyes cuya necesidad no viene determinada por ninguna causalidad externa ni ningún sistema de referencias de cualquier tipo ajeno a su propio devenir. Es evidente que esa impresión de libertad total es ficticia, y que proviene sobre todo del hecho de no haber entendido bien la obra. Ciertas escenas, como la del banquete cuyos comensales son todos animales, me pudo parecer más libre de lo que es en realidad simplemente porque no logré establecer conexiones simbólicas o intelectuales; la escena inicial, en la que un gallo rojo se enfrentaba a una especie de vaca flotante color azul, que sí la pude "entender" mejor (el gallo del sol, la vaca de la luna), me pareció por eso menos original y mucho menos inquietante. Me sucede, supongo, lo mismo que a aquel músico de cierta orquesta que se sintió decepcionado al darse cuenta de que el *Till Eulenspiegel* de Strauss era un rondó y que el *Don Quijote* era un tema con variaciones. Deseamos perdonarnos en el interior de una forma fantástica y nueva, en un lugar donde las ramificaciones de lo imposible nos conducen a los inconcebibles salones de un nuevo sueño del Espacio y de la Sucesión, y nos decepciona comprobar que estamos en realidad en medio de un pasillo o en el descansillo de una escalera del edificio en que vivimos.

Pero a pesar de todo, he de continuar con mi análisis. No es realmente un análisis, sino una suma de impresiones. Retengamos, de momento,

de ce Festival d'Automne. *The day before*, librement basé sur le livre d'Umberto Eco, *L'île du jour d'avant*, est une mise en scène singulièrement riche en symbologie. Je suppose que tenter de commenter un tel spectacle ne l'ayant vu qu'une seule fois au théâtre, serait aussi absurde que de proposer un commentaire un tant soit peu cohérent de *Hamlet* ou de *Peer Gynt* n'ayant assisté qu'à une seule représentation théâtrale de ces œuvres ; malgré tout, je vais tenter de faire ce commentaire absurde.

Ce qui me surprend en premier abord dans la mise en scène de Wilson consiste en l'absence de limites de son imagination, l'amplitude de sa liberté. Je crois que jamais (et j'essaye de rechercher les plus grands exemples de liberté créative : la danse de Kazuo Ohno, les poèmes de Lezama Lima, les improvisations de Keith Jarret, le manga Akira) je n'ai vu une œuvre théâtrale, plastique, musicale ou littéraire aussi libre. Libre de l'imitation, libre de la narration, libre des archétypes mythiques. C'est-à-dire, une œuvre qui se construit y se déroule suivant des lois purement internes, des lois dont la nécessité n'est déterminée par aucune causalité externe, par aucun système de références de n'importe quel type ignorant de son propre devenir. Il est évident que cette impression de liberté totale est fictive, et provient surtout du fait de n'avoir pas bien compris l'œuvre. Certaines scènes, comme celle du banquet dont les convives sont tous des animaux, ont pu me paraître plus libres que ce qu'elles sont en réalité, simplement parce que je n'ai pas réussi à établir des connexions symboliques ou intellectuelles ; la scène initiale, où un coq rouge s'affronte à une sorte de vache flottante de couleur bleue, que j'ai pu "comprendre" mieux (le coq du soleil, la vache de la lune), me parut, pour autant, moins originale et beaucoup moins inquiétante. Je suppose qu'il m'arrive la même chose qu'à ce certain musicien d'orchestre qui se sentit déçu quand il se rendit compte que *Till Eulenspiegel* de Strauss était un rondeau et que *Don Quichotte* était une œuvre en thème et variations. Nous désirons nous perdre à l'intérieur d'une forme fantastique et neuve, dans un lieu où les ramifications de l'impossible nous conduisent vers les inconcevables salons d'un nouveau rêve de l'Espace et de la Succession,

la noción de libertad, de independencia de una causalidad externa. Lo cierto es que, así expresado, la originalidad del montaje de Robert Wilson se nos escapa, porque estamos acostumbrados a pensar que la obra de arte ya se había liberado de la dictadura de la mimesis o del "sentido" a partir del modernismo. La pintura abstracta organiza la expresión del color y de la forma de acuerdo con leyes internas al propio lienzo; la música dodecafónica utiliza un sistema completamente independiente de cualquier expectativa psicológica o "narrativa" (aunque nada más escribir esta afirmación, que también podría y debería aplicarse a una obra como *Juegos* de Debussy o incluso al *Tapiola* de Sibelius, uno se da cuenta de que es en el fondo falsa), la poesía surrealista se libera de cualquier obligación de ofrecer declaraciones coherentes... Y sin embargo... Lo cierto es que la pintura abstracta parece en ocasiones estar luchando con mucha fuerza para que sus líneas transversales no parezcan horizontes o sus ectoplasmas no resulten antropomórficos, que la poesía surrealista resulta artificial y limitada, que la música de Schoenberg necesita de una "técnica" compleja y dictatorial que funciona en muchos casos por medio de prohibiciones (no repetir notas, no utilizar acordes consonantes, no hacer unísonos, etc.). La pintura abstracta, la poesía surrealista y la música dodecafónica (por ceñirnos a estos tres ejemplos) funcionan siempre por exclusión. Su libertad es una libertad contra otra cosa, no una libertad de lo posible. La "libertad" del modernismo es una libertad con obligaciones: impone al artista la necesidad de seguir innovando y destruyendo, la imposibilidad de "volver" atrás. A cambio, le ofrece otros valores: la noción de pureza, la noción de utopía (dos valores, por cierto, muy estimados por todos los regímenes totalitarios).

Uno de los ejemplos más conspicuos y conmovedores de este sentido represor y castrador que tuvo la "liberación" del modernismo podemos encontrarlo, desde mi punto de vista, en la cuestión de la tonalidad en la música. Cuando estudiamos los estilos de principios de siglo, comenzando con el de Debussy, la palabra que se

et nous sommes déçus de constater que nous sommes en réalité au milieu d'un couloir ou sur un palier d'escalier de l'édifice dans lequel nous vivons.

Mais malgré tout, je dois continuer mon analyse. Ce n'est pas réellement une analyse, mais une somme d'impressions. Retenons pour le moment la notion de liberté, d'indépendance par rapport à une causalité externe. Il est bien certain qu'en s'exprimant ainsi, l'originalité de la mise en scène de Wilson nous échappe car nous sommes habitués à penser que l'œuvre d'art, à partir du modernisme, s'était déjà libérée de la dictature de l'imitation ou du "sens". La peinture abstraite organise l'expression de la couleur et de la forme suivant des lois internes au propre tableau ; la musique dodécaphonique utilise un système complètement indépendant de toute expectative psychologique ou "narrative" (bien qu'ayant à peine énoncé cette affirmation, qui pourrait et devrait aussi s'appliquer à une œuvre comme *Jeux* de Debussy, et même *Tapiola* de Sibelius, je me rends compte que dans le fond, elle est fausse), la poésie surréaliste se libère de toute obligation d'offrir des déclarations cohérentes... Et cependant... Il est bien certain que la peinture abstraite semble parfois lutter avec une grande force afin que ses lignes transversales ne paraissent point être des horizons, ou que ses ectoplasmas ne résultent point anthropomorphiques ; il est certain que la poésie surréaliste se révèle artificielle et limitée, que la musique de Schoenberg a besoin d'une "technique" complexe et dictatoriale qui fonctionne dans plusieurs cas au moyen d'interdictions (ne pas répéter les notes, ne pas utiliser d'accords consonants, ne pas écrire d'unissons, etc.). La peinture abstraite, la poésie surréaliste, la musique dodécaphonique (pour nous en tenir à ces trois exemples) fonctionnent toujours par exclusion. Leur liberté est une liberté contre autre chose, non une liberté du possible. La "liberté" du modernisme est une liberté comportant des obligations : elle impose à l'artiste la nécessité de continuer à innover et à détruire, l'impossibilité de "rerousser chemin". En contre partie, cette liberté lui offre d'autres valeurs : la notion de pureté, la notion d'utopie (deux valeurs qui sont, certes, très estimées par tous les régimes totalitaires).

utiliza a menudo es, precisamente, "liberación"; la liberación de la disonancia. Perdómenme por simplificar tanto, pero la liberación de la disonancia no es sino un capítulo más en la liberación de la fealdad a que tanto se aplicó el modernismo. La liberación de la disonancia (es decir, el hecho de que las disonancias ya no se explicaran como "anomalías" que habían de ser corregidas en consonancias, tal como se hacía en la teoría clásica) condujo finalmente a la atonalidad. Y entonces... La historia es bien conocida: Schoenberg, después de unos años de silencio, inventó un sistema para escribir música atonal que él llamo "método dodecafónico". A partir de entonces, la tonalidad se terminó. Ya no era posible "volver a la tonalidad". Cuando Berg, o el propio Schoenberg en sus obras maduras, hacían algún pequeño atisbo de querer "volver a la tonalidad", eso era considerado un paso atrás por los fervorosos modernistas. No hablemos ya de un caso como el de Penderecki, que después de unos inicios ferozmente vanguardistas regresó a un lenguaje tonal y tuvo incluso un cierto éxito entre el "gran público", por lo cual denostado en los círculos puros y flagelantes del modernismo poco menos que como un traidor, un traidor a la gran causa feista, hiperintelectual y revolucionaria del modernismo. Al escribir su *Concierto de violín*, Penderecki dejó de ser puro y dejó de ser utópico.

¿Volver a la tonalidad? Se preguntan los compositores modernistas. ¡No es posible volver a la tonalidad! Escribir melodías "bonitas", música que "suene bien", ¡qué horror!

Pero ¿qué es lo que significa exactamente ese "volver"? ¿Volver a dónde? ¿Dónde nos hemos ido, dónde estábamos, adónde hemos llegado y adónde diablos vamos? ¿A que viene de pronto esa fe de carbonero en la teleología y en el progreso, y aún más, en el progreso en las artes? A cualquiera se le ocurre que es absurdo pensar que porque a Joyce le dio la ventolera de ponerse a escribir un libro sin historia, trama ni personajes y basado en los juegos de palabras como *Finnegans Wake* ya nadie pueda ponerse a escribir un libro con historia, trama o personajes y que lo único que puedan hacer los novelistas es in-

L'un des exemples les plus illustres et émouvants de ce sens répresseur et castrateur qu'eut la "libération" du modernisme pourrait, de mon point de vue, se trouver dans la question de la tonalité en musique. Lorsque nous étudions les styles du début du siècle, en commençant par Debussy, la parole souvent utilisée est précisément "libération": la libération de la dissonance. Pardonnez-moi de simplifier autant, mais la libération de la dissonance n'est qu'un chapitre de plus dans la libération de la laideur, ce à quoi s'est tant appliqué le modernisme. La libération de la dissonance (c'est-à-dire, le fait que les dissonances ne s'expliquent plus comme des "anomalies" qui doivent se corriger en devenant des consonances, comme cela se faisait dans la théorie classique) conduisit finalement à l'atonalité. Et alors... l'histoire est bien connue : Schoenberg, après quelques années de silence, inventa un système permettant d'écrire une musique atonale qu'il nomma "méthode dodécaphonique". À partir de là, ce fut la fin de la tonalité. Il n'était plus possible de "revenir à la tonalité". Lorsque Berg, ou le propre Schoenberg dans les œuvres datant de sa maturité, démontraient quelque petit indice de vouloir "revenir à la tonalité", cela était considéré par les fervents modernistes comme un pas en arrière. Et ne parlons pas d'un cas comme celui de Penderecki, qui après des débuts férolement d'avant-garde retourna à un langage tonal et obtint même un certain succès auprès du "grand public", raison pour laquelle il fut injurié dans les cercles purs et flagellants du modernisme et dénoncé comme étant pratiquement un traître, un traître à la grande cause de la laideur, hyper intellectuelle et révolutionnaire du modernisme. En écrivant son *Concerto pour violon*, Penderecki abandonna toute pureté, et toute utopie.

Revenir à la tonalité ? se demandent les compositeurs modernistes. Il n'est pas possible de revenir à la tonalité ! Écrire des "belles" mélodies, une musique qui "sonne bien", quelle horreur ! Mais que signifie réellement ce "revenir" ? Revenir où ? Où sommes-nous allés, où étions-nous, où sommes-nous arrivés et où diable allons-nous ? À quoi rime soudain cette foi de charbonnier dans la téléologie et dans le progrès, et même plus, dans le progrès en art ? Personne n'aurait l'idée absurde de

ventar nuevos juegos de palabras, o que por el hecho de que Mondrian se dedicara a pintar cuadrados de colores nadie después de él pudiera ya pintar figuras. Y lo cierto es que conozco a escritores modernistas que todavía exclaman ¿volver a la narración? Cuando lo cierto es que a Homero, a la Biblia o a Cervantes no es posible "volver" porque todavía vivimos en el mundo que ellos inventaron. No podemos "volver" a Homero por la misma razón que no podemos salir de Homero: porque Homero nos rodea por todas partes.

En realidad, la única forma de "volver" al pasado, y en este caso creo que casi todos compartimos el rechazo modernista, lo constituye el género del pastiche: es decir, la imitación deliberada y anacrónica de un estilo anterior. Ciertos autores postmodernos como John Barth han utilizado el pastiche de forma irónica: pero es completamente distinto citar o parodiar un estilo (las citas de Rossini o Wagner de la última sinfonía de Shostakovich, por ejemplo) que imitarlo (el *Concierto de violín* de Korngold, por ejemplo, que es, de cualquier modo, una música absolutamente maravillosa). El pastiche no nos convence porque pretende aislar la técnica artística de la visión del mundo que la sustenta (escribir música al estilo de Mozart, por ejemplo, doscientos años después de Mozart) y porque afecta una ingenuidad falsa (fingir que no hemos oído nada de lo que se ha escrito desde los tiempos de Mozart).

