



8

postmodernidad, veinte años después  
postmodernité, vingt ans après



Ideologías postmodernas / Ideologies postmodernes / Ramón del Castillo / Los coloquios de PoMo en Erlangen. Un forum pluridisciplinar sobre la (post)modernidad / Les colloques de PoMo à Erlangen. Un forum pluridisciplinaire sur la (post)-modernité / Johannes Angermüller. ¿Habrá un segundo siglo de arte moderno? / Entrevista a Robert Fleck / Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne? / Entretien avec Robert Fleck / Philippe Mairese / Postmodernismos y globalizaciones / Postmodernismes et mondialisations / Makis Solomos / Sobre la postmodernidad musical: el ejemplo popular de la techno / Regards sur la postmodernité musicale : l'exemple populaire de la techno / Pierre-Albert Castanet / Berlin, fin de siècle / Berlin, fin de siècle / José Manuel Costa / Vanitas vanitatum. Algunas óperas francesas e italianas / Vanitas vanitatum. De quelques opéras français et italiens récents / Laurent Feneyrou / Entrevista a Wolfgang Rihm / Entretien avec Wolfgang Rihm / Juan María Solare / Entrevista a Frederic Amat / Entretien avec Frederic Amat / Javier Martín Jiménez / Conversación con Jorge Fernández Guerra / Conversation avec Jorge Fernández Guerra / Jean-Marc Chouvel / Entrevista a Philippe Manoury / Entretien avec Philippe Manoury / Mihai Iliescu / Entrevista a David Salle / Entretien avec David Salle / Dorine Mignot / Entrevista a José Luis Turina / Entretien avec José Luis Turina / Gloria Collado / Entrevista a Kaija Saariaho / Entretien avec Kaija Saariaho / Pierre-Albert Castanet / Entrevista a Pedro Txillida / Entretien avec Pedro Txillida / Javier Martín Jiménez



P.V.P.:  
España: 9 €  
France: 11 €

Calidad,

prestigio,

fidelidad,

confianza...

...todo

concertado



desde 1814 **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

# 8

**postmodernidad, veinte años después**  
**postmodernité, vingt ans après**

**doce notas preliminares**  
**creación création**

2ª de cubierta	2e de couverture	Hazen
		3 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
		4 Bookstorming.com
		5 2º Concurso de Composición AEOS (Asociación Española de Orquestas Sinfónicas)
		6 Yamaha
		8 Polimúsica
		10 Galería Helga Alvear, Madrid
		39 Centro Galego de Arte Contemporanea
		93 V Concurso de Composición "Virgen de la Almudena"
		123 Ciclo de Música Contemporánea 2002, Sevilla-Granada
		157 Afinsa
		159 Música de hoy: <i>La escena imaginaria</i>
3ª de cubierta	3e de couverture	Polimúsica, electrónica
4ª de cubierta	4e de couverture	Kawai

© de los textos, sus autores/*des textes, leurs auteurs.*

© de las traducciones/des traductions: Alfonso Bolado, Gloria Collado, Jean-Marc Chauvel, Pedro Elías, Nathalie Moulergues y Teresa Sans.

© de las imágenes, sus autores/*des images leurs auteurs.*

© portada/*couverture*: obra de/*œuvre de* José Manuel Broto.

© obras de/*œuvres de* Frederic Amat, David Salle: Vegap, Madrid, 2001.

© de la edición/*de l'édition*. Doce Notas S.C.

Reservados todos los derechos. No está permitida la reproducción total o parcial de esta publicación, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión por cualquier forma –sea ésta electrónica, mecánica o de otro tipo– sin autorización expresa y por escrito de Doce notas S.C.

*Tous droits réservés. La reproduction totale ou partielle de cette publication est interdite, ainsi que sa saisie dans tout système d'information, ou sa transmission par tout moyen – électronique, mécanique ou autre – sans l'autorisation expresse écrite de Doce notas S.C.*



## Enero

Alejandro Corujeira (15-I a 24-II)

Panamarenko (Palacio de Cristal, 17-I a 7-IV)

Gao Xingjian (22-I a 15-IV)

*Ramblinging*. Arte aborigen australiano de Arnhem Land  
(Palacio de Velázquez, 31-I a 31-III)

## Febrero

Andy Warhol - Jean Michel Basquiat - Francesco Clemente:  
*Colaboraciones* (5-II a 29-IV)

*Las formas del cubismo*. Escultura 1909-1919 (12-II a 22-IV)

Los humoristas del 27 (21-II a 22-IV)

Xul Solar (26-II a 13-V)

## Marzo

Burt Barr (5-III a 14-IV)

## Abril

Jessica Craig-Martin (23-IV a 2-VI)

Nan Goldin. *Jugando con fuego*  
(Palacio de Velázquez, 25-IV a 30-VI)

C. Santa Isabel, nº 52  
28012 Madrid Tel. 91 467 5062

Museo  
Nacional  
Centro  
de Arte  
Reina  
Sofía

CS  
RS  
CA  
C  
N  
M

www.bookstorming.com



Publications d'art contemporain,  
Contemporary art publications,  
éditions et livres d'artistes  
editions and artists' books

info@bookstorming.com





**2º**  
**CONCURSO DE**  
**COMPOSICIÓN**  
**MUSICAL**

**ASOCIACIÓN**  
**ESPAÑOLA DE**  
**ORQUESTAS**  
**SINFÓNICAS**

**AESOS**

CON EL PATROCINIO DE



COLABORAN



## CVP-209

Mueble auténtico en madera lacada

Polifonía de 256 notas

896 sonidos

231 estilos de acompañamiento

120 canciones de demostración

## CVP-207

Mueble curvo

Polifonía de 192 notas

Gran pantalla LCD color, editable, reproduce partituras

Flash Memory 4 MB

Salida de video

Armonizador de voz

## CVP-205

Muestreo dinámico estéreo

Múltiples muestreos  
(sostenuto, reverberación del mueble, ...)

Polifonía de 96 notas

Creador de estilos, buscador de canciones

## CVP-203

Más de 800 sonidos AWM estéreo, con ROM de 16 MB

Gran pantalla LCD con sistema operativo fácil y Karaoke

Sonido de piano de gran calidad

Estilos ensemble para piano

Flash Memory 1 MB

# Clavinova

## CVP serie 200

CVP-209 / 207 / 205 / 203

Con 100 años de experiencia en la construcción de pianos acústicos, Yamaha presenta la nueva serie CVP 200.

Utilizando muestras estéreo, seleccionadas del piano CFIIS Gran Concierto a través del sistema DSS (Dynamic Stereo Sampling), y unido al teclado GH (martillo regulado), se consigue un sonido y respuesta completamente natural.

Su gran pantalla LCD VGA añade un nuevo concepto de funcionamiento, aglutinando toda la información y posibilidades en forma de navegador.





# sumario sommaire

	9	<b>Editorial</b> Editorial
RAMÓN DEL CASTILLO	11-37	<b>Ideologías postmodernas</b> Idéologies postmodernes
JOHANNES ANGERMÜLLER...	38-40	<b>Los coloquios de PoMo en Erlangen. Un fórum pluridisciplinar sobre la (post)modernidad</b> Les colloques de PoMo à Erlangen. Un forum pluridisciplinaire sur la (post)modernité
PHILIPPE MAIRESSE	41-46	<b>¿Habrá un segundo siglo de arte moderno? Entrevista a Robert Fleck</b> Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne ? Entretien avec Robert Fleck
MAKIS SOLOMOS	47-64	<b>Postmodernismos y globalizaciones</b> Postmodernismes et mondialisations
PIERRE-ALBERT CASTANET	65-74	<b>Sobre la postmodernidad musical: el ejemplo popular de la techno</b> Regards sur la postmodernité musicale : l'exemple populaire de la techno
JOSÉ MANUEL COSTA	75-79	<b>Berlin, fin de siglo</b> Berlin, fin de siècle
LAURENT FENEYROU	80-88	<b>Vanitas vanitatum. Algunas óperas francesas e italianas</b> Vanitas vanitatum. De quelques opéras français et italiens récents
JUAN MARÍA SOLARE	89-96	<b>Entrevista a Wolfgang Rihm</b> Entretien avec Wolfgang Rihm
JAVIER MARTÍN JIMÉNEZ	97-102	<b>Entrevista a Frederic Amat</b> Entretien avec Frederic Amat
JEAN-MARC CHOUVEL	103-124	<b>Conversación con Jorge Fernández Guerra</b> Conversation avec Jorge Fernández Guerra
MIHU ILIESCU	125-130	<b>Entrevista a Philippe Manoury</b> Entretien avec Philippe Manoury
DORINE MIGNOT	131-137	<b>Entrevista a David Salle</b> Entretien avec David Salle
GLORIA COLLADO	138-147	<b>Entrevista a José Luis Turina</b> Entretien avec José Luis Turina
PIERRE-ALBERT CASTANET	148-151	<b>Entrevista a Kaija Saariaho</b> Entretien avec Kaija Saariaho
JAVIER MARTÍN JIMÉNEZ	152-158	<b>Entrevista a Pedro Txillida</b> Entretien avec Pedro Txillida

**Postmodernidad, veinte años después** Postmodernité, vingt ans après  
**nº 8 doce notas preliminares: creación** création, **diciembre** décembre 2001  
**precio en España: 9 euros** prix en France : 11 euros



Esta revista es miembro de ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España) y de CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos)

Edita/éditeur: DOCE NOTAS S.C. 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

Consejo de redacción/Conseil de rédaction: Gloria Collado, Jean-Marc Chouvel, Gérard Denizeau, Esther Ferrer, Luis Gago, Mihiu Iliescu, Philippe Mairesse, Ana Serrano, Makis Solomos.

Dirección/Direction: Gloria Collado. Redacción/Rédaction: Lucas Bolado, Mihiu Iliescu, Javier Martín Jiménez.

Suscripciones/abonnements: Marta García. Publicidad/Publicité: Victoria Rubio.  
Traductores/Traducteurs: Alfonso Bolado (para/pour: Makis Solomos); Gloria Collado (para/pour: Pierre-Albert Castanet, Laurent FeneYROU, Mihiu Iliescu, Philippe Mairesse); Jean-Marc Chouvel (para/pour: Jorge Fernández Guerra) Pedro Elías (para/pour: Ramón del Castillo, Javier Martín Jiménez -Pedro Txillida-); Nathalie Moulergues (para/pour: Gloria Collado, José Manuel Costa, Juan María Solare). Teresa Sans (para/pour: Editorial, J. Martín Jiménez -Frederic Amat-, Dorine Mignot); Impresión/Imprimeur: Gráficas Minaya S.A.

Fotomecánica/Photogravure: Ilustración 10, Arriaza, 4. 28008 Madrid.  
Depósito legal M-39.052-1997 ISSN 1138-3984. Distribuyen: Coedis S.L., Consejeros editoriales para la difusión. Avda Barcelona, 225. 08750 Molins de Rei (Barcelona). Teléfono: 93 680 03 60.





# www.polimusica.es



  
**polimusica**

Caracas, 6 28010 Madrid  
Tfno.: 91 319 48 57 • Fax: 91 308 09 45  
madrid@polimusica.es

Guevara, 10 39001 Santander  
Tfno.: 942 22 71 62 • Fax: 942 22 71 62  
santander@polimusica.es

## Editorial

Quizás es debido al azar que una serie de personalidades de la vida artística y musical cumplan cincuenta años durante 2002. Por cantidad, calidad y variedad, dichas personalidades nos incitan a otorgar a esta generación, nacida en 1952, una importancia y una significación particular. A los compositores y a los artistas plásticos que aquí mencionamos (por orden de nacimiento) sería necesario añadir muchos otros, si no nos lo impidiera la falta de espacio. Pero, ¿tiene sentido hablar a este respecto de una excelente cosecha o más bien de una buena estrella? Como no somos expertos en astrología, nos limitaremos en este punto a mostrar nuestra sorpresa, aunque no perderemos la ocasión de abordar un periodo complejo de nuestra historia reciente.

La madurez de estos creadores ha coincidido con el periodo (los últimos veinte años) que ha sido considerado como el de la postmodernidad. Para una revista como ésta, con vocación de explorar las relaciones culturales entre España y Francia, pocos temas podrían resultar más paradójicos. En Francia el término postmodernidad ofrece un rechazo compacto que llega a resultar sorprendente, incluso para quienes toman distancia frente a ese término. Los escritos recogidos aquí dan muestra de la aguda disparidad de opiniones sobre esta terminología según se hable desde el zócalo cultural francés o desde ámbitos diferentes.