Pero los compositores que han "vuelto" a la tonalidad no han "regresado" en realidad a ningún sitio. Sería absurdo considerar una obra como la sinfonía *Turangalila* de Messiaen, por ejemplo, como un regreso al pasado. ¿Acaso habíamos oido alguna vez una música ni remotamente parecida? También las improvisaciones de John Coltrane, o las estáticas óperas de Philip Glass, o los obsesivos fractales de Steve Reich, o las canciones de los Beatles son, independientemente de que nos gusten o no, músicas nuevas en el sentido más absoluto del término, aunque su lenguaje sea tonal.

Como toda época fanática, la época modernista miró con recelo la noción de un arte "libre". La mayor parte de las críticas que se han hecho y se hacen a la estética del postmodernismo se origi-

pensar que puisque Joyce eut tout d'un coup l'idée de se mettre à écrire un livre sans histoire, argument ni personnage, et de plus basé sur des jeux de mots, comme c'est le cas de *Finnegans Wake*, il ne sera plus possible d'écrire un livre ayant une histoire, un argument et des personnages, et que la seule chose que pourront faire les romanciers consisterait à inventer des nouveaux jeux de mots ; absurde penser qu'après Mondrian il serait impossible de peindre des figures, parce que l'artiste se dédia à peindre des carrés de couleur. Mais il est vrai que je connais des écrivains modernistes qui s'exclament encore "revenir à la narration ?" quand, bien sur , il est impossible de "revenir" à Homère, à la Bible ou à Cervantes car nous vivons encore dans le monde qu'ils inventèrent. Nous ne pouvons "revenir" à Homère pour la même raison que nous ne pouvons pas sortir de Homère : parce que Homère nous entoure de toute part.

En réalité, la seule façon de "se retourner" vers le passé, et dans ce cas je crois que nous partageons tous le refus moderniste, est constituée par le genre du pastiche : c'est-à-dire, l'imitation délibérée et anachronique d'un style antérieur. Certains auteurs postmodernes comme John Barth ont utilisé le pastiche d'une façon ironique ; mais il est complètement différent de citer ou parodier un style (les citations de Rossini ou de Wagner dans la dernière symphonie de Chostakovitch, par exemple) que de l'imiter (le *Concerto pour violon* de Korngold, par exemple, qui est de toute façon absolument merveilleux). Le pastiche ne nous convainc pas parce qu'il prétend isoler la technique artistique de la vision du monde qui la soutient (écrire de la musique dans le style de Mozart, par exemple, deux cents ans après Mozart) et parce qu'il affecte une fausse ingénuité (feindre que nous n'avons rien entendu de ce qui a été composé depuis l'époque de Mozart).

Mais les compositeurs qui se sont "retournés" vers le passé ne sont, en réalité, "revenus" nulle part. Il serait absurde de considérer qu'une œuvre comme, par exemple, la symphonie *Turangalila* de Messiaen soit un retour au passé. Avions-nous donc écouté auparavant une musique qui lui soit tant soit peu semblable ? Les improvisations de John Coltrane, ou les opéras statiques de Philip Glass, ou

nan, precisamente, en ese deseo de libertad de los artistas postmodernos. No vamos a repetir aquí hechos tan conocidos de todos. El llamado “historicismo” del arte postmoderno (es decir, la noción de que es posible citar y utilizar libremente cualquier estilo del pasado), su eclecticismo, su sentido de la ironía y de la autorreferencialidad, su espíritu de juego, su rechazo de las fronteras que separan al arte culto del popular, su hedonismo, en fin, todo tiene el sello de una libertad algo desordenada y autocomplaciente y todo, para aquellos que no creen en la libertad, adolece de los mismos problemas que aquejan a los sistemas “demasiado” libres: decadencia de valores, superficialidad, nihilismo, incluso “conservadurismo”.

El modernismo fue una reacción contra el siglo XIX, contra su mística, su vaguedad, su hedonismo y su esteticismo decorativo. Los estetas del simbolismo y del romanticismo musical del siglo XIX se consagraron al cultivo de la belleza: los modernistas propugnaron la fealdad. Podemos hacer comenzar el modernismo con Baudelaire o con Eliot: en ambos casos nos encontramos con un arte que busca deliberadamente lo feo -la descripción de una carroña, las nostalgias de un empleado que se está quedando calvo. El arte romántico pretendió embrujar a su lector y a su espectador, conmoverle hasta las lágrimas, transportarle al noveno cielo: los modernistas pensaron crear obras de arte que resultaran difíciles y desagradables. El ejemplo de Richard Strauss es muy claro. *Elektra*, que es la obra más “moderna” de Richard Strauss, es también su más apasionando ensayo en la fealdad y la más áspera y desgradable de todas sus óperas. A partir de *Elektra*, Strauss decidió volver al cultivo de la belleza y escribir música que acariciara el oído y entró por eso, para los policías del modernismo, en un período de decadencia -claro que el fruto de esa decadencia fueron, entre otras obras, *Ariadna en Naxos*, *Daphne*, *Capriccio* y sobre todo las *Cuatro últimas canciones*.

Está claro que utilizamos los términos “feo” y “desgradable” de una forma puramente descriptiva y no como juicios de valor. A mí, por ejemplo,

l’obsessionnelle fractalité de Steve Reich, ou les chansons des Beatles sont aussi, qu’elles nous plaisent ou non, des musiques nouvelles dans le sens le plus absolu du terme, et ceci malgré leur langage tonal.

Comme toutes les époques fanatiques, la现代iste ne considéra pas d'un bon œil la notion d'un art "libre". La plus grande partie des critiques qui se firent et se font encore à l'esthétique du postmodernisme ont précisément leur origine dans ce désir de liberté propre aux artistes postmodernes. Nous n'allons pas répéter ici des faits trop connus de tous. Ce que l'on nomme l'"historicisme" de l'art postmoderne (c'est-à-dire, la notion d'une possibilité de citer et d'utiliser librement n'importe quel style appartenant au passé), son éclectisme, son sens de l'ironie et de l'autoréférentiel, son sens du jeu, son refus des frontières qui séparent l'art érudit du populaire, son hédonisme, enfin, tout est marqué du sceau d'une liberté un peu désordonnée et autocomplaisante, et tout, pour ceux qui ne croient pas en la liberté, souffre des mêmes maux dont sont affligés les systèmes "trop" libres : la décadence des valeurs, la superficialité, le nihilisme, et même le "conservatisme".

Le modernisme fut une réaction contre le XIXe siècle, contre sa mystique, son sens du vague, son hédonisme et son esthéticisme décoratif. Les esthètes du symbolisme et du romantisme musical du siècle dernier se consacrèrent au culte de la beauté : les modernistes défendirent la laideur. Nous pouvons faire commencer le modernisme avec Baudelaire ou avec Eliot : dans les deux cas, nous nous trouvons face à un art qui recherche délibérément le laid – la description d'une charogne, les nostalgies d'un employé qui est en train de devenir chauve –. L'art romantique a prétendu ensorceler son lecteur et son spectateur, les émouvoir jusqu'au larmes, les transporter au septième ciel : les modernistes pensèrent créer des œuvres d'art devant être difficiles et désagréables. L'exemple de Richard Strauss est très clair. *Elektra*, l'œuvre la plus "moderne" de Richard Strauss, est aussi son essai le plus passionné sur la laideur ainsi que son opéra le plus âpre et désagréable. À partir d'*Elektra*, Strauss décida de revenir au culte de la

me apasiona la música de *Elektra*, como me apasionan Eliot o Wallace Stevens, *La mano feliz* de Schoenberg o *Lulu* de Berg, Miró o Kandinsky. No quisiera que esta parte de mi ensayo fuera entendida como una crítica al modernismo o como un manifiesto antimodernista. Si me rebelo contra las limitaciones impuestas por el modernismo, contra sus dogmas y contra sus prohibiciones es porque todavía hoy nos rodean sus espadas levantadas y porque todavía, en ocasiones, se siente el corte inmisericorde de sus filos.

III

Podríamos suponer, volviendo a *The day before*, que esa libertad que yo percibía de forma tan intensa y vibrante en el montaje del director americano no era otra que la libertad del postmodernismo. Pero la libertad del postmodernismo suele ser a menudo fría y, no sé cómo decirlo mejor, "sin alma". Los propios montajes anteriores de Robert Wilson (director que, como es bien sabido se encuentra entre los artistas más señeros del movimiento postmoderno) me habían parecido a menudo fríos a pesar de su perfección, "sin alma" a pesar de su magistral elegancia.

Esta frialdad del arte postmoderno es algo curioso. ¿Cómo puede ser frío un arte que mezcla géneros cultos y "comerciales", que se ríe de sí mismo, que está fascinado con los media y con la cultura pop? Es una frialdad curiosa. Ciertamente sería difícil encontrarla en la arquitectura: el Beaubourg de París o la Ópera de Sidney son construcciones infinitamente más cálidas, humanas y acogedoras que los abstractos polígonos del "estilo internacional" (sin embargo, recuerdo haberme sentido muy incómodo en los arqueados pasillos y los retorcidos salones de la terminal de la TWA del aeropuerto de Nueva York, quizá porque unas paredes y unas ventanas demasiado "originales" pueden casi resultar monstruosas), y creo que se podría afirmar, sin temor a exagerar, que para muchos oyentes la música de Philip Glass es más "cálida" que la de Boulez. Sin embargo, los estilos postmodernos tienen algo de hueco, de poco profundo (ah, estoy buscando la expresiva palabra inglesa shallow) que

beauté, et d'écrire une musique qui caresse l'ouïe et entra pour cela, selon les polices du modernisme, dans une époque de décadence – étant bien entendu que les fruits de cette décadence furent entre autre *Ariane à Naxos*, *Daphné*, *Capriccio* et, surtout, les *Quatre derniers Lieder*–.

Il est bien entendu que nous utilisons les termes "laid" et "désagréable" d'une façon purement descriptive, et non comme des jugements de valeur. Je ressens, par exemple, pour la musique d'*Elektra* la même passion que pour Eliot ou Wallace Stevens, pour *La Main heureuse* de Schoenberg ou *Lulu* de Berg, pour Miró ou kandinsky. Je ne voudrais pas que cette partie de mon essai soit comprise comme une critique du modernisme ou comme un manifeste anti-moderniste. Si je me rebelle contre les limitations imposées par le modernisme, contre ses dogmes et contre ses interdits, c'est parce que leurs épées levées nous encerclent encore aujourd'hui, et parce qu'aujourd'hui encore, en certaines occasions, on peut sentir la coupure impitoyable de leurs fils.

III

Nous pourrions supposer, en revenant à *The day before*, que cette liberté que je percevais d'une façon si intense et vibrante dans la mise en scène du directeur américain n'était autre que la liberté du postmodernisme. Mais la liberté du postmodernisme est souvent froide et, je ne sais pas le dire de meilleure façon, "sans âme". Les propres mises en scène réalisées antérieurement par Robert Wilson (directeur qui, cela se sait bien, est entre les artistes les plus insignes du mouvement postmoderne) me semblaient souvent froides malgré leur perfection, "sans âme" malgré leur élégance magistrale.

Cette froideur de l'art postmoderne est assez curieuse. Comment un art qui mélange de genres érudits et "commerciaux", qui se rie de lui-même, qui est fasciné par les médias y la culture pop, peut-il être froid ? C'est une froideur curieuse. Il serait difficile de la trouver dans l'architecture : le Centre Beaubourg de Paris ou l'Opéra de Sidney sont des constructions infiniment plus chaudes, humaines, accueillantes que les polygones abstraits du "style

repelen suavemente tanto al mono lleno de emociones que habita en la selva de nuestro interior como al ángel que flota sobre las copas de los árboles. Podremos comprender mejor esta frialdad si acudimos, por ejemplo, a la literatura. Observemos a los fundadores de la literatura postmoderna, Borges y Nabokov. Borges escribe casi siempre sobre libros, libros reales o imaginarios, pero no sobre personas, ni tampoco sobre "la vida"; Nabokov mantiene siempre una extraña pero implacable distancia con sus criaturas, y nos obliga una y otra vez a contemplarlas desde fuera (la excepción, por supuesto, es *Pnin*). Pensemos en otros autores del postmodernismo literario. El gran tema de Pynchon, por ejemplo, es la deshumanización del mundo: en el caso de *V* el tema es, precisamente, la rebelión de lo inanimado, y la forma en que las personas se convierten en máquinas. Pensemos en John Barth y en sus extensas sátiras: tomemos *Quimera*, por ejemplo, cuyos relatos insisten una y otra vez (y de forma no del todo convincente) que no son otra cosa que relatos, palabras, palabras que se cuentan a sí mismas. Pensemos en Don DeLillo y en sus extrañas bromas, sus caprichosas historias, su maniática elegancia verbal. Pensemos en Italo Calvino y en sus libros-juego: un libro que es una sucesión de descripciones de ciudades, un libro que consiste en ir colocando las cartas de un mazo de tarot sobre la mesa e imaginar qué historia podrían querer insinuar (pero sin llegar a contar ninguna historia), un libro que es una sucesión de principios de libros distintos que remiten unos a otros. Pensemos en las novelas de Perec: una novela escrita sin la letra "e"; una novela que es en realidad la descripción minuciosa de un bloque de apartamentos, una novela que es la descripción detallada de un cuadro inexistente y de los cuadros (también inexistentes) que aparecen reproducidos en ese cuadro inexistente. Creo que no hace falta seguir. La literatura postmoderna es fascinante, pero su insistencia en recordarnos que es "sólo" literatura, sólo un juego, sólo palabras haciéndose a sí mismas, puede resultar, a la larga, descorazonadora.