Pero otra paradoja, no menos aguda, que recogemos es que un término considerado como cerrado parece resucitar en la voluntad de jóvenes filósofos y pensadores. Algunos achacan el vigor de la postmodernidad en diversas áreas culturales a un déficit de modernidad, pero, ¿no estará sucediendo que este déficit es, quizá, la marca común de un acceso masivo de culturas no europeas, o escasamente europeizadas, al estatuto de universalidad? O, algo más turbador aún, ¿no será la postmodernidad la última oportunidad de la modernidad en lugar de su rival o su enemigo?

Provocadoras preguntas a las que oponemos una compleja serie de respuestas y un gran cumpleaños en este número.

## Éditorial

C'est peut-être un hasard si toute une série de personnalités de la vie artistique et musicale auront cinquante ans au cours de l'année 2002. Par leur nombre, leur qualité et leur diversité, ces personnalités nous incitent, en fait, à accorder à la génération née en 1952 une importance et une signification particulières. Aux compositeurs et aux artistes plastiques que nous évoquons ici (dans l'ordre de leur date de naissance) il faudrait d'ailleurs ajouter bien d'autres, si l'espace limité ne nous en empêchait. Mais y a-t-il un sens à parler à cet égard d'un excellent millésime, ou d'une bonne étoile? Comme nous ne sommes pas experts en astrologie, nous nous contenterons sur ce point d'exprimer notre étonnement. Et nous saisissons l'occasion d'aborder une période complexe de notre histoire récente.

L'arrivée à la maturité des créateurs nés en 1952 coïncide avec les deux dernières décennies, c'est-à-dire avec une période généralement considérée comme postmoderne. Pour une revue comme la nôtre, qui a la vocation d'explorer les relations culturelles entre la France et l'Espagne, c'est sans doute un des sujets les plus intéressants qui soient. En France, le terme de postmodernité suscite ainsi un rejet massif, presque surprenant, même de la part de ceux qui prennent du recul par rapport au terme en question. Les articles que nous réunissons ici montrent en fait la grande disparité d'opinions qui existent à propos de ce terme, selon que l'on s'exprime depuis le sol français ou depuis d'autres territoires culturels.

Nous relevons également le paradoxe de la résurrection, évidente chez les jeunes penseurs, d'un débat estimé clos. Certains expliquent la vigueur de la postmodernité dans divers domaines culturels par un affaiblissement de la modernité. Mais cet affaiblissement ne serait-il pas un signe de l'accès massif des cultures extra-européennes à l'universalité? Ou – interrogation plus troublante encore – la postmodernité ne représenterait-elle pas la dernière chance de la modernité, plutôt que son rival ou son ennemi?

Voilà des questions certes provocatrices, auxquelles nous proposons dans ce numéro une série de réponses ainsi qu'un groupage d'entretiens anniversaires.

GALERIA ■ HELGA DE ALVEAR

DR. FOURQUET 12, 28012 MADRID.TEL:(34) 91 468 05 06 FAX:(34) 91 467 51 34  
e-mail:galeria@helgadealvear.net www.helgadealvear.net

PEP AGUT  
HELENA ALMEIDA  
JEAN-MARC BUSTAMANTE  
DANIEL CANOGAR  
CHRISTINE DAVIS  
JOAN FONTCUBERTA  
JOHN HILLIARD  
PETER HUTCHINSON  
AXEL HÜTTE  
KAZUO KATASE  
JÜRGEN KLAUKE  
JOSÉ MALDONADO  
MITSUO MIURA  
TRACEY MOFFATT  
JESÚS PALOMINO  
ESTER PARTEGÀS  
JAUME PLENSA  
THOMAS RUFF  
KARIN SANDER  
MONTSERRAT SOTO  
FRANK THIEL  
ALEXANDER TIMTSCHENKO  
EULÀLIA VALLDOSERA  
JAVIER VALLHONRAT



## Ideologías postmodernas

1

Empezaré por las propias etiquetas: “postmoderno”, “postmodernismo”, “postmodernidad”.

¿Por qué se difundieron con tanta rapidez desde finales de los setenta? ¿Por qué corrió a usarlas gente tan diferente? O para decirlo más directamente, ¿por qué resultaron necesarias para una izquierda decaída y desorientada, pero también muy útiles para una nueva derecha astuta y exaltada? Aunque claro, no fueron los únicos que echaron mano del término. La derecha de toda la vida, la vieja guardia de la propia izquierda y los socialdemócratas o liberales descubrieron que “postmoderno” era uno de los insultos más eficaces que se habían inventado desde hacía mucho tiempo. Así, gracias a una insólita alianza entre gente de Cultura y gente de Ciencia, conservadores o progresistas, “postmoderno” se convirtió en sinónimo de degradación cultural, fraude artístico, impostura intelectual y complacencia política; sin distinciones, como si todo el mundo que hubiese apelado a la idea de lo postmoderno fuese culpable de todos los males que se ciernen sobre nuestro mundo, estrategia claramente ideológica gracias a la cual se pudo sacar tajada de lo postmoderno al mismo tiempo que se parodiaba. Gracias a lo postmoderno, sabemos ahora, moralistas de todo el espectro político recuperaron un protagonismo y un vigor inusitados, convirtiendo la retórica de la indignación moral y la responsabilidad en un *revival* con gran éxito de ventas. O si se quiere decir así: gracias a lo postmoderno los apocalípticos e integrados han firmado más contratos de los que imaginó el propio Eco<sup>1</sup>.

En realidad, “postmoderno” nunca agrado a nadie, ni siquiera a aquellos que se lo tomaron en serio y fomentaron su circulación (Jencks, Lyotard, Jameson), y sin embargo el término siempre pose-

## Idéologies postmodernes

1

Je commencerai par les étiquettes : “postmoderne”, “postmodernisme”, “postmodernité”.

Pourquoi se sont-elles diffusées avec tant de rapidité dès la fin des années 70 ? Pourquoi des gens si différents se sont-ils précipités pour les utiliser ? Ou en le formulant d'une façon plus directe, pourquoi ont-elles été nécessaires à une gauche en baisse de forme et désorientée, et à la fois très utiles à une nouvelle droite astucieuse et exaltée ? Mais la gauche et la droite n'ont pas été les seules à mettre la main sur le terme. La droite de toujours, la vieille garde de la gauche et les sociaux-démocrates ou libéraux découvrirent que “postmoderne” était l'une des insultes les plus efficaces qui avaient été inventées depuis longtemps. Ainsi, grâce à une insolite alliance entre gens de Culture et gens de Science, conservateurs ou progressistes, “postmoderne” se convertit en synonyme de dégradation culturelle, fraude artistique, imposture intellectuelle et complaisance politique ; sans distinctions, comme si tous ceux qui avaient recouru à l'idée de postmoderne étaient coupables de tous les maux qui s'abattent sur notre monde, stratégie clairement idéologique grâce à laquelle il a été possible de tirer parti de l'opportunité postmoderne pendant qu'on la parodiait. Grâce au postmoderne, nous le savons maintenant, les moralistes de tout le spectre politique récupérèrent un protagonisme et une vigueur inusités, convertissant la rhétorique de l'indignation morale et la responsabilité en un *revival* avec grand succès de ventes. Ou si on le préfère : grâce au postmoderne les apocalyptiques et les intégrés ont signé plus de contrats que ceux que Umberto Eco avait pu imaginer<sup>1</sup>.

En réalité, “postmoderne” n'a jamais plu à personne, ni à ceux qui le prirent au sérieux et fomentèrent sa mise en circuit (Jencks, Lyotard, Jameson), et cependant le terme a toujours possédé un étrange pouvoir d'attraction, un magnétisme difficile à



yó un extraño poder de atracción, un magnetismo difícil de interpretar. “El término no sólo es polémico –declara Jameson en los noventa– sino esencialmente contradictorio y conflictivo... para bien o para mal, es imposible no utilizarlo [...] a veces estoy cansado de él como el que más, pero cuando estoy a punto de lamentar mi complicidad con él, de deplorar sus abusos y su mala reputación y de admitir con cierta renuencia que plantea más problemas que los que resuelve, paso a preguntarme si existe algún otro concepto capaz de exponer los temas con tanta eficacia y economía”<sup>12</sup>. Curioso ¿no? Y eso que Jameson fue uno de los pocos marxistas que desde principios de los ochenta intentó dar al concepto algún valor *dialéctico*, forzando un modo de pensar *histórico* que para muchos otros izquierdistas postmodernos había muerto hacía tiempo; izquierdistas, por cierto, que también echaban pestes del concepto pero que lo usaban para lo contrario que Jameson: acabar con el dichoso marxismo. Proclamar el disgusto con el concepto pues, no significaba nada en sí mismo dado que podía ponerse al servicio de propósitos políticos diferentes y opuestos: en unos casos, prolongar o transformar de algún modo ciertas obsesiones tradicionales de la izquierda; en otros, acabar definitivamente esas obsesiones, encerrándolas quizás en un museo de la izquierda o quizás en un parque temático dedicado al marxismo occidental.

Desde el principio, pues, todo el mundo tenía razones para proclamar el carácter incongruente y contradictorio del concepto. Así, atribuyendo una incoherencia esencial al concepto se podía disimular la propia impotencia o incapacidad para dar coherencia a la realidad, o peor aún: la simple complacencia política con el sistema. Transformada en mera representación, hasta la inconsistencia intelectual puede convertirse en un signo de distinción (como dirá Bourdieu) y ocultar inconsistencias mucho más comprometedoras, razón obvia por la que tantos académicos perdieron el culo por subrayar la naturaleza paradójica no sólo del concepto, sino del debate entero que arrastraba consigo. Por alguna misteriosa razón, parecía ser, no era posible ofrecer una definición de la

interpretar. “Le terme n’est non seulement polémique – déclara Jameson en les années 90 – mais encore essentiellement contradictoire et conflictuel ... que ce soit positif ou négatif, il est impossible de ne pas l’utiliser [...] je suis parfois si las de lui, mais lorsque j’en arrive à me lamenter de ma complicité avec lui, de déplorer ses abus et sa mauvaise réputation et d’admettre avec une certaine répugnance qu’il pose plus de problèmes qu’il n’en résout, je me demande alors s’il existe un autre concept capable d’exposer les thèmes avec tant d’efficacité et d’économie”<sup>12</sup>. Curieux, n’est-ce-pas ? et ce, considérant que Jameson fut l’un des rares marxistes qui, dès le début des années 80, ont tenté de doter le concept d’une certaine valeur *dialectique*, forçant un mode de pensée *historique* qui pour beaucoup d’autres personnalités de gauche postmodernes était mort depuis longtemps ; personnalités de gauche qui, par ailleurs, pestaient contre le concept mais l’utilisaient dans un but contraire à celui de Jameson : “en finir avec ce sacré marxisme”. Proclamer son dégoût du concept ne signifiait donc rien en soi, étant donné qu’il pouvait servir des intentions politiques différentes et opposées : dans certains cas, prolonger ou transformer de quelque façon certaines obsesiones traditionnelles de la gauche ; dans d’autres, en finir définitivement avec ces obsesiones, en les enfermant peut-être dans un musée de la gauche ou bien dans un parc thématique dédié au marxisme occidental.

Dès le début, donc, tout le monde avait des raisons pour proclamer le caractère incongru et contradictoire du concept. Ainsi, en attribuant une incohérence essentielle au concept, on pouvait dissimuler la propre impuissance ou l’incapacité à doter la réalité d’une cohérence, ou pire encore : la simple complaisance politique avec le système. Transformée en simple représentation, même l’inconsistance intellectuelle peut se convertir en un signe de distinction (comme le dira Bourdieu) et cacher des inconsistances beaucoup plus compromettantes, raison évidente pour laquelle tant d’académiciens ne perdirent leur temps pour souligner la nature paradoxale non seulement du concept, mais encore du débat entier qu’il entraînait avec lui. Pour quelque mystérieuse raison, à ce qu’il semblait, il n’était pas possible d’offrir une définition de la postmodernité qui ne fût une méditation



postmodernidad que no fuera una meditación sobre la imposibilidad de dar ese tipo de definición. Daba un toque de autenticidad, ¿no? Como si hacer gala de la paradoja fuera el modo más radical de hacer justicia a los tiempos, aunque claro, para lo único que servía era para perpetuarse en el poder académico o cultural diciendo idioteces como si fueran revelaciones de oráculo.