international" (et cependant, je me souviens de ma sensation d'incommodité entre les couloirs en arc et les salons distors du terminal de la TWA de l'aéroport de New York, sans doute parce que des murs et des fenêtres trop "originaux" peuvent paraître presque monstrueux), et je crois pouvoir affirmer, sans crainte d'exagérer, que pour beaucoup d'auditeurs, la musique de Philip Glass est bien plus "chaude" que celle de Boulez. Cependant, les styles postmodernes ont quelque chose de creux, de peu profond (ah ! Je suis en train de chercher la parole anglaise expressive, shallow), qui repousse suavemente aussi bien le singe plein d'émois habitant dans la jungle de notre intérieur, que l'ange qui flotte sur la cime des arbres. Nous pourrions mieux comprendre cette froideur si nous recourons à la littérature. Observons les fondateurs de la littérature postmoderne, Borges et Nabokov. Borges écrit toujours en prenant comme sujet des livres, des livres réels ou imaginaires, et non des personnes, ni "la vie" ; Nabokov maintient toujours avec ses créatures une distance étrange mais implacable, et nous oblige toujours et encore à les contempler du dehors (l'exception est, bien sûr *Pnin*). Pensons à d'autres auteurs du postmodernisme littéraire. Le grand thème de Pynchon, par exemple, est la déshumanisation du monde : dans le cas de *V*, le thème est, précisément, la rébellion de l'inanimé, et la façon dont les personnes se convertissent en machines. Pensons en John Barth et à ses vastes satyres : considérons par exemple *Chimère* dont les récits insistent sans arrêt (et d'une façon qui n'est pas toujours convaincante) sur le fait qu'ils ne sont pas autre chose que des récits, des paroles, des paroles qui se racontent à elles-mêmes. Pensons à Don DeLillo et en ses blagues étranges, ses histoires capricieuses, son élégance verbale maniaque. Pensons à Italo Calvino et à ses livres-jeux : un livre qui est une succession de descriptions de villes, un livre qui consiste en une distribution de cartes du tarot sur une table, puis à partir de là à imaginer l'histoire qui pourrait en être déduite (mais sans arriver à raconter une seule histoire), un livre qui est une succession de débuts de livres différents qui se réfèrent l'un l'autre. Pensons aux romans de Perec :

IV

La última escena de *The day before* es, me parece, una despedida del siglo XX. Sería difícil imaginar una despedida más bella y más emocionante. Un círculo de personajes sentados en sillas, vestidos de blanco y con pequeñas alas a la espalda. Una silla en el centro en la que aparece sentado un anciano muy frágil con una larga barba blanca. Detrás de él, un ángel androgino. Dos pantallas rodantes se levantan en la parte posterior del escenario y sobre ellas se proyectan imágenes del mar en blanco y negro. La lectora lee un extenso pasaje en la que se habla del androgino y de la unión de lo masculino y lo femenino (lo cual, por cierto, establece una clara relación con esa escena inicial en que combatían el gallo y la vaca, el sol y la luna). El anciano de la silla ríe interminablemente. El androgino extiende los brazos hacia él (¿sobre él?) y los hace ondular suavemente. El fondo, como sucede a menudo en Wilson, es color azul claro, celestial. En primer plano, cerca del borde del escenario, aparecen dos zapatos cuidadosamente colocados en un ángulo de 45 grados, los talones tocándose.

Nada más comenzar la escena, mi mujer y yo decimos al mismo tiempo: "es el viejecito del final de *El huerto de los cerezos*". No estoy seguro de que esa "cita" fuera intencionada. El viejo criado que queda olvidado al final de la obra de Chéjov, al igual que el anciano apuntador que queda olvidado al final del *Capriccio* de Richard Strauss, no está precisamente riendo, sino todo lo contrario. Nuestra impresión podía deberse a que habíamos visto a este mismo actor, un par de años atrás, en un *Ivanov* montado en el teatro Vivian Beaumont de Nueva York. Es un actor tan anciano que no puede casi moverse, y sin duda Wilson lo ha seleccionado tanto por esa expresividad tan especial que tienen sus movimientos y su edad avanzada como por el hecho de que se trata de un actor chejoviano. El anciano, pues, después de reír un rato (¿el padre Cronos que se ríe de nosotros, sus criaturas? ¿el Tiempo que todo lo envejece y nos dice: también yo estoy en Arcadia? ¿el anciano del epígrama de Francisco Brines que le dice al muchacho: tú también serás como yo?), el

un roman écrit sans la lettre "e"; un roman qui est en réalité la description minutieuse d'un bloc d'appartements; un roman qui est la description détaillée d'un tableau inexistant et des tableaux (eux aussi inexistant) qui apparaissent en reproduction dans ce tableau inexistant. Je crois qu'il est inutile de continuer. La littérature postmoderne est fascinante, mais son insistance à nous rappeler qu'elle n'est "que" littérature, qu'un jeu, que des paroles se faisant elles-mêmes, peut, à la longue, produire une sensation de découragement.

IV

La dernière scène de *The day before* est, à ce qui me semble, une séparation d'avec le XXe siècle. Il serait difficile d'imaginer un adieu plus beau et émouvant. Un cercle formé par des personnages assis sur des chaises, vêtus de blanc et avec des petites ailes dans le dos. Une chaise au centre sur laquelle apparaît un vieillard très fragile, avec une longue barbe blanche. Derrière lui, un ange androgyn. Deux écrans coulissants s'élèvent vers le fond de la scène, et sur lesquels sont projetées des images de la mer en noir et blanc. La lectrice lit un long passage où il est question de l'androgynie et de l'union du masculin et du féminin (ce qui, certainement, établit une connexion claire avec la scène initiale durant laquelle luttaient le coq et la vache, le soleil et la lune). Le vieillard de la chaise rit interminablement. L'androgynie tend ses bras vers lui (les étend sur lui ?) et les fait onduler avec suavité. Le fond, comme cela arrive souvent avec Wilson, a une couleur bleue ciel, céleste. En premier plan, près du bord de la scène, apparaissent deux chaussures placées avec soin et formant un angle de 45 degrés, les talons se touchant.

La scène avait à peine commencée que ma femme dit en même temps que moi : "c'est le vieillard de la fin de *La Cerisaie*". Je ne suis pas sûr que cette "citation" soit intentionnée. Le vieux domestique que l'on oublie à la fin de l'œuvre de Tchekhov, tout comme le vieux souffleur que l'on oublie à la fin de *Capriccio* de Richard Strauss, n'est pas précisément en train de rire, mais bien tout le contraire. Notre impression pouvait provenir d'avoir vu ce même acteur, quelques années auparavant,

anciano, pues, se levanta de su silla y comienza a trazar un círculo lentísimo alrededor del escenario. El texto habla del andrógino y de la fusión de Shiva y Shakti. El ángel andrógino, vestido con ropajes marrones que casi parecen harapos es, quizás, el “ángel necesario” del poema más bello de Wallace Stevens que, en palabras del poeta, no tiene tibia aureola, ni va rodeado de estrellas, ni está cubierto de metales preciosos. El ángel andrógino extiende los brazos sobre la silla vacía. En las pantallas, las olas del mar rompen en silencio. En medio de este escenario bien iluminado, un foco crea un halo de luz más intensa alrededor de los zapatos que hay en primer plano.

¿Qué significan estos zapatos? ¿Pueden unos zapatos ser tan importantes como para que Wilson haya decidido colocarlos en la culminación de su espectáculo, al mismo nivel o quizás de forma todavía más relevante que el vaporoso hongo atómico que flota sobre la escena en el telón transparente? Estos zapatos, que son en realidad unos botines, recuerdan poderosamente por su forma y su colocación a los del cuadro de Magritte *El modelo rojo*, que representa, como ustedes recordarán, un par de botines con dedos humanos. Estos zapatos, me digo, son no sólo una referencia a Magritte, sino también al análisis célebre que Heidegger hiciera de los zapatos de Van Gogh, y también al análisis célebre en que Jameson comparaba este “aura” plena de significado de los zapatos de Van Gogh con las imágenes de zapatos de Andy Warhol (que inició su carrera artística, por cierto, como ilustrador comercial de moda de calzado) vacías y carentes de toda “profundidad”, y también, por cierto, con el cuadro *El modelo rojo* de Magritte.

Este es, sin duda, el adiós de Robert Wilson al siglo XX. El siglo de la bomba atómica, del existencialismo de Heidegger, del modernismo de Stevens, del postmodernismo de Warhol y de Magritte. Pero lo más emocionante de este adiós es que Wilson ha descubierto algo, desde mi punto de vista, fundamental, algo que nunca habíamos pensado pero que nada más enunciado parece indudable: que no sólo estamos diciendo adiós al siglo XX, sino también al siglo XIX. Tal como

dans un Ivanov mis en scène au Théâtre Vivian Beaumont de New York. C'est un acteur si âgé qu'il peut à peine se mouvoir, et Wilson l'aura certainement choisi aussi bien pour l'expressivité si particulière de ses mouvements et son âge avancé, que pour le fait qu'il s'agit d'un acteur tchékhovien. Le vieillard, après avoir ri un moment (*Le père Chronos* qui se rie de nous autres, ses créatures ?, *le Temps* qui vieillit tout et nous dit qu'il est aussi en Arcadie ?, le vieillard de l'épigramme de Francisco Brines disant au jeune garçon qu'il deviendra comme lui ?), le vieillard, donc, se lève ensuite de sa chaise et commence à tracer un cercle très lentement autour de la scène. Le texte se réfère à l'androgynie et à la fusion de Shiva et Shakti. L'ange androgyne, vêtu de draperies de couleur marron qui sont presque des hardes est, peut-être, “l'ange nécessaire” du plus beau poème de Wallace Stevens qui, suivant les paroles du poète, n'a pas d'auréole tiède, n'est pas non plus entouré d'étoiles, ni recouvert de métaux précieux. L'ange androgyne étend ses bras sur la chaise vide. Sur les écrans, les vagues de la mer se rompent en silence. Au milieu de cette scène bien illuminée, un projecteur crée un halo de lumière plus intense autour des chaussures qui se trouvent en premier plan.

Que signifient ces chaussures ? Des chaussures peuvent-elles être si importantes pour que Wilson les aie situées au point culminant de son spectacle, au même niveau, ou d'une façon encore plus significative, que le champignon atomique vaporeux qui flotte sur la scène dans le rideau transparent ? Ces chaussures qui sont en réalité des bottines rappellent avec beaucoup de force, par leur forme et leur situation, celles du tableau de Magritte *Le modèle rouge*, qui représente, comme vous vous en souviendrez, une paire de bottines avec des doigts humains. Ces chaussures, me dis-je, ne sont pas seulement une référence à Magritte, mais encore à la célèbre analyse que Heidegger fit au sujet des chaussures de Van Gogh, et aussi à la célèbre analyse où Jameson comparait cette “aura” pleine de signification des chaussures de Van Gogh avec les images de chaussures d'Andy Warhol (qui, notons-le, commença sa carrière artistique en tant qu'illustrateur commercial de modes de

sucedía con el tandem Barishnikov-Morris, en *The day before* el siglo XIX parece inextricablemente unido al modernismo y sobre todo al postmodernismo, y al decir adiós al siglo XX hemos de renunciar también (¡lo cual, por alguna razón, me conmueve tanto como la muerte de alguien muy cercano!) a eso que Steiner llamaba “el jardín encantado del siglo XIX”.

Esa es la razón de que en la despedida del siglo XX esté el pequeño anciano de la barba blanca venido de las obras de Chéjov y esa es, también la explicación de una de las escenas más inquietantes de *The day before*, que tiene lugar, si yo no recuerdo mal, aproximadamente en el centro del espectáculo. Se trata de una extraña escena en la que una diva anciana, decadente y de voz quebrada, canta desgañitándose, tendida en un diván que se desliza a través del escenario, el *Liebestod de Tristán e Isolda*. Las redes simbólicas comienzan a hacerse más aparentes, y ahora comenzamos a ver que el combate del sol con la luna del principio pasa por la “muerte de amor” de ese epítome del amor romántico que es el *Tristán* de Wagner, para terminar en la síntesis Shiva-Shakti del ángel andrógino del final.

El ángel andrógino mueve lentamente los brazos sobre la silla vacía. El anciano se mueve con pasos temblorosos alrededor del escenario insinuando un giro, un ciclo, quizás el último ciclo, las figuras aladas que están sentadas en las sillas levantan las manos lentamente en dirección al cielo. Alguien nuevo ha de llegar para ocupar esta silla que ha quedado vacía. “No espero a nadie”, dice Lezama en *El pabellón del vacío*, su último poema: “no espero a nadie, pero insisto en que alguien tiene que llegar”. También *El ángel necesario* es un “último poema” de Stevens (es, al igual que *El pabellón del vacío*, el último poema del último libro publicado por el autor). Estamos en una época de despedidas, de adioses, de últimos poemas.

Al despedirse del siglo XX y del siglo XIX usando de forma deliberada las imágenes más sublimes de la cultura decimonónica (el *Tristán* y de la cultura “moderna” (*Sendas del bosque* de Heidegger, *El ángel necesario* de Stevens),

chaussures) vides et manquant de la moindre “profondeur”, et aussi, remarquons-le, avec le tableau *Le Modèle rouge* de Magritte.

Il s'agit sans aucun doute de l'adieu de Robert Wilson au XXe siècle. Le siècle de la bombe atomique, de l'existentialisme de Heidegger, du modernisme de Stevens, du postmodernisme de Warhol et de Magritte. Mais la plus grande émotion contenue dans cet adieu consiste en ce que Wilson a découvert quelque chose qui, de mon point de vue, est fondamental, quelque chose à laquelle nous n'avions jamais pensé mais qui, à peine énoncée, semble indubitable : nous ne disons pas seulement adieu au XXe siècle, mais aussi au XIXe. Tout comme cela arrivait avec le tandem Barishnikov-Morris, dans *The day before* le XIXe siècle semble inextricablement uni au modernisme et surtout au post-modernisme, et en disant adieu au XXe siècle nous devons aussi renoncer (ce qui, pour une certaine raison, m'émeut autant que la mort de quelqu'un de très proche !) à ce que Steiner appelait “le jardin enchanté du XIXe siècle”. C'est là la raison pour laquelle il y a dans cet adieu au XXe siècle ce petit vieillard à barbe venu des œuvres de Tchekhov, et c'est aussi l'explication de l'une des scènes les plus inquiétantes de *The day before* qui a lieu, autant qu'il m'en souvienne, au centre du spectacle. Il s'agit d'une scène étrange où une diva âgée, decadente et avec une voix cassée, chante en s'efforçant violemment, étendue sur un divan qui traverse la scène en glissant, le *Liebestod d'Isolde*. Les filets symboliques commencent à devenir plus apparents, et nous commençons maintenant à voir que le combat du soleil et de la lune au début de la pièce passe par la “mort d'amour” de cet épitomé de l'amour romantique, qui est celui du *Tristan* de Wagner, pour aboutir à la synthèse Shiva – Shakti de l'ange androgyne à la fin de l'œuvre.