“Casi nadie acepta con gusto el término” – proclamará en 1996 Charles Jencks, uno de sus grandes propagandistas–; “está pasado de moda, carece de gracia y, a pesar de todo, no hay forma de eludirlo. Nos ha marcado socialmente, como si fuera una distinción desgastada pero llevada con orgullo, o quizás una marca vergonzosa. Casi nadie lo usa en un sentido positivo... Resulta tan ubicuo, desagradable y confuso como su pariente, lo ‘moderno’. En 1992, el diario británico *Independent* recomendaba ‘postmodernismo’ dado que podía significar cualquier cosa que se te ocurriera sobre el presente”<sup>3</sup>.

“Postmoderno”, en efecto, nunca poseyó brillo o esplendor, aunque gracias a una irónica inversión, su propia insipidez e insubstancialidad se pudo convertir en una señal de identidad. La flamante insignia postmoderna de la que habla Jencks, pues, podía ser tan hortera como quisiéramos, de purpurina o de caramelo, o quizás podía colgarse como un *piercing* en los genitales. En el otro caso, en el caso de que “postmoderno” no fuera un signo de orgullo sino una marca de la que avergonzarse, podíamos borrarla en una clínica de cirugía plástica o disimularla en un taller de tatuajes. Lo que el tiempo sí parece haber demostrado es que la frenética urgencia con la que la gente se *colgó* “postmoderno”, toda aquella exuberante pero insípida apoteosis de signos y manifestaciones que Fredric Jameson bautizó como “lo sublime histórico”, *disfranzaba, reprimía y sublimaba* demasiadas cosas: una merma de la sensibilidad, una atrofia de las emociones, un sentimiento creciente de impotencia ante procesos económicos y sociales vividos como algo ajeno e inevitable; un bloqueo de la imaginación artística y cultural, y sobre todo, una parálisis generalizada de la política de izquierdas, fenóme-

sur l'impossibilité de donner ce type de définition. Ça donnait une touche d'authenticité, n'est-ce pas ? Comme si le fait d'exhiber le paradoxe était la façon la plus radicale de rendre justice aux temps, bien que, évidemment, l'unique raison était de pouvoir se perpétuer dans le pouvoir académique ou culturel en disant des idioties comme s'il s'agissait de révélations d'oracle.

“Presque personne n'accepta le terme avec plaisir” – proclama en 1996 Charles Jencks, l'un de ses grands propagandistes – ; “il n'est plus à la mode, il manque de grâce et, malgré tout, il n'y a pas moyen de l'éviter. Il nous a marqué socialement, comme si c'était une distinction usée mais portée avec orgueil, ou peut-être une marque honteuse. Presque personne ne l'utilise dans un sens positif ... Il en devient autant ubiquitaire, désagréable et confus que son parent, le “moderne”. En 1992, le journal britannique *Independent* recommandait “postmodernisme” étant donné qu'il pouvait signifier n'importe quoi qui se référerait au présent”<sup>3</sup>.

“Postmoderne”, en effet, n'a jamais possédé ni brillant ni éclat, bien que grâce à une inversion ironique, sa propre insipidité et insubstantialité ont pu le convertir en un signe d'identité. Le flamboyant étendard postmoderne dont parle Jencks pouvait donc être aussi vulgaire qu'on le voulait, dorure ou douceur, ou peut-être pendre comme un *piercing* aux génitales. Dans l'autre cas, le cas où “postmoderne” n'était pas un signe d'orgueil mais une marque dont on aurait honte, on pouvait toujours l'effacer dans une clinique de chirurgie plastique ou la dissimuler dans un centre de tatouage. Le temps, par contre, semble avoir démontré que la frénétique urgence avec laquelle les gens devinrent des accros postmodernes, toute cette exubérante mais insipide apothéose de signes et manifestations que Fredric Jameson baptisa comme “le sublime hystérique”, *déguisa, réprima et sublima* trop de choses : une baisse de la sensibilité, une atrophie des émotions, un sentiment croissant d'impuissance face aux processus économiques et sociaux vécus comme quelque chose d'étranger et d'inévitable ; un blocage de l'imagination artistique et culturelle, et surtout, une paralysie généralisée des politiques de gauche, phénomènes qui, dans l'ensemble, provoquèrent une



nos que, en conjunto, provocaron una especie de *amnesia* o *anestesia* colectiva disimulada, precisamente, a través de convulsos y espasmódicos pseudo-acontecimientos históricos y emocionales; en fin, un estado de conciencia, a medio camino entre la vigilia y el sueño, del que seguramente aún no hemos escapado, pese a que el 12 de Septiembre todos nos levantamos un poco confundidos<sup>4</sup>.

Por supuesto, la rapidez con la que el término iluminó el cielo tampoco convenció a nadie, aunque pocos pudieran evitar mirar hacia arriba y disfrutar con el espectáculo. Como dijera Jameson, "el acto supremo de nominación produce un impacto material y, como un relámpago que desde la superestructura vuelve a caer sobre la base, funde sus insólitos materiales en un reluciente amasijo o en una superficie de lava<sup>5</sup>". "Postmoderno", en efecto, cayó como un rayo pero ¿qué clase de rayo era aquel? Quizás uno de alta tecnología, o mejor: un efecto especial de alguna película de ciencia ficción, un *simulacro* de cataclismo; o quizás una luz de conmemoración, como los rayos láser que escriben palabras en el cielo. El extraño resplandor de "postmoderno", quizás, no expresaba ningún poder de la imaginación (la superestructura) para transformar la realidad, sino la definitiva fusión de base y superestructura, de lo material y lo ideal, del mercado y la abstracción. Y respecto a la fusión de materiales que producía el término (artísticos, sociales, económicos) otro tanto de lo mismo: no se trataba, desde luego, de una *síntesis* (ni industrial ni intelectual), sino algún tipo de *pastiche* amorfo y siniestro. Hay, desde luego, otro sentido de fusión que tampoco se debe olvidar: "La historia del éxito de la palabra [...] pide ser escrita en formato *best-seller*. Los neoacontecimientos léxicos en los que la acuñación del neologismo se produce con el mismo impacto de realidad que tiene una *fusión empresarial*, se cuentan entre las novedades de la sociedad de los *media*<sup>6</sup>.