L'ange androgyne bouge lentement les bras au-dessus de la chaise vide. Le vieillard se meut à pas tremblants autour de la scène, insinuant une boucle, un cycle, peut-être le dernier cycle, les figures ailées assises sur les chaises lèvent les mains, lentement, en direction du ciel. Quelqu'un de nouveau doit arriver pour occuper cette chaise qui est restée vide. “Je n'attends personne”, dit Lezama dans *Le pavillon*

Wilson parece estar proponiendo, de hecho, una nueva forma de lo sublime. Creo que este sublime del final de *The day before* no tiene, sin embargo, nada que ver con eso que se ha dado en llamar "el sublime postmoderno", y que se ha utilizado por ejemplo, para explicar el cyberpunk de William Gibson. Es un sublime diferente, un sublime nuevo, el sublime de una apertura, de una espera y de una nueva posibilidad. Es el mismo sublime que encontramos en el manga (sí, en efecto, un manga es una película japonesa de dibujos animados) *Ghost in the Shell*, "el espíritu dentro de la máquina". Un sublime presidido por el andrógeno como superación de la dualidad, por la máquina que se hace viviente y también por la figura del ángel como mediador con lo invisible. En este punto me resulta extraño y emocionante comprobar (y perdónenme ustedes que tenga el poco gusto de citarme a mí mismo) que en mis dos novelas, *La música del mundo* y *El mundo en la Era de Varick* aparece, precisamente, la figura de un ángel andrógino en la culminación de las respectivas historias: en el primer caso, el ángel que es la reunión de los amantes Franz y Diotima, y en el segundo el ángel con pechos de mujer y miembro viril en que se encuentra transformada Octaviana María al entrar en el Barrio de los Magos.

La escena de la anciana diva que canta la muerte de Isolda con voz quebrada es, por lo tanto, fundamental para que esta escena final adquiera todo su pleno sentido. Wilson pretende expresar lo sublime, pero quiere dejar bien claro que el sublime del que habla nada tiene que ver con el sublime operístico-místico-teutónico, el sublime del siglo XIX, el sublime del jardín encantado del siglo XIX. Es un sublime diferente, un sublime nuevo: el sublime futuro.

Ruedan las olas en las dos pantallas cinematográficas del fondo, y resulta extraño estar contemplando imágenes en blanco y negro dentro de un espectáculo tan multicolor y tan sofisticado técnicamente. Lo cierto es que todo el espectáculo está acompañado por proyecciones cinematográficas en blanco y negro, trozos de viejas películas, imágenes repetidas y fuera de contexto. Podemos preguntarnos, quizás, por qué Wilson no

du vide, son dernier poème : "Je n'attends personne, mais j'insiste sur le fait que quelqu'un doit venir". *L'ange nécessaire* est aussi un "dernier poème" de Stevens (c'est, comme *Le pavillon du vide*, le dernier poème du dernier livre publié par l'auteur). Nous sommes dans une époque de départs, d'adieux, de derniers poèmes.

En faisant ses adieux au XXe et au XIXe siècles en utilisant délibérément les images les plus sublimes de la culture du dix-neuvième (*Tristan et Isolde*) et de la culture "moderne" (*Chemins qui ne mènent nulle part* de Heidegger, *L'Ange nécessaire* de Stevens), Wilson semble proposer, de fait, une nouvelle forme du sublime. Je crois que ce sublime émanant de la fin de *The day before* n'a cependant rien à voir avec ce que l'on est venu à nommer "le sublime postmoderne", et dont le terme s'est utilisé, par exemple, pour expliquer le cyberpunk de William Gibson. C'est un sublime différent, un sublime nouveau, le sublime d'une ouverture, d'une attente et d'une nouvelle possibilité. C'est le même sublime que nous trouvons dans le manga (mais oui, un manga est un film japonais de dessins animés) *Ghost in the Shell*, "l'esprit dans la machine". Un sublime présidé par l'androgynie comme un dépassement de la dualité, par la machine qui devient vivante et aussi par la figure de l'ange en tant que médiateur invisible. Arrivé à ce point, je trouve difficile et émouvant de constater (et pardonnez-moi le peu de goût que je démontre en me citant moi-même) que dans mes deux romans, *La música del mundo* (La musique du monde) et *El mundo en la Era de Varick* (Le monde à l'ère de Varick) apparaît, précisément, la figure d'un ange androgynie au moment culminant des deux histoires : dans le premier cas, l'ange qui est la réunion des amants Franz et Diotima, et dans le second l'ange aux seins de femme et au membre viril, qui est la transformation d'Octaviana María lorsqu'elle entre dans le Quartier des Mages.

La scène de la diva âgée chantant la mort d'Isolde avec une voix fêlée est donc fondamentale pour que cette scène finale puisse acquérir son sens plein. Wilson prétend exprimer le sublime, mais veut aussi déclarer sans ambiguïté que le sublime dont il parle n'a rien à voir avec le sublime opéristico –

utiliza el vídeo, por qué ha de molestarse en enroscar y desenroscar pantallas de cine cuando sería mucho más fácil... Pero sin duda la cosa no va por ahí, y tampoco se trata de que Wilson busque el atractivo camp, nostálgico, de esas viejas imágenes temblorosas. Lo que yo supongo (o quizás lo deseo suponer) es que la presencia del cine, y del cine en blanco y negro, señala en *The day before* la presencia de la máquina. Se trata en este caso, y no por casualidad, de una máquina especialmente tierna y adorable: la máquina de cine, una máquina que es ya parte de nuestra nostalgia, de nuestra memoria, de nuestra humanidad (una máquina, de hecho, que sirve para almacenar recuerdos, tardes de verano, seres queridos). Sin duda, la utilización de las imágenes cinematográficas en *The day before* tiene un sentido exactamente opuesto al de las imágenes de vídeo tan características, por ejemplo, del Wooster Group neoyorkino. En un montaje como *Las tentaciones de San Antonio* del Wooster Group, las pantallas de vídeo en las que aparecen los mismos actores que están en ese momento en escena tienen un efecto de deshumanización y de distancia: reducen al actor, que al fin y al cabo es un cuerpo sudoroso, una presencia viva, a una imagen bidimensional. Por el contrario, en *The day before* el efecto es la humanización y, por medio de nuestra complicidad y nuestra nostalgia, la identificación. Para el modernista Wooster Group, la máquina es algo puramente artificial. En el sublime del futuro de Robert Wilson, la máquina es un apéndice de nuestra humanidad, una parte de la naturaleza -es decir, una sobrenaturaleza (Lezama Lima).

Esta sería, pues, la síntesis final que yo creo entrever, el posible sublime futuro que se insinúa en los celestiales cicloramas azules de Bob Wilson: la máquina viviente (el "espíritu en la máquina" (*Ghost in the shell*) del manga citado), el andrógino, el ángel. Sobrenaturaleza, superación de dualidades, contacto con lo invisible.

V

Notas apresuradas sobre el sublime futuro

El arte es lo que trata de la belleza. Comprende-

mystico – teuton, le sublime du XIXe, le sublime du jardin enchanté du XIXe siècle. C'est un sublime différent, un sublime nouveau : le sublime futur.

Les vagues roulent sur les deux écrans cinématographiques dans le fond de la scène, et il est étrange de contempler des images en noir et blanc dans un spectacle si coloré et si sophistiqué d'un point de vue technique. Il est bien certain que tout le spectacle est accompagné par des projections cinématographiques en noir et blanc, des morceaux de vieux films, des images répétées et hors de contexte. Nous pouvons nous demander, peut-être, pourquoi Wilson n'utilise pas la vidéo, pourquoi s'est-il dérangé pour enruler et déenserrouler des écrans de cinéma alors qu'il aurait été beaucoup plus facile... Mais il ne fait aucun doute que les choses ne vont pas dans cette direction, et il ne s'agit pas non plus pour Wilson de rechercher la touche camp, nostalgique, de ces vieilles images tremblotantes. Je suppose (ou peut-être c'est ce que je veux supposer) que la présence du cinéma, et du cinéma en noir et blanc, signale dans *The day before* la présence de la machine. Il s'agit dans ce cas, et non par hasard, d'une machine particulièrement tendre et adorable : la machine du cinéma, une machine qui fait partie de notre nostalgie, de notre mémoire, de notre humanité (une machine, de fait, qui sert à emmagasiner des souvenirs, après-midi d'été, êtres chers). Il ne fait aucun doute que l'utilisation des images cinématographiques dans *The day before* a un sens exactement opposé à celui des images de vidéo si caractéristiques du Wooster Group new-yorkais, par exemple. Dans la mise en scène des *Tentations de Saint-Antoine* du Wooster Group, les écrans de vidéo où apparaissent les mêmes acteurs qui sont à ce moment sur la scène ont un effet de déshumanisation et de distance : elles réduisent l'acteur, qui en fin de compte est un corps suant, une présence vive, à une image bidimensionnelle. Au contraire, dans *The day before*, il se produit un effet d'humanisation et, grâce à notre complicité et à notre nostalgie, d'identification. Pour le Wooster Group moderniste, la machine est quelque chose de purement artificiel. Dans le sublime du futur de Robert Wilson, la machine est un appendice de

mos que el modernismo hubiera de reaccionar contra una idea de la belleza demasiado complaciente y decorativa, pero nosotros ya no necesitamos “reaccionar” contra el siglo XIX (estamos lejos del siglo XIX).

El arte busca la experiencia de lo sublime. Podríamos definir lo sublime como la aparición (o el conjuro) de la presencia. Comprendemos que el postmodernismo, poseído por la fascinante evidencia de la estructura, negara la presencia. Aceptamos, con el postmodernismo, que todo lo que se puede decir es impreciso, que “nada puede comenzarse a decir ni decirse por completo”, y que todos los intentos de explicación remiten, infinitamente, a otros intentos de explicación. Sin embargo, yo estoy vivo (Jacques Derrida ha pretendido demostrar que usted y yo estamos muertos), y ese simple hecho convierte el nihilismo postmoderno en pura teoría.

El androgino supone una síntesis de las dualidades, pero también una transformación interior. El nihilismo postmoderno es una consecuencia de su excesiva fe en el lenguaje. Ya que, en efecto, la presencia no está en el lenguaje, y si suponemos que el mundo es puro lenguaje no nos costará deducir que no hay presencia en el mundo. Yo estoy vivo, pero no estoy vivo en el lenguaje. Ni siquiera estoy vivo en mí, sino en el ángel.

Superación de la dualidad significa, entre otras cosas, comprender que no es posible crear vida virtual. La máquina está viva por su simbiosis con nosotros, quizás porque nosotros también somos máquinas (en un 90% aproximadamente, y esta observación, por cierto, nada tiene que ver con Descartes). Nosotros damos vida a la máquina (a lo artificial) del mismo modo que damos vida al lenguaje, del mismo modo que damos vida a las creaciones de nuestra imaginación, del mismo modo que el ángel nos da vida a nosotros. Nosotros podemos, podremos, crear un hombre artificial, pero no podemos ni podremos crear un ángel, y el hombre no es nada sin el ángel -ya que es a través del “ángel necesario de la tierra” como el hombre es capaz de ver y escuchar el mundo.

Nosotros pertenecemos a la naturaleza, y el

notre humanité, une partie de la nature – c'est-à-dire, une supernature (Lezama Lima).

Ce serait donc là la synthèse finale que je crois entrevoir, le sublime futur possible qui s'insinue dans les célestes cycloramas bleus de Bob Wilson : la machine vivante (“l'esprit de la machine” *Ghost in the Shell*, du manga déjà cité), l'androgynie, l'ange. Supernature, dépassement des dualités, contact avec l'invisible.

V

Notes précipitées sur le sublime futur

L'art est ce qui traite de la beauté. Nous comprenons que le modernisme devrait réagir contre une idée de la beauté trop complaisante et décorative, mais nous autres n'avons plus besoin de “réagir” contre le XIXe (nous sommes loin du XIXe).

L'art recherche l'expérience du sublime. Nous pourrions définir le sublime comme l'apparition (ou la conjuration) de la présence. Nous comprenons que le postmodernisme, possédé par l'évidence fascinante de la structure, nie la présence. Nous acceptons, avec le postmodernisme, que tout ce qui peut se dire est imprécis, que “rien ne peut commencer à se dire ni à se dire complètement”, et que toutes les tentatives d'explication renvoient, indéfiniment, à d'autres tentatives d'explication. Cependant, je suis vivant (Jacques Derrida a prétendu démontrer que vous et moi sommes morts), et ce simple fait convertit le nihilisme postmoderne en pure théorie.

L'androgynie suppose une synthèse des dualités, mais aussi une transformation intérieure. Le nihilisme postmoderne est une conséquence de sa foi excessive dans le langage. Puisque la présence, en effet, n'est pas dans le langage, et si nous supposons que le monde est pur langage, il ne nous coûtera point de déduire qu'il n'y a pas de présence dans le monde. Je suis vivant, mais je ne suis pas vivant dans le langage. Je ne suis même pas vivant dans moi, mais dans l'ange.

Dépassement de la dualité signifie, entre autres choses, comprendre qu'il n'est pas possible de créer une vie virtuelle. La machine est vivante par sa symbiose avec nous, peut-être parce que nous sommes aussi des machines (dans une proportion

arte y la técnica también forman parte de la naturaleza, porque son creaciones nuestras, que pertenecemos a la naturaleza (he aquí el verdadero sentido de la "sobrenaturaleza" de que habla Lezama Lima citando a Pascal, y que ya Giordano Bruno enunció cuatro siglos atrás). Pero nosotros pertenecemos también a lo invisible. "Somos", como dice Rilke, "las abejas de lo invisible".