Sea como sea, la euforia con la que se acudió a la idea de lo "postmoderno" como *marca* de una nueva cultura y de una nueva época siempre ocultó presentimientos mucho más siniestros. La in-

espèce d'*amnésie* ou *anesthésie* collective disimulée, précisément, parmi les convulsions et les spasmes des pseudo-événements historiques et émotionnels ; enfin, un état de conscience, à mi-chemin entre la veille et le sommeil, auquel nous n'avons certainement pas encore échappé, bien que le 12 septembre nous nous soyons tous réveillés un peu confondus<sup>4</sup>.

Bien évidemment, la rapidité avec laquelle le terme illumina le ciel n'a pas non plus convaincu, bien qu'un petit nombre n'ait pu éviter de regarder en haut et jouir du spectacle. Comme le disait Jameson, "l'acte suprême de nomination produit un impact matériel et, comme la foudre retombant depuis la superstructure sur la base, fond ses insolites matériaux en un resplendissant amas ou en une superficie de lave<sup>5</sup>". "Postmoderne", en effet, tomba comme un éclair mais de quelle classe d'éclair s'agissait-il ? Peut-être d'un éclair de haute technologie, ou mieux encore : un effet spécial de quelque film de science-fiction, un *simulacre* de cataclysme ; ou peut-être une lumière de commémoration, comme les rayons laser qui écrivent des paroles dans le ciel. L'étrange splendeur de "postmoderne" n'exprimait peut-être aucun pouvoir de l'imagination (la superstructure) pour transformer la réalité, mais la définitive fusion de base et superstructure, de ce matériau et de cet idéal, du marché et de l'abstraction. Et quant à la fusion de matériaux que produisait le terme (artistiques, sociaux, économiques), c'était du pareil au même : il ne s'agissait pas, en aucun cas, d'une *synthèse* (ni industrielle ni intellectuelle), mais d'un type quelconque de *pastiche* amorphe et sinistre. Il y a bien évidemment un autre sens de fusion qu'on ne doit pas non plus oublier : "L'histoire du succès de la parole [...] demande à être écrite en format de *best-seller*. Les néo-événements lexiques où l'estampage du néologisme se produit avec le même impact de réalité que peut avoir une *fusion d'entreprises*, se comptent parmi les nouveautés de la société des *médias*<sup>6</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'euphorie qui accueillit le concept de "postmoderne" comme *marque* d'une nouvelle culture et d'une nouvelle époque a toujours caché des pressentiments beaucoup plus sinistres. L'inflation de "postmoderne" à partir de la fin des années 70 coïncide (selon les propres postmoder-

flación de “postmoderno” desde finales de los setenta coincide (según nos cuentan los propios postmodernos) con un momento en el que la propia sociedad del espectáculo transfigura el conocimiento *sobre* sí misma en espectáculo. “Postmoderno” nace, si se quiere decir de una forma anticuada, sin valor de uso, integrado desde el principio en el ámbito de un nuevo mercado intelectual, arrastrando consigo un nuevo estilo intelectual llamado simplemente *theory* (en inglés, claro) que es todo y nada (política, sociología, filosofía, literatura...), es decir, un estilo que también *fusiona* disciplinas tradicionales y que basa buena parte de su éxito en la incesante invención de acontecimientos léxicos, escándalos terminológicos y cataclismos teóricos con los que atraer la atención de consumidores de ideas, sean jóvenes universitarios sin pasado político o gente madura con pasado político que ocultar<sup>7</sup>.

Desde el principio, pues, el concepto se supo tan vacío y banal como la cultura y la época que, se suponía, trataba de captar o representar, aunque claro siempre se podía hacer de la necesidad virtud: el hecho de que el concepto tuviera algo de subproducto, derivado o sucedáneo probaba, al menos, que por fin nos habíamos liberado del yugo del *elitismo* modernista, o del dominio implacable de la “metafísica occidental”.

## 2

Pero retrocedamos un poco en la historia de “postmoderno”, una historia tan vuelta sobre sí misma como el propio término, una historia que se nos ha contado de innumerables formas, aunque la mayoría de las veces tanta preocupación por la historia de las palabras sólo ha servido para ocultar la historia de las circunstancias políticas y económicas que rodean la aparición de palabras y teorías, o si se quiere para desplazar la historia en nombre de la propia historia.

Hasta los sesenta, parece ser, “postmoderno” se usa, o bien como categoría literaria o bien como categoría histórico-económica<sup>8</sup>. Sin embargo, desde mediados de los setenta empieza a funcionar como una categoría mixta que de algún modo *conecta* distintos órdenes o esferas de producción

(nes) avec un moment où la propre société du spectacle transfigurait la connaissance qu'elle avait d'elle-même en spectacle. “Postmoderne” naît, si on veut le dire d'une façon passée de mode, sans valeur d'usage, intégré dès le début dans le cadre d'un nouveau marché intellectuel, entraînant avec lui un nouveau style intellectuel appelé simplement *theory* (en anglais, évidemment) qui est tout et rien (politique, sociologie, philosophie, littérature ...), c'est-à-dire, un style qui *fusionne* aussi des disciplines traditionnelles et qui base une bonne part de son succès sur l'incessante invention d'événements lexiques, scandales terminologiques et cataclysmes théoriques par lesquels il attire l'attention des consommateurs d'idées, qu'il s'agisse de jeunes universitaires sans passé politique ou de personnes mûres avec un passé politique à cacher<sup>7</sup>.

Dès le début, donc, on a su que le concept était aussi vide et banal que la culture et l'époque – on s'en doutait – qu'il tentait de capter ou de représenter, bien qu'on pouvait toujours, évidemment, faire de nécessité vertu : le fait que le concept avait quelque chose de sous-produit, de dérivé ou de succédané, prouvait, au moins, que nous nous étions enfin libérés du joug de l'*élitisme* moderniste, ou de la domination implacable de la “métaphysique occidentale”.

## 2

Mais remontons un peu l'histoire de “postmoderne”, une histoire repliée sur elle-même autant que peut l'être le propre terme, une histoire qui nous a été racontée d'innombrables façons, bien que le plus souvent tant de préoccupations pour l'histoire des paroles n'aient servi qu'à cacher l'histoire des circonstances politiques et économiques qui entourent l'apparition des paroles et des théories ou, si l'on veut, qu'à déplacer l'histoire au nom de la propre histoire.

Jusqu'aux années 60, semble-t-il, “postmoderne” s'utilise, ou bien comme catégorie littéraire ou bien comme catégorie historique-économique<sup>8</sup>. Cependant, vers le milieu des années 70, il commence à fonctionner comme une catégorie mixte qui d'une certaine façon *connecte* divers ordres ou sphères de production (esthétique, culturelle, économique). Bien évidemment, le débat se centrera sur la *classe*



(estética, cultural, económica). Obviamente *qué* clase de conexión es ésta, va a ser el mayor objeto de debate, sin olvidar que también hubo gente que directamente *evitó* la conexión limitándose exclusivamente, o sea cómodamente, a la dimensión “estética” del fenómeno. Coincidiendo con la crisis del petróleo de 1973 (crisis marcada, como dice Jameson por el final del patrón oro internacional, el final de las guerras de liberación nacional y el “principio del fin” del comunismo) “Postmoderno” y “postmodernismo” circulan simultáneamente en dos sentidos: como etiquetas de una serie de movimientos estéticos *particulares*, y sobre todo, como denominación vaga para un nuevo modo generalizado de producción cultural<sup>9</sup>. Aquí “cultural” significaba algo mucho más amplio que lo meramente estético o artístico: estilos de vida, mentalidades, hábitos psicológicos, actitudes sociales, construcción de géneros, identidades, cuerpos, lenguajes, formas de comunicación. “Cultural” significaba, si se quiere decir así, algo diferente de lo meramente económico, aunque al mismo tiempo connota un nuevo tipo de organización o estilo económico.

Desde hacía tiempo marxistas con aires estructuralistas como Althusser y Machery insistían en lo mismo: base y superestructura mantienen una relativa autonomía, evolucionan a ritmos distintos y operan con lógicas diferentes, y, sin embargo, saben confabularse para dar lugar a un “sistema”. Pero en realidad aquellos que no eran marxistas o quienes querían dejar de serlo tenían a su disposición varias marcas de ambiciosa generalidad con las que podían etiquetar ese nuevo orden económico-cultural, marcas que les permitían prescindir de engorrosas ideas marxistas como las de “sistema” o “totalidad”. Entre ellas, “sociedad post-industrial” (lanzada por Daniel Bell en 1973<sup>10</sup>) se descubrió como una de las más populares (junto con “era de la información”, “sociedad de los *media*”, “sociedad electrónica o de las nuevas tecnologías”, etc.). “Sociedad post-industrial”, en efecto, subrayaba la llegada o inauguración de un nuevo modo de organización social y económica más allá del capitalismo clásico, un orden en el que la industria pesada y la economía de pro-

de conexión, sans oublier qu'il y eut aussi des gens qui *évitérent* directement la connexion en se limitant exclusivement, c'est-à-dire commodément, à la dimension “esthétique” du phénomène. Coïncidant avec la crise du pétrole de 1973 (crise marquée, comme le dit Jameson par la fin de l'étalon-or international, la fin des guerres de libération nationale et le “début de la fin” du communisme), “Postmoderne” et “postmodernisme” circulent simultanément dans les deux sens : comme des étiquettes d'une série de mouvements esthétiques *particuliers*, et surtout, comme une dénomination vague pour un nouveau mode généralisé de production culturelle<sup>9</sup>. Ici, “culturel” signifiait quelque chose de beaucoup plus ample que ce qui était purement et simplement esthétique ou artistique : styles de vie, mentalités, habitudes psychologiques, attitudes sociales, construction de genres, identités, corps, langages, formes de communication. “Culturel” signifiait, si l'on veut, quelque chose de différent de ce qui était purement et simplement économique, bien qu'en même temps il connotait un nouveau type d'organisation ou de style économique.

Depuis longtemps, des marxistes aux airs structuralistes, comme Althusser et Machery, insistaient sur le même point : base et superstructure maintiennent une relative autonomie, évoluent selon des rythmes distincts et opèrent avec des logiques différentes, et, cependant, savent se confabuler pour donner lieu à un “système”. Mais en réalité ceux qui n'étaient pas marxistes ou ceux qui voulaient cesser de l'être avaient à leur disposition plusieurs marques de généralité ambitieuse avec lesquelles ils pouvaient étiqueter ce nouvel ordre économique-culturel, marques qui leur permettaient de se passer des idées marxistes embarrassantes comme celles de “système” ou “totalité”. Parmi lesquelles, “société post-industrielle” (lancée par Daniel Bell en 1973<sup>10</sup>) se révéla comme l'une des plus populaires (avec “ère de l'information”, “société des *médias*” “société électronique ou des nouvelles technologies”, etc.). “Société post-industrielle”, en effet, soulignait l'arrivée ou l'inauguration d'un nouveau mode d'organisation sociale et économique au delà du capitalisme classique, un ordre où l'industrie lourde et l'économie de production se trouvent déplacées ou même remplacées par



ducción se ven desplazadas o incluso reemplazadas por la industria de la información y la economía de servicios. Para muchos marxistas, sin embargo, el hiperdesarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación no suponía ninguna mutación del modo de producción capitalista, sino lo contrario. El sistema, pues, podía seguir siendo el mismo aunque cambiara la estructura de los procesos laborales o la construcción del tejido social. Para la gente de mentalidad dialéctica, una cosa puede cambiar hasta extremos inimaginables, sufrir las más extrañas mutaciones y expansiones, y sin embargo, seguir siendo la misma, por muy desconsolador que resulte descubrirlo, claro.

Esto explica, hasta cierto punto, por qué tantos marxistas rechazaron de plano teorías como las de Bell y buscaron una nueva jerga que, sin dejar de ser dialéctica, dejara atrás la propia pesadez del viejo materialismo y que, para bien o para mal, se ajustara mejor a las nuevas y extrañas maneras en las que lo material y lo inmaterial se fundían. A mediados de los setenta, algunos marxistas daban sus propias explicaciones de la mercantilización de los servicios (Braverman), pero quien marcará la diferencia será Ernest Mandel, en cuyo *Late Capitalism* describiría ese nuevo orden como una tercera etapa o momento en la evolución del capital, o en palabras de Jameson: una etapa del capitalismo *más pura* que cualquiera de los momentos precedentes<sup>11</sup>. Mientras que “sociedad postindustrial”, pues, podía servir como oportuno *eufemismo* ideológico, “capitalismo tardío” parecía llamar a las cosas por su nombre, al menos, repito, para *algunos* marxistas: Teorías como las de Bell, dirá Jameson, “desempeñan la obvia función ideológica de demostrar, en defensa propia, que la nueva formación social en cuestión ya no obedecía a las leyes del capitalismo clásico, esto es, a la producción industrial y a la omnipresencia de la lucha de clases”<sup>12</sup>.