Debemos comprender el ecosistema de una forma no dualista: un ecosistema que incluye árboles, animales, nubes, fábricas, poemas, teorías, sentimientos, productos químicos. La teoría simbolista del correlato objetivo, la teoría modernista de la obra no mimética, la teoría postmoderna de la intertextualidad, no son más que pálidos intentos de esbozar una noción del arte como ecosistema (pero es que además el arte forma parte del ecosistema global que llamamos biosfera).

Vivimos (en un 90%) en el lenguaje articulado, en la zona del hombre habitual, en medio de dos lenguajes complejos y altamente sofisticados que nos sirven para expresar, con enorme economía, lo que el lenguaje articulado no podría nunca expresar: el lenguaje de la ciencia y el de la imaginación. Por eso el sublime futuro une, por medio del concepto de sobrenaturaleza, a la ciencia con la imaginación.

Una última nota. El sublime futuro tiene otro nombre: simbiosis.

Andrés Ibáñez es escritor y acaba de publicar su última novela *El mundo en la Era de Varick*.

de 90% approximativement, et cette observation, notons-le, n'a rien à voir avec Descartes). Nous sommes ceux qui donnons la vie à la machine (à l'artificiel) de la même façon que nous donnons la vie au langage, de la même façon que nous donnons la vie aux créations de notre imagination, de la même façon que l'ange nous donne la vie. Nous pouvons, nous pourrons, créer un homme artificiel, mais nous ne pouvons ni pourrons créer un ange, et l'homme n'est rien sans l'ange – puisque c'est à travers de "l'ange nécessaire de la terre" que l'homme est capable de voir et d'écouter le monde. Nous appartenons à la nature, et l'art et la technique font aussi partie de la nature, car ce sont des créations à nous, qui appartenons à la nature (c'est là le vrai sens de la "supernature" dont parle Lezama Lima citant à Pascal, et que Giordano Bruno énonça quatre siècles auparavant). Mais nous appartenons aussi à l'invisible. "Nous sommes", comme le disait Rilke, "les abeilles de l'invisible".

Nous devons comprendre l'écosystème d'une forme non dualiste : un écosystème qui inclut les arbres, les animaux, les nuages, les usines, les poèmes, les théories, les sentiments, les produits chimiques. La théorie symboliste du corrélatif objectif, la théorie moderniste de l'œuvre non mimétique, la théorie postmoderne de l'intertextualité, ne sont que des tentatives pales d'esquisser une notion de l'art comme écosystème (mais, de plus, l'art fait partie de l'écosystème global que nous appelons biosphère).

Nous vivons (dans une proportion de 90%) dans le langage articulé, dans la zone de l'homme habituel, au milieu de deux langages complexes et hautement sophistiqués qui nous servent à exprimer, avec une énorme économie, ce que le langage articulé ne pourrait jamais exprimer : le langage de la science et celui de l'imagination. Pour cela. Le sublime futur unit, au moyen du concept de supernature, la science à l'imagination.

Une dernière note. Le sublime futur a un autre nom : symbiose.

Andrés Ibáñez est écrivain et vient de publier son dernier roman *El mundo en la Era de Varick*.

Brekekex Koax, la risa creadora de la rana

A mis padres

Croan las ranas en el ruido y el furor, ... espantosa mezcla de barro y aguas estancadas: caos. (Michel Serres)

De todas las conexiones curiosas que en cada idioma se establecen entre palabras de sonoridad afín, una de las más extraordinarias y sugerentes me parece que es la que en castellano acerca los verbos “croar” y “crear”. La verdad es que esta cercanía no sorprendería a los músicos flamencos que diariamente acompañan sus creaciones, cantos y bailes, al sonido de las castañuelas, gemelas leñosas de las ranas que introducen en el corazón mismo del ritmo musical la huella sonora de sus gritos. No habría que excluir entonces cierto grado de enseñanza que, durante siglos, la voz del sapo corredor (*Bufo calamita*) o la de la rana común (*Rana perezi*) hayan podido dar a los músicos andaluces, al igual que ha ocurrido con los indios de América ecuatorial.

En Paraguay, entre los Tomarahô, una familia lingüística zamuco, se puede asistir a un ritual de los orígenes del mundo, llamado *anabsoro*, absolutamente asombroso¹. El conjunto de las voces masculinas realiza una introducción en la que se oye una serie de gritos rituales. Después de una presentación de los diferentes tipos vocales, el grupo introduce, a través de la flauta de Pan y los sonajeros, el murmullo rítmico e inconfundible de las ranas. A decir verdad, todo el episodio parece inspirarse en un místico coro de batracios.

Muchas culturas primitivas hacen derivar el nacimiento del universo de un sonido originario que lentamente habría adquirido solidez hasta convertirse en materia. Este sonido parece desde el principio presentar una esencia polifónica, no

Brekekex Koax, le rire créateur de la grenouille

À mes parents

Coassent les grenouilles dont le bruit et la fureur, (...) affreux mélange de boue et d'eaux croupies : chaos. (Michel Serres)

De toutes les connexions curieuses qui s'établissent dans chaque langue, entre les paroles de sonorité voisine, l'une des plus extraordinaires, des plus suggestives, me semble être celle qui rapproche en espagnol les verbes “croar” (coasser) et “crear” (créer). Cette affinité ne surprendrait certainement pas les musiciens *flamencos* qui interprètent généralement leurs créations, chants et danses, au son des castagnettes, jumelles ligneuses des grenouilles introduisant au sein même du rythme musical la trace sonore de leurs cris. Il faudrait alors peut-être admettre qu'il y ait eu, au cours des siècles, un certain transfert d'informations sonores entre la voix du Crapaud calamite (*Bufo calamita*) ou de la Grenouille de Pérez (*Rana perezi*) et les musiciens andalous, ainsi que cela s'est passé en Amérique équatoriale entre les batraciens et les humains.

Au Paraguay, chez les Tomarahô, de la famille linguistique zamuco, on peut assister à un rituel des origines du monde, appelé *anasoro*, et qui est absolument fabuleux¹. L'ensemble des voix masculines réalise une introduction où l'on entend une série de cris rituels. Après une présentation des différents types vocaux, le même ensemble introduit, au travers des flûtes de Pan et des sonnailles, le murmure rythmique et immédiatement reconnaissable des grenouilles. Tout l'épisode semble réellement être inspiré par un chœur mystique de batraciens.

De nombreuses cultures primitives font dériver la naissance de l'univers d'un son originel qui aurait

se define por una altura precisa sino porque revela una naturaleza oscilatoria, aunque mínima. En algunos sistemas mitológicos este sonido se parece al mugido de una vaca, al zumbido de una abeja o al croar de la rana. Los coros de las ranas serían entonces un testimonio de las tribulaciones de la creación, una especie de parto de la materia, una radiación residual y de fondo que queda como recuerdo del proceso de nacimiento del universo.

Desde el principio, las culturas antiguas parecen haber establecido una atadura entre el croar y el hilo de la creación. Por ejemplo, en Egipto. En

peu à peu acquis une certaine solidité au point de se convertir en matière. Ce son semble présenter, depuis le début, une essence polyphonique ; il ne se définit pas par une hauteur précise mais révèle, bien que d'une façon minime, une nature oscillatoire. Dans certains systèmes mythologiques, ce son ressemble au mugissement d'une vache, au bourdonnement d'une abeille ou au coassement d'une grenouille. Les choeurs de grenouilles seraient alors un témoignage des tribulations de la création, une espèce d'enfantement de la matière, une radiation de fond et résiduelle, souvenir du processus de naissance de l'univers.

Depuis le commencement, les anciennes cultures semblent avoir établi un lien entre le coassement et le fil de la création. En Égypte, par exemple : dans les textes religieux de Hermopolis, il existe une référence à un Panthéon – Ogdóata – d'aujourd'hui divinités, divisées en quatre groupes, chacun d'entre eux étant formé par un Dieu grenouille et une Déesse serpent. Les Dieux grenouille étaient supposés composer la matière primordiale à partir de laquelle tout prend forme. La grenouille est aussi l'animal sacré de Hekat, divinité de la naissance. Coasser et créer. Le coassement représenterait ainsi la vibration de ce fil créateur. La sonorité émanant du verbe coasser semble se cacher, se lover avec lenteur et patience dans celle du second verbe, et maintenir une relation subtile et lointaine avec un état primordial où la matière commence à prendre forme et à se transformer en quelque chose de neuf.

Champollion faisait de la grenouille l'emblème de la terre, humide et informe². La grenouille vit dans les marais, dans les mares, zones frontières où l'eau lèche la terre, où s'établit le contact entre ces deux éléments. Sa nature amphibia la convertit en clair symbole de ce contact. Contact qui par ailleurs produit une transformation (en hébreu, le mot "grenouille", *tsprdo*, se compose de la racine *tspr*, "se transformer, se convertir"). La grenouille naît dans l'eau en tant que têtard et possède des branchies comme les poissons. Mais plus tard, elle colonise la terre et développe ses poumons avec lesquels elle respire l'air. Pour le fait de partager



Foto / Photo: Cortesía DECCA

los textos religiosos de Hermópolis (V^a dinastía) se hace referencia a un Panteón de ocho divinidades, el Ogdóata, divididas en cuatro parejas. Cada una de ellas estaba formada por los Dioses-rana y las Diosas-serpiente. Se creía entonces que los Dioses-rana componían la materia primordial de la que todo cobró forma. También es el animal sagrado de Hekat, diosa del nacimiento. El croar representaría entonces la vibración de este hilo creador. Croar y crear. El sonido del pri-

mer término parece esconderse, moldearse en el del otro con lentitud y paciencia, mantener una relación sutil y lejana con un estadio primordial en el que la materia empezó a cobrar forma y a transformarse en algo nuevo.

Champollion² hacia de la rana el emblema de la tierra, húmeda e informe. La rana ocupa los charcos, las zonas pantanosas, las zonas fronterizas donde el agua lame la tierra; donde se realiza el contacto entre elementos. Su naturaleza anfibia la hace claro símbolo de este contacto. Contacto que, por otra parte, produce transformación (en hebreo, el nombre ‘rana’, *tsprdo*, se compone de la raíz *tspr*, ‘volverse, convertirse’). La rana nace en el agua como renacuajo y tiene branquias como los peces. Más tarde coloniza la tierra y respira el aire. Por compartir a lo largo de su vida tanto el agua como la tierra, se encuentra asociada a los rituales de la lluvia, de la que representa el correlativo animal. “Cuando las ranas emiten su grito con más fuerza y claridad de lo normal, -escribe Claudio Eliano³ esto significa que está por llegar la lluvia”.

Croar es crear. El canto de la rana genera cosmogonías enteras. Preludio a la creación, su voz produce múltiples constelaciones de animales. En contra del sentido común, son pocas las familias de ranas que tienen voz de rana. La mayoría de ellas repiten (¿anticipan?) con su grito el de otros animales, hombre incluido. No hay expresión natural que les resulte del todo desconocida. En el *Rigveda* (VII, 103) se hace referencia a las ranas con voz de cabra y con voz de vaca. “Estas ranas no son creaciones de una fantasía desenfrenada. Todos cuantos han observado de cerca a las ranas pueden atestigar que la variación del timbre de la voz en la familia de estos animales es un fenómeno observado con la mayor exactitud. Hay ranas cuyos gritos a ciertas horas producen el efecto de voces de cabra e incluso de castañuelas, y ya J. Cardús observó en América del Sur una variedad de ranas cuya voz era semejante a la de los becerros”⁴. En cuanto a las ranas de América del Norte, Murray Schafer compara sus voces con las de una orquesta: “el balar del sapo de la boca estrecha, el ladear de la rana que ladra, el

durant toute sa vie entre l'eau et la terre, elle se trouve associée aux rituels de la pluie dont elle représente l'animal symbolique, corrélatif.

“Lorsque les grenouilles lancent leur cri avec plus de force et de netteté qu'elles n'en ont l'habitude, – écrit Claudio Eliano – cela indique que la pluie ne tardera pas”³.

Coasser est créer. Le chant de la grenouille génère des cosmogonies entières. Prélude à la création, sa voix produit de multiples constellations d'animaux. Contrairement au sens commun, il n'y a que peu de familles de grenouilles qui possèdent une voix de grenouille. La plus grande part répète (anticipe ?) avec leur cri celui des autres animaux, celui de l'homme inclus. Aucune expression naturelle ne leur est totalement étrangère. Dans le *Rigveda* (VII, 103), il existe des références à des grenouilles ayant voix de chèvre et voix de vache. “Ces grenouilles ne sont point des créations d'une fantaisie débridée. Tous ceux qui ont pu observer de près les grenouilles peuvent témoigner que la variation du timbre de la voix dans la famille de ces animaux est un phénomène constaté avec la plus grande exactitude. Il y a des grenouilles dont les cris à certaines heures produisent l'effet de voix de chèvre et même de castagnettes, et J. Cardús avait déjà observé en Amérique du Sud une variété de grenouilles dont la voix était semblable à celle d'un veau”⁴. Quant aux grenouilles d'Amérique du Nord, Murray Schafer compare leurs voix à celles d'un orchestre : “le bêlement d'un crapaud de bouche étroite, l'abolement de la grenouille qui aboie, le pépiement de la petite grenouille du printemps, les trilles de la grenouille-grillon du marécage et du crapaud américain. Les plus petites parmi les grenouille-grillons des marécages bourdonnent comme des insectes, la grenouille des prairies ressemble à un tambour, une autre variété ronfle, la grenouille verte joue du banjo tandis que la grenouille-taureau rote”⁵. Le cri du Crapaud fousisseur mexicain (*Rhinophryne dorsalis*) est une vrille.

Les grenouilles européennes ne sont pas moins originales⁶. Le grognement du Crapaud ibérique ou Discoglosse de Galgano (*Discoglossus galganoi*) ressemble à celui d'un porc. Les cris

piar de la ranita de primavera, los trinos de la rana grillo de pantano y del sapo americano. Las más pequeñas entre las ranas grillos de pantano zumban como los insectos, la rana de la pradera parece un tambor, otra variedad ronca, la rana verde toca el banjo mientras que la rana toro eructa⁵. El grito del Sapo cavador mejicano (*Rhinophryne dorsalis*) es un taladro.

Las ranas europeas no son menos originales⁶. El gruñir del sapillo pintojo ibérico (*Discoglossus galganoi*) se parece al del cerdo. Los gritos de excitación del sapo de vientre amarillo (*Bombina variegata*) le acercan a la gallina. El sapo de vientre rojo (*Bombina bombina*) emite pitidos flautados y aislados que se combinan en conciertos. Fascinantes los coros de los sapos parteros comunes (*Alytes obstetricans*, así nombrados porque son los machos los que cuidan de los huevos), cuyos ejemplares emiten una nota única y muy aguda pero cada una un poco diferente de la otra, lo que produce un conjunto polifónico de gran sugestión. Tal vez, el Sapillo balear (*Alytes muletensis*) establecido en la Sierra de Tramuntana en Mallorca, haya podido escuchar a Chopin tocando el piano (o, tal vez, fue al revés) ya que conserva el secreto de un canto transfigurado, casi de pájaro. Detrás del trino agudo del sapo verde (*Bufo viridis*), un hechizo podría esconder un bello príncipe. En un hipotético teatro del absurdo podríamos encontrar a la Pelobata bruna (*Pelobates fuscus*), cuyo canto es una risa ronca. Nada comparable con el cotilleo divertido de la Rana de Graf (*Rana kl. Grafi*). El Sapillo moteado (*Pelodytes punctatus*), difundido en Francia y España, prefiere parecerse a una cigarra, con un canto en el que parece vivir el *rasgueado* guitarrístico. Una voz casi humana de queja emite la Rana de Lataste, mientras que la Rana griega (*Rana graeca*) emite una voz de perro.

Algunas ranas han penetrado incluso en el secreto de los fenómenos naturales. Como la Kassina del Senegal (*Kassina senegalensis*), cuyo canto evoca burbujas de agua. O la Frinomera a dos bandas (*Phrynomerus bifasciatus*), cuyo trémolo espectral recuerda al viento pasando por algún lugar rocoso.

d'excitation du Sonneur à ventre jaune (*Bombina variegata*) le rapproche d'une poule. Les Sonneurs à ventre de feu (*Bombina bombina*) émettent des sifflements fluets et isolés qui se combinent en concerts. Et fascinants sont les chœurs des Alytes ou Crapauds accoucheurs (*Alytes obstetricians*, ainsi nommés parce que ce sont les mâles qui couvent les œufs) : leur chant consiste en une note unique et très aiguë mais avec une légère différence pour chaque exemplaire, ce qui produit un ensemble polyphonique ayant un grand pouvoir de suggestion. Peut-être l'Alyte de Majorque (*Alytes muletensis*), établi dans la Sierra Tramuntana de l'île baléare qui lui donne son nom, a-t-il entendu Chopin jouer du piano (ou, qui sait, au contraire...), car il conserve le secret d'un chant transfiguré, presque celui d'un oiseau. Sous le trille aigu du Crapaud vert (*Bufo viridis*), un sort pourrait bien cacher un prince charmant. Dans un hypothétique théâtre de l'absurde, nous pourrions trouver le Pélobate brun (*Pelobates fuscus*) dont le chant est un rire rauque, pas du tout comparable au babillement amusé de la Grenouille de Graf (*Rana kl. Grafi*). Le Pélodyte ponctué (*Pelodytes punctatus*), qui vit en France et en Espagne, préfère ressembler à une cigale, avec un chant qui paraît recréer le *rasgueado* de la guitare. Une plainte quasi humaine s'élève chez la Grenouille de Lataste (*Rana latastei*), tandis que la Grenouille grecque (*Rana graeca*) a la voix d'un chien.

Certaines grenouilles ont même pénétré le secret des phénomènes naturels : ainsi la Kassine du Sénégal (*Kassina senegalensis*) dont le chant évoque des bulles dans de l'eau, ou la Phrynomère à deux bandas (*Phrynomerus bifasciatus*) dont le trémolo spectral rappelle le vent passant dans un lieu rocheux.

Dans sa comédie, *Les grenouilles*, qui fut représentée en l'an 405 avant l'ère chrétienne, Aristophane imagine le voyage de Dionysos descendant aux Enfers afin de ramener au monde des vivants Euripide qui venait de mourir. Durant le passage de l'Achéron dans la barque de Charon, a lieu l'un des épisodes les plus fascinants et mystérieux du théâtre grec : tout à coup, surgit un chœur de grenouilles (de là vient le titre de l'œuvre)

En la comedia de Aristófanes *Las ranas*, representada en el 405 a.C., se imagina el viaje de Dioniso al Ade para devolver a Eurípides, recién fallecido, al mundo de los vivos. Durante el pasaje del Aqueronte en el barco de Caronte, tiene lugar uno de los episodios más fascinantes y misteriosos del teatro griego. De repente, un coro de ranas (de ahí el título de la comedia) se dirige a Dioniso y lo apostrofa de la siguiente manera:

“Brekekex koax koax, Brekekex koax koax, hijas lacustres del agua, levantamos el himno armonioso, la bella voz que en honor del hijo de Jupiter, Dioniso Niseo de los Pantanos, emitimos en la fiesta de las Ollas⁷, cuando la muchedumbre acude a nuestro templo. Brekekex koax koax. [...]”

Nosotras somos queridas por las Musas de la bella lira y por Pan de los pies de cabra, que suena la zampoña; y también Apolo citaredo nos quiere, gracias a las cañas que hacemos crecer en el agua para su lira. Brekekex koax koax”.

La onomatopeya escogida por Aristófanes reenvía al canto de la rana que ríe (*Rana ridibunda*), una especie muy difundida por los lagos y pantanos griegos y que se reúne en coros muy sonoros. Su canto reproduce de manera asombrosa una risa humana insolente, lo cual la hacía adecuada para entablar un dúo cómico con Dioniso. Las interpretaciones que se han dado del coro de las ranas coinciden en que los animales representarían una alegoría de la poesía y estarían enfrentadas con Dioniso por su decisión de devolver la vida a Eurípides, autor objeto de frecuentes ataques por parte de Aristófanes. En los versos anteriores, el comediógrafo había aludido a los “cantos bellísimos” de las ranas-cisnes. Seres sacros para Dioniso, las ranas producen los juncos con los que está construida la cítara de Apolo. Amadas de Pan y las Musas, son capaces de conciliar en un único panteón a los dioses opuestos del arte griego.

Aristófanes presenta a las ranas como seres dotados de una conciencia musical superior. ¿No es cierto que, durante el verano, la Ranita meridional (*Hyla meridionalis*) escoge a veces el interior de un árbol para difundir su canto, como el ánima de un sonido en busca de una caja de resonan-

qui se dirige à Dionysos dans ces termes :

“Brekekex koax koax, Brekekex koax koax, filles lacustres de l'eau, nous élevons l'hymne harmonieux, la belle voix que nous émettons en honneur du fils de Jupiter, Dionysos Niseo des marécages, à l'occasion de la fête *xutroï*⁷, lorsque la foule se rend à notre temple. Brekekex koax koax. [...]”

Nous sommes aimées des Muses à la belle lyre et de Pan aux pieds de bouc qui joue de sa flûte ; et Apollon musicien nous aime aussi, à cause des joncs que nous faisons croître dans l'eau pour sa lyre. Brekekex koax koax”.

L'onomatopée choisie par Aristophane renvoie au chant de la Grenouille rieuse (*Rana ridibunda*), une espèce très répandue dans les lacs et les marécages de Grèce, et qui s'assemble en chœurs très sonores. Leur chant reproduit d'une façon fabuleuse un rire humain insolent, ce qui convenait tout à fait pour établir un dialogue comique avec Dionysos. Suivant toutes les interprétations du chœur des grenouilles, les animaux pourraient être une allégorie de la poésie ; et ils s'opposeraient donc au désir de Dionysos de ressusciter Euripide, objet de fréquentes attaques de la part d'Aristophane. Dans les vers antérieurs, l'auteur faisait allusion aux “très beaux chants” des Grenouille-cygnes, êtres sacrés pour Dionysos et qui font pousser les joncs nécessaires à la construction de la cithare d'Apollon. Aimées de Pan et des Muses, ces grenouilles sont capables de concilier dans un unique panthéon les dieux opposés de l'art grec.

Aristophane présente les grenouilles comme des êtres doués d'une conscience musicale supérieure. N'est-il pas certain que, pendant l'été, la Rainette méridionale (*Hyla meridionalis*) se situe à l'intérieur d'un arbre pour diffuser son chant, comme l'âme d'un son à la recherche d'une acoustique résonnante ? Le Clézio⁸ écrit à propos du chant des crapauds : “Cris sans colère, sans haine, sans passion, qui ne portent rien avec eux, qui ne veulent rien, qui ne parlent pas. Les crapauds inventent la musique”. Nous partageons l'opinion de l'auteur sauf dans le cas de la première phrase. Pourquoi s'agirait-il de cris sans colère,

cia? Escribe Le Clézio⁸ sobre el canto de los sapos: "Gritos sin cólera, sin odio, sin pasión que no llevan nada consigo, que no quieren nada, que no hablan. Los sapos destruyen el lenguaje de los hombres, el lenguaje de los pájaros, de los perros, de los murciélagos. Los sapos inventan la música". Compartimos la opinión menos la primera línea. ¿Por qué el autor habla de gritos sin cólera ni pasión? ¿No sabe que las agregaciones de batracios tienen mucho de la orgía, que es un amasijo de cuerpos en lucha? En el ardor del celo, los sapos se acoplan con cualquier cosa que parezca asemejarse a ellos: machos con machos, especies distintas, incluso se aparean sin darse cuenta con trozos de madera. Los batracios representan, ante todo, la exaltación báquica. Su desenfreno amatorio los convirtió durante la Edad Media en símbolo de la lascivia y la libido. Su huella sonora vive y se propaga en los sistros, los címbalos y los crótalos que son los instrumentos asociados con los rituales de los seguidores de Dioniso, los Bacantes.

Las ranas parecen revelar una singular afición por los templos. No sólo el santuario de Dioniso. El himno védico las describe como habituales compañeras de los sacerdotes hindúes durante las oraciones. En el *Rigveda* VII, 103 se hace una precisa prescripción a los oficiantes para que imiten el croar de las ranas: "Cuando vienen las ondas (lluvia y ondas del sacrificio) como hacia una piel seca extendida en un lago, se oye el croar de las ranas, parecido al mugido de las vacas" ... "Los niños de los sacerdotes..., vertiendo el Soma, rezan alrededor del lago como las ranas en un día de otoño, que fue un día de lluvia"⁹. De nuevo, la rana se afirma como el lazo de unión entre agua y tierra. Por eso aparece relacionada a la lluvia (mismo simbolismo entre agua y tierra) y con los rituales a ella asociados. El texto establece incluso un paralelo entre las recitaciones de las funciones religiosas y el coro de las ranas. Es suficiente escuchar alguna entonación védica para descubrir esta cercanía¹⁰.

En Java y Bali, la presencia de sapos y ranas es habitual. Catherine Basset¹¹ ha sugerido que muchas formas de polifonía y heterofonía presentes

sans passion ? L'auteur ne sait-il pas que les réunions de batraciens sont souvent proche de l'orgie, que ce sont un amas de corps en lutte ? Dans l'ardeur du rut, les crapauds s'accouplent avec tout ce qui pourraient leur ressembler : mâles avec mâles, entre diverses espèces, et même, sans s'en rendre compte, avec des morceaux de bois. Leur déchaînement amoureux les convertit au Moyen-Âge en symbole de la lascivité et de la libido. Les batraciens représentent avant tout l'exaltation bachique. Leur trace sonore vit et se propage dans les sistres, les cymbales et les crótalos qui sont les instruments associés aux rituels des adeptes de Dionysos, les Bacchantes.

Les grenouilles semblent avoir une singulière attirance pour les temples. Et non seulement pour le sanctuaire de Dionysos. L'hymne védique les décrit comme les habituelles compagnes des prêtres hindous pendant leurs oraisons. Dans le *Rigveda* VII, 103, des indications précises sont faites aux officiants chargés d'imiter le coassement des grenouilles : "Lorsque viennent les eaux (pluies et eaux du sacrifice) comme vers une peau sèche tendue sur la surface d'un lac, on entend le coassement des grenouilles, semblable au mugissement des vaches... Les enfants des prêtres..., versant le Soma, prient autour du lac un jour d'automne, qui fut un jour de pluie"⁹. À nouveau, la grenouille s'affirme comme le trait d'union entre l'eau et la terre, et c'est pour cela qu'elle apparaît souvent associée à la pluie et à ses rituels (même symbolisme d'union entre eau et terre). Le texte établit même un parallèle entre les récitations des officiants et le chœur des grenouilles. Il suffit d'écouter certains hymnes védiques pour se convaincre de cette similitude¹⁰.

À Java et à Bali, la présence des crapauds et des grenouilles est habituelle. Catherine Basset¹¹ a suggéré que plusieurs formes de la polyphonie et de l'hétérophonie présentes dans la musique de ces cultures seraient le produit de formes stylisées d'imitation des concerts offerts par les batraciens dans plusieurs lieux de ces îles. La polyphonie vocale *kecak* recréée par des onomatopées la bataille des singes contée dans le *Ramayana*. Cependant, Basset émet l'hypothèse que les cris

en la música javanesa y balinesa serían el producto de formas estilizadas de imitación de los conciertos que ranas y sapos ofrecen en muchos rincones de las islas. La polifonía vocal *kecak* recrea con onomatopeyas vocales la batalla de los monos relatada en el Ramayana. Sin embargo, Bassett formula la hipótesis de que, en su forma más antigua, los gritos onomatopéyicos sobre las sílabas *ke* y *cak* no serían imitación del grito de los monos sino que se derivarían del canto de las ranas a las que en el idioma balinés se llama *katak*. Cada sapo posee una voz específica y los balineses las han aprovechado para crear polifonías espectaculares. El Sapo búfalo llamado *enggung* ha inspirado un instrumento del mismo nombre, una guimbarde que produce un sonido muy parecido al de su voz; los músicos la utilizan en solitario o en formaciones más amplias (*gamelan genggong*) con las que acompañan ballets que cuentan historias relacionadas con el Rey-Rana¹². En Java, el canto de los batracios ha inspirado el *gamelan Kodhok Ngorek*, formado por pequeñas percusiones de timbre agudo.

En su grandiosa cosmología de las correspondencias simbólicas entre animales y sonidos, Marius Schneider asigna a la rana el sonido Mi. "El Mi, tercer sonido del elemento tierra, es el lugar de la ofrenda de un sacrificio violento (vegetal, animal o humano), la expresión del dolor y de la conciencia del deber"¹³. Por su naturaleza anfibia (comunicación entre la tierra y el agua), la rana llega a comunicar también con la casa siguiente, ocupada por el símbolo del agua. El animal se encuentra así en un cruce simbólico que lo asocia con numerosos instrumentos. Le corresponden como instrumentos las castañuelas y la palmada (por lo que volvemos a la conexión inicial con el flamenco). También se le asocia con la zampoña y la khitará, como confirma el pasaje de Aristófanes, o con los tambores con forma de tazón de África e India, o con los palos percutidos. En general, se le ve asociado a instrumentos rítmicos, pero, siguiendo la afirmación de Aristófanes, podríamos asociarla también con los juncos y más ampliamente con los bambúes y todos los instrumentos que se fabrican con estos materiales. La rana can-

en onomatopées sur les syllabes *ke* et *cak*, ne seraient point, dans leur forme la plus ancienne, une imitation des sons des singes mais dériveraient du chant des grenouilles que les Balinais appellent, dans leur langue, *katak*. Chaque crapaud possède une voix particulière, et dont les Balinais s'inspireront pour créer des polyphonies spectaculaires. Le nom du Crapaud-buffle, *enggung*, a été employé pour un instrument, une guimbarde qui produit un son très semblable à celui de sa voix ; les musiciens en jouent en solo ou dans des amples formations (*gamelan genggong*) qui accompagnent les ballets basés sur l'histoire du Roi Grenouille¹². À Java, le chant des batraciens a inspiré le *gamelan Kodhok Ngorek*, formé par des petites percussions au timbre aigu.

Dans sa grandiose cosmologie des correspondances symboliques entre les animaux et les sons, Marius Schneider assigne à la grenouille la note *mi*. "Le *mi*, troisième son de l'élément terre, est le lieu de l'offrande d'un sacrifice violent (végétal, animal ou humain), l'expression de la douleur et la conscience du devoir"¹³. À cause de sa nature amphibia (communication entre la terre et l'eau), la grenouille arrive à communiquer avec la case suivante, occupée par le symbole de l'eau. L'animal se retrouve ainsi en un croisement symbolique qui l'associe à de nombreux instruments comme les castagnettes et les battements de mains (ce qui nous ramène à notre rapport initial avec le *flamenco*). La grenouille est aussi associée à la flûte de Pan et à la cithare, ainsi que le confirme le passage d'Aristophane, ou avec les tambours en demi-sphère d'Afrique et de l'Inde, ou aux bâtons percutés. La grenouille est donc généralement associée aux instruments rythmiques, mais nous pourrions aussi ajouter les joncs et d'une manière plus large les bambous, ainsi que tous les instruments qui se fabriquent à partir de ces végétaux. La grenouille chante dans tous les instruments, sa voix est entrée dans le *banya* indien, dans le *ngoma* africain, dans le *gong* chinois, dans le *pinquillo* andin... Dans la région du Haut Xingu (Mato Grosso), la tribu des Txicão évoque l'esprit d'un crapaud par le jeu de cinq trompes *amengon* : deux graves, d'une grande

ta desde todos los instrumentos, su voz ha entrado en el *banya* indiano, en el *ngoma* africano, en el *gong* chino, en el *pinquillo* andino... En la región de Alto Xingu (Mato Grosso), la tribu de los indios Txicão evoca el espíritu de un sapo a través de un grupo de cinco trompas *amengon*: dos largas (un metro, diez) y de timbre grave, tres agudas y más cortas¹⁴.

Los Aranda de Australia central representan al cuerpo físico de un ancestro determinado a través de objetos ovales de piedra o madera, llamados *churinga*, a menudo grabados con signos simbólicos. Uno de estos *churinga*, representa a las ranas como una red complicada de líneas (sus miembros) que unen pequeños círculos concéntricos (los cuerpos)¹⁵. Las ranas son el patrón simbólico de una música enredada, construida en los laberintos de una escritura imposible de destripar. Ante sus coros impresionantes, que reúnen a veces centenares de ejemplares, nuestra perspectiva habitual de escucha encuentra una barrera imposible de franquear. Los instrumentos analíticos a nuestra disposición se revelan inadecuados. Miles de ritmos se entrecruzan y superponen. Los coros de ranas levantan enormes bosques de sonidos. Cada voz sigue pautas incontrolables y hasta cierto punto independientes, pero reunidas en un movimiento global y fascinante.

Los machos de *Alytes obstetricans* se organizan en coros homogéneos de extraordinaria belleza. Cada miembro emite un sonido fijo pero todos difieren ligeramente en altura. El chirrido rápido de la Rana de Lessona (*Rana lessonae*), con frases largas y casi ruidistas, asume en los coros la impresión de continuos rasgueos. Ranita verde y Ranita meridional. Es un canto ronco y nasal como de cuerdas tendidas. Por variedad de aportaciones, los conciertos de ranas del delta del Danubio están entre los más destacados: Una ulterior manifestación del espíritu "mitteleuropeo", a medias entre Johann Strauss y Bela Bartók. Los conciertos de las ranas africanas son más compactos y también más densos e imponentes. Las ranas de Zimbabwe, por ejemplo, se organizan en una perfecta polifonía en la que cada uno tiene un papel específico. En cambio, las ranas de la Martinica

longueur (un mètre dix) et trois aiguës, plus courtes¹⁴.

Les Aranda-s du centre de l'Australie représentent le corps physique d'un ancêtre déterminé au moyen d'objets ovales de pierre ou de bois, les *churinga-s*, souvent gravés avec des signes symboliques. L'un de ces *churinga-s* représente des grenouilles formant comme un filet complexe fait de lignes (leurs membres) qui unissent entre eux des petits cercles concentriques (les corps)¹⁵. Les grenouilles sont le modèle symbolique d'une musique faite d'enchevêtements, construite dans les labyrinthes d'une écriture impossible à déchiffrer. Les chœurs impressionnantes qui réunissent parfois plusieurs centaines de batraciens forment pour notre perspective d'écoute habituelle un mur impossible à franchir. Les instruments analytiques dont nous disposons sont inadéquats. Des milliers de rythmes s'entrecroisent et se superposent. Les chœurs de grenouilles élèvent des énormes forêts de sons. Chaque voix suit des schémas incontrôlables et en un certain point indépendants, mais participant tous à un mouvement global fascinant.

Les *Alytes obstetricans* mâles s'organisent en chœurs homogènes d'une extraordinaire beauté. Chaque membre émet un son fixe, mais dont la hauteur diffère légèrement. Le grincement rapide de la Grenouille de Lessona (*Rana lessonae*), presque bruitiste avec ses longues phrases, crée l'impression, en chœur, d'une série de *rasgueados* continuels. Le chant de la Rainette verte et de la Raynette méridionale est rauque et nasal, comme s'il provenait de cordes tendues. Pour la variété de leurs apports, les concerts des grenouilles du Delta du Danube sont parmi les plus remarquables : une manifestation ultérieure de l'esprit mitteleuropéen, à mi-chemin entre Johann Strauss et Bela Bartók. Les concerts des grenouilles africaines sont plus compacts et aussi plus denses et plus imposants. Les grenouilles de Zimbabwe, par exemple, s'organisent en une parfaite polyphonie, dans laquelle elles ont chacune un rôle spécifique. Par contre, les grenouilles de la Martinique, cachées par la végétation, créent une série de magiques

escondidas entre la vegetación crean mágicas armonías de cencerros, mientras que las del sur de Venezuela, en pleno bosque amazónico, reproducen el excitado burbujeo de los manantiales¹⁶.

Si los pájaros reflejan la armonía de lo ya creado, las ranas transmiten la vibración de lo que está en trámite de creación. No un canto de las esferas paradisiacas sino de las profundidades, de los torbellinos, de los hervores. Un canto, finalmente, de las entrañas. Tendiendo su propia piel, inflando su propia garganta, las ranas dan al sonido una consistencia matérica. "Los sapos imitan el soplo de la respiración, pero no se trata de un soplo, es un desdoblamiento de la vida"¹⁷.

Aristófanes llevaba razón: las ranas representan el abismo dionisiaco, la inmersión en las profundidades de la relación entre vida, sonido y materia. En sus voces revive el misterio de un sonido tremadamente vivo, no divisible en sus componentes aislados. Sus coros suenan como una memoria atávica, un residuo del sonido del que se originó el universo. Una especie de pangea sonora. "Lenguaje total, en fin, porque no expresa nada, solamente un llamamiento, un deseo, la vida transformada en ruido"¹⁸. Desde todos los rincones, a todas las horas, las ranas rehacen la creación, rehacen la música.

Stefano Russomanno es musicólogo.

harmonies de sonnailles, tandis que celles du sud du Venezuela, au milieu de la forêt amazonienne, reproduisent l'excitation sonore des bulles au jaillissement des sources¹⁶. Non pas un chant des sphères paradisiaques, mais un chant des abysses, des tourbillons, des bouillonnements.

Si les oiseaux reflètent l'harmonie du déjà créé, les grenouilles transmettent la vibration de ce qui est en phase de création, un chant d'entrailles. Tendant leur propre peau, gonflant leur propre gorge, les grenouilles donnent au son une consistance matérielle. "Les cris (des crapauds) imitent le souffle de la respiration, mais ce n'est pas un souffle, c'est un dédoublement de la vie"¹⁷.

Aristophane avait raison : les grenouilles représentent l'abîme dionysiaque, l'immersion dans les profondeurs de la relation entre vie, son et matière. Dans leurs voix vit le mystère d'un son terriblement vivant, non divisible en des composantes isolées. Leurs chœurs résonnent comme une mémoire atavique, un résidu du son qui fut à l'origine de l'univers. L'expression sonore du temps précédent la dérive des continents. "Langage total enfin, puisqu'il n'exprime rien, seulement un appel, un désir, la vie transformée en bruit"¹⁸. En tout lieu, à toute heure, les grenouilles refont la création, refont la musique.

Stefano Russomanno est musicologue.

¹ *Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales*. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde CMX 374 1010.12 (Cd 1, corte 1).

² Cfr. F. Du Portal. *Los símbolos de los Egipcios*. Ediciones Obelisco, Barcelona, 1999, p. 42.

³ C. Eliano, *Sobre la naturaleza de los animales*. IX, 13.

⁴ M. Schneider. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (1946). Siruela, Madrid, 1998, p. 26.

⁵ R. Murray Schafer. *Il paesaggio sonoro*. Ricordi, Milán, 1985, p. 60.

⁶ Para el canto de las ranas europeas, he sacado mucho

¹ *Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales*. Collection CNRS / Musée de l'Homme. CD Le Chant du Monde CMX 374 1010. 12 (Cd 1, plage 1).

² Voir F. Du Portal. *Los símbolos de los Egipcios*. Ediciones Obelisco, Barcelone, 1999, p. 42.

³ C. Eliano, *Sobre la naturaleza de los animales*. IX, 13.

⁴ M. Schneider. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (1946). Siruela, Madrid, 1998, p. 26.

⁵ R. Murray Schafer. *Il paesaggio sonoro*. Ricordi, Milán, 1985, p. 60.

⁶ Pour le chant des grenouilles européennes, j'ai consul-

provecho de los siguientes compactos: *Au pays des Grenouilles*, Sittelle SIT 30016-2; *Guía sonora de las Ranas y Sapos de España y Portugal*, Alosa 39942.

⁷ Aristófanes se refiere al santuario de Dioniso de los Pantanos, situado a sur de la Acrópolis, cuyo nombre se refiere a zonas pantanosas a lo largo del río Iliso. La fiesta de las Ollas ocupaba el tercer y último día de la fiesta de las Anasterias, que se celebraban en el santuario de Dioniso de los pantanos.

⁸ J.M.G. Le Clézio. *Hai. Skira – Les sentiers de la création*. Flammarion, París, 1971, p. 63.

⁹ Cit. en M. Schneider, cit., p. 26.

¹⁰ *Inde du Sud. Musiques rituelles et théâtre du Kerala*. Collection CNRS / Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274910 (corte 2).

¹¹ C. Bassat. *Músicas de Bali a Java. El orden y la fiesta*. Akal, Madrid, 1999, pp. 19, 176 y 179.

¹² *Bali. Traditional Musicians*. WDR World Network 58.397 (corte 1).

¹³ M. Schneider, cit., p. 247.

¹⁴ *Brasil. Músicas de Haut Xingu* (1992). Ocora Radio France C 580022 (corte 1).

¹⁵ Cfr. C. Levi-Strauss. *El pensamiento salvaje*. Fondo de cultura económica, México, 1998, pp. 346-47.

¹⁶ Cfr. *Au pays de Grenouilles* (vnota 6); *Nuits africaines*, Sittelle 30004-2; *Forêts y lacs américains*, Sittelle 22405.

¹⁷ J.M.G. Le Clézio, cit., p. 61.

¹⁸ Id., p. 60.

té avec le plus grand profit les compacts *Au pays des Grenouilles*, Sitelle SIT 30016-2, et *Guía sonora de las Ranas y Sapos de España y Portugal*, Alosa 39942.

⁷ Aristophane se réfère au sanctuaire de Dionysos des Marais, situé au sud de l'Acropole, et dont le nom renvoie aux zones marécageuses de la rivière Ilissos. La fête des *xutroï* avait lieu le troisième et dernier jour de la fête des Anastéries qui se célébraient dans le sanctuaire de Dionysos des Marais.

⁸ J.M.G. Le Clézio. *Hai. Skira - Les sentiers de la création*. Flammarion, Paris, 1971, p. 63.

⁹ Cité par M. Schneider, op. cit., p. 26.

¹⁰ Inde du Sud. Musiques rituelles et théâtre du Kerala. Collection CNRS / Musée de l'Homme, CD Le Chant du Monde LDX 274910 (plage 2).

¹¹ C. Bassat. Musiques de Bali à Java, l'ordre et la fête. Cité de la Musique / Actes Sud.

¹² Bali. Traditional musicians. CD WDR World Network 58.397 (plage 1).

¹³ M. Schneider, op. cit., p. 247.

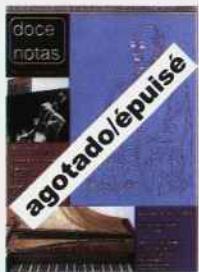
¹⁴ Brésil. Musiques du Haut Xingu. (1992). CD Ocora Radio France C 580022 (plage 1).

¹⁵ C. Levi-Strauss. La pensée sauvage.

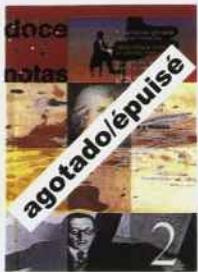
¹⁶ *Au pays des Grenouilles* (voir note 6) ; *Nuits africaines*, CD Sittelle SIT 30004-2 ; *Forêts y lacs américains*, CD Sittelle SIT 22405.

¹⁷ 7. J.M.G. Le Clézio. op. cit., p. 61.

¹⁸ Id., p. 60.



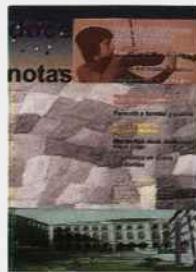
Aniversarios Falla y Gerhard. Llorenç Caballero, director artístico de la JONDE/Tomás Marco, reposición de Selene/Dossier piano...



Enseñanza: privada, la gran movida/Informática musical, el último instrumento/Hay esperanzas para la Música Contemporánea...



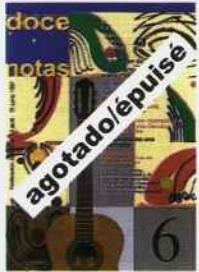
Verena Maschat/Alternativas pedagógicas. Nuevos centros, nuevas ideas/Las escuelas de música/El último tratado español de cifra para tecla...



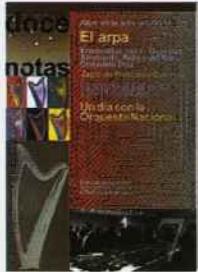
Horror en el hipermercado o como construir un conflicto educativo/Para cambiar la pedagogía del violín/Claves del miedo escénico...



Entrevista con Mar Gutiérrez/El grado superior de música/Musée de la musique de París/¿Por qué no hay un museo de instrumentos en Madrid?...



Las escuelas de música. La niña bonita de la LOGSE/Guitarra. El nombre de España/Polifonía medieval/Música en los monasterios femeninos medievales...



¡Que no te pille la LOGSE!/El arpa/La aventura de construir arpas antiguas/Zayn de Francisco Guerrero/Un día con la Orquesta Nacional...



Nuevo cambio en la Consejería de Música/Medicina musical/Percusión/Reapertura del Teatro Real/Música de cámara de Franz Schubert...



Padres de alumnos, el grito en el cielo/La APEM responde/Fraude e instrumentos. Un mercado negro de 1.500 millones de pesetas/Entrevista Jorge Pardo...



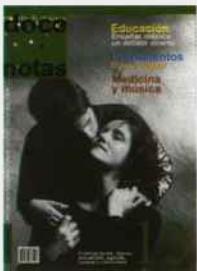
Respuesta a una respuesta, por Elisa Roche/Entrevista a Ramón Pinto Coma/Mujeres en la composición/Cuarteto Kopter de Stockhausen...



El entredío de los títulos/Centro integrado de Viana do Castelo/Hablar de escuchar, por F. Palacios/entrevista con B. Meyer/La guitarra y la música en Lorca...



Tres Cantos, asaltar los cielos/Educar (musicalmente) desde la emoción/Los trabajos y las horas. Réplica de la PA/El mercado de instrumentos en cifras...



ENSEÑAR MÚSICA: un debate abierto/Dossier: el piano digital. Entrevista con Enrique Escudero/Alerta en los Conservatorios...



Entrevista con María Tena, Subdirectora General de Enseñanzas Artísticas/Electroacústica e Informática/Demonios en Alcorcón/El saxofón en la orquesta...



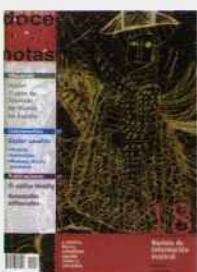
El lío de la ESO/Dossier educación musical temprana: música y movimiento, Rítmica Dalroze, método Suzuki, escuelas Yamaha/ dossier flauta travesera...



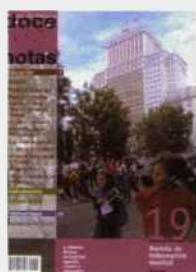
Dossier Grado Superior, entrevista con Roberto Mur, Secretario General de Educación/Dossier oboe/Entrevista con Louise K. Stein...



Dossier el jazz en la enseñanza, entrevista con Pedro Iturralde; el jazz y el grado superior, encuesta/Dossier clarinete/el clavecín digital/la guitarra de 10 cuerdas...



Dossier 7 años de Escuelas de Música en España: artículos sobre las escuelas en Barcelona, País Vasco, Galicia, Canarias, etc./Dossier saxofón/El solfeo de Kodály...



Dossier Madrid ante las transferencias: entrevista con Amador Sánchez Dir. Gral. de Centros, la Escuela de Canto, Las E. de Música, los Conservatorios,etc./Dossier fagot/Aniversario Bach...



Doce Notas Preliminares nº 1. Monográfico Música Contemporánea, bilingüe (español-francés) "Posiciones actuales en España y Francia". *Positions actuelles en Espagne et France.*



Doce Notas Preliminares nº 2. Música Contemporánea, bilingüe (español-francés) "La encrucijada del soporte en la creación musical". *Le carrefour du support dans la création musicale.*



Doce Notas Preliminares nº 3. Educación Musical, "Los conservatorios superiores y la formación profesional de la música". Textos en francés, inglés, alemán (traducción al español).

**doce notas
está a la venta
en quioscos
de toda España
¡pídalas en su
quiosco habitual!**

Boletín de suscripción Bulletin d'abonnement

Boletín de suscripción anual a DOCE NOTAS, 5 números bimestrales y 2 semestrales (Música Contemporánea y Educación); España: 3.500 pesetas (20,81 euros). Unión Europea: 5.000 pesetas (29,72 euros). Otros países: 6.000 pesetas (35,676 euros). Números atrasados: 300 pesetas (1,80 euros), revista bimestral, y 1.000 pesetas (5,94 euros), monográficos. Suscripción a monográficos solamente: España, 2.500 pesetas (14,86 euros); U.E. 3.500 pesetas (20,81 euros)

Solicitudes: Plaza de las Salesas, 2 28004 Madrid; fax (+34) 91 308 00 49 o E-mail: docenotas@ecua.es

Nombre y apellidos
 Empresa o institución NIF
 Calle o plaza n°
 Código postal Población País
 Provincia País
 Teléfono Fax
 Deseo suscribirme a partir del número por períodos automáticamente renovables a:
 5 números bimestrales y 2 números monográficos 2 números monográficos
 en la forma de pago siguiente:

Giro postal Cheque Domiciliación bancaria en Banco o Caja de Ahorros (relléñese boletín adjunto)

Sr. Director del Banco o Caja de Ahorros
 Domicilio agencia
 Población País
 Titular de la cuenta
 Entidad Oficina D.C. n° cuenta

Ruego atiendan hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre le sean presentados para su cobro por DOCE NOTAS S.C.

Fecha:

Firma:

PROMÚSICA

"LA MÚSICA DE NUESTRO TIEMPO IV" "MENSAJES DE FUEGO"

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
MADRID. TEMPORADA 1999/2000

JUEVES 20 DE ENERO - 22:30

THOMAS ADÈS SINFONÍA DE CÁMARA, OP.2
THOMAS ADÈS TRACED OVERHEAD, OP.15
GYÖRGY KURTÁG HOMMAGE A R. SCH. OP.15 D
THOMAS ADÈS THE ORIGIN OF THE HARP, OP.13
GEORGE BENJAMIN VIOLA-VIOLA
THOMAS ADÈS LIVING TOYS, OP.9
ENSEMBLE MODERN
THOMAS ADÈS, DIRECTOR
SUSAN KNIGHT, VIOLA
GENEVIEVE STROSSER, VIOLA

JUEVES 10 DE FEBRERO - 22:30

HANS WERNER HENZE REQUIEM
PROYECTO GERHARD

GLORIA ISABEL RAMOS TRIANO, DIRECTORA

VIERNES 25 DE FEBRERO - 19:30

WOLFGANG RIHM VERBORGENE FORMEN
WOLFGANG RIHM GEJAGTE FORM
GYÖRGY KURTÁG MESSAGES DE FEU DEMOISELLE R.V.
TROUSSOVA OP.17
KLANG FORUM WIEN
SYLVAIN CAMBRELING, DIRECTOR
ROSEMARY HARDY, SOPRANO

VIERNES 31 DE MARZO - 19:30

HELMUT LACHENMANN MOUVEMENT
HELMUT LACHENMANN ZWEI GEFÜHLE
PROYECTO GERHARD
PETER RUNDDEL, DIRECTOR

VIERNES 19 DE MAYO - 19:30

LUIS DE PABLO TARDE DE POETAS
PROYECTO GERHARD
JOSÉ RAMÓN ENCINAR, DIRECTOR
PILAR JURADO, SOPRANO
GREGORIO POBLADOR, BARÍTONO
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

MAYO FECHA A DETERMINAR
FRANCISCO GUERRERO ACTE PRÉALABLE
JESÚS RUEDA BITÁCORA
DAVID DEL PUERTO INVERNAL
CÉSAR CAMARERO OBRA A DETERMINAR
ALBERTO POSADAS ERIDSEIN
PROYECTO GERHARD
MANUEL HERNÁNDEZ SILVA, DIRECTOR
SILVIA TORÁN, PIANO

MAYO FECHA A DETERMINAR
OLIVIER MESSIAEN VEINTE MIRADAS
SOBRE EL NIÑO JESÚS
ANANDA SUKARLAN, PIANO

VIERNES 2 DE JUNIO - 19:30

EDUARDO PÉREZ MASEDA NON SILENTE
ALBERT SARDÁ TLALOC
ZULEMA DE LA CRUZ LA LUZ DEL AIRE
JACOB DURÁN LORIGA LA ISLA PERDIDA
ALBERT LLANAS OBRA A DETERMINAR
JEP NUIX HAPPY END
PROYECTO GERHARD
JOSÉ LUIS TEMES, DIRECTOR

MIÉRCOLES 7 Y JUEVES 8 DE JUNIO - 19:30

KARLHEINZ STOCKHAUSEN INTEGRAL DE LA SERIE
KLAVIERSTÜCKE I-XI
JUAN PABLO ARIAS, PIANO

VIERNES 9 DE JUNIO - 19:30
HYMNEM, MÚSICA ELECTRÓNICA Y CONCRETA
KARLHEINZ STOCKHAUSEN

SÁBADO 10 DE JUNIO - 19:30

OKTOPHONIE, MÚSICA ELECTRÓNICA
DE LA ÓPERA «DIENSTAG AUS LICHT»
KARLHEINZ STOCKHAUSEN

INFORMACIÓN:

Asociación Cultural y Artística ProMúsica
C/Capitán Haya, 22, 2ºC 28020 Madrid Tel. 91 597 15 54. Fax 91 556 95 80

ORGANIZA:



Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Centro de Estudios y Actividades Culturales

CON EL PATROCINIO DE:



FUNDACIÓN
CAJA DE MADRID

Y LA COLABORACIÓN DE:



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



PIANO, PIANO... SI VA LONTANO.

*D*espacio, despacio... se llega más lejos. Sin prisas. Con todo el tiempo necesario para escuchar y entender lo que más te conviene. Lo que más se ajusta a tu técnica y presupuesto. Lo que más te gusta. Nuestro tiempo está a tu disposición, para aconsejarte mejor. Llámanos o ven a visitarnos y comprobarás cómo despacio llegaremos más lejos.



polimúsica
Pianos y electrónica musical

Tel.: 91 319 48 57 - Fax 91 308 09 45 - e-mail: madrid@polimusica.es - C/ Caracas, 6 - 28010 MADRID

Tel. y Fax: 942 22 71 62 - Prolongación de Guevara, 10 - 39001 SANTANDER

BILBAO TRADING, S.A.

PLAZA FRANCISCO MORANO, 3

28005 MADRID

TEL.: 91 364 49 70 (5 LÍNEAS)

FAX: 91 364 49 71

E-MAIL: BTRADING@ARANNET.COM

KAWAI

pianos
acústicos
y digitales



notarás la diferencia

Durante más de setenta años los maestros artesanos de KAWAI han destinado toda su energía creativa y su pasión a fabricar los mejores pianos del mundo. Entre ellos hay especialistas que seleccionan las más finas maderas por los cinco continentes y expertos constructores que supervisan la preparación de los materiales y su ensamblaje en fábrica. Tras numerosos controles y sucesivas regulaciones el piano llega a los afinadores y entonadores, quienes aportan su privilegiado oído y un toque de sensibilidad musical para que el piano acabe siendo una auténtica obra de arte puesta a disposición de los artistas...

... y todo este amor al trabajo bien hecho se

nota...