Con todo, aunque “capitalismo tardío” proporcionara un buen lema que congeniaba bien con otros como “sociedad del espectáculo” (término acuñado por Guy Debord en 1967 que Jameson también tomó en serio) la historia estaba del lado de “postmodernismo”, término que, para bien o

l'industrie de l'information et l'économie des services. Pour beaucoup de marxistes, néanmoins, l'hyper-développement des nouvelles technologies de la communication n'impliquait aucune mutation du mode de production capitaliste, mais le contraire. Le système, donc, pouvait continuer d'être le même bien que la structure des processus de travail ou la construction du tissu social changeaient. Pour les gens de mentalité dialectique, une chose peut changer jusqu'à des limites inimaginables, souffrir les plus étranges mutations et expansions, et cependant, rester la même, bien que cela soit triste à découvrir, évidemment.

Ceci explique, jusqu'à un certain point, pourquoi tant de marxistes refusèrent directement des théories comme celles de Bell et cherchèrent un nouveau jargon qui, sans cesser d'être dialectique, dépassât la propre lourdeur du vieux matérialisme et qui, pour le meilleur ou pour le pire, s'ajustât mieux aux nouvelles et étranges manières où se fondaient le matériel et l'immatériel. Au milieu des années 70, certains marxistes donnèrent leurs propres explications de la mercantilisation des services (Braverman), mais ce sera Ernest Mandel qui marquera la différence, et décrira dans *Late Capitalism* ce nouvel ordre comme une troisième étape ou moment de l'évolution du capital, ou en citant Jameson : une étape du capitalisme *plus pure* qu'aucun des moments précédents<sup>11</sup>. Tandis que “société postindustrielle” pouvait donc servir comme un *euphémisme* idéologique opportun, “capitalisme tardif” semblait appeler les choses par leur nom, au moins, je le répète, pour *certaines* marxistes : des théories comme celles de Bell, dira Jameson, “remplissent l'évidente fonction idéologique de démontrer, en légitime défense, que la nouvelle formation sociale en question n'obéissait plus aux lois du capitalisme classique, c'est-à-dire, à la production industrielle et à l'omniprésence de la lutte de classes”<sup>12</sup>.

Et bien que “capitalisme tardif” apportera une bonne formule qui sympathisera avec d'autres comme “société du spectacle” (terme estampé par Guy Debord en 1967, que Jameson aussi prit au sérieux), l'histoire était du côté du “postmodernisme”, terme qui, pour le meilleur ou pour le pire, finirait par absorber tous les autres, grâce à sa propre vacuité. Lyotard, comme on le sait déjà, lança le terme en



para mal, acabaría absorbiendo a todos los demás, gracias a su propia vacuidad. Lyotard, como ya se sabe, lanzó el término en 1979, en *La condición postmoderna*. El propio Jameson en la introducción a la edición inglesa de 1984 subrayaba el valor del libro como *encrucijada* de debates (políticos, económicos y estéticos), aunque realmente el modo en el que Lyotard *conectaba* áreas era demasiado *filosófico*, es decir lo suficientemente vago y ampuloso como para impresionar a un público ansioso de gestos grandilocuentes, como por ejemplo, proclamar el descrédito de los *grands récits* (sobre todo la idea ilustrada de progreso a través del conocimiento), tesis que el propio Lyotard sólo era capaz de expresar en forma de gran discurso<sup>13</sup>. A diferencia de los sociólogos, Lyotard se podía permitir todo tipo de hipérboles y generalidades, algo que sin duda le permitió llegar más fácilmente hasta excitados profesores de crítica literaria de Estados Unidos o aburridos filósofos europeos, por no hablar de críticos de arte y artistas desorientados y ansiosos de eslóganes escandalosos con los que llamar la atención<sup>14</sup>.

Las generalidades de Lyotard, por tanto, pudieron resultar más estimulantes que las de Bell para otros marxistas como el propio Jameson, aunque a medida que pasaron los años, las diferencias políticas entre unos y otros se fueron acentuando. Y es que, a juzgar por lo que Lyotard siguió diciendo durante los ochenta, lo que *La condición postmoderna* verdaderamente certifica era la muerte del socialismo, muerte que el propio Lyotard venía pronosticando desde finales de los sesenta<sup>15</sup>. En el caso de Lyotard, pues, lo "postmoderno" también marcaba la propia sustitución de la economía política y la lucha de clases por la *économie libidinale*. "Postmoderno" significaba, pues, nihilismo hedonista o anarquismo pero nunca socialismo; estética, pero no teoría política, ni menos aún teoría política con afán de una visión global<sup>16</sup>.

Visto así, Lyotard cerró con una mano la puerta que abría con la otra, algo que salvando distancias también ocurrió con Baudrillard, y que en parte explica por qué, al mismo tiempo que fue influido

1979, dans *La condition postmoderne*. Jameson, dans l'introduction de l'édition anglaise de 1984, soulignait la valeur du livre comme étant un *croisement* de débats (politiques, économiques et esthétiques) bien que réellement le mode par lequel Lyotard *connectait* des domaines était trop *philosophique*, c'est-à-dire, était suffisamment vague et pompeux pour impressionner un public avide de gestes grandiloquents, comme par exemple, le fait proclamer le discrédit des *grands récits* (surtout l'idée illustrée de progrès à travers la connaissance), thèse que le propre Lyotard n'était capable d'exprimer que sous la forme du grand discours<sup>13</sup>. Se différenciant des sociologues, Lyotard pouvait s'autoriser tout type d'hyperboles et de généralités, ce qui lui permit sans doute d'atteindre plus facilement les professeurs de critique littéraire excités des États-Unis ou les ennuyeux philosophes européens, pour ne pas citer les critiques d'art ni les artistes désorientés et avides de slogans scandaleux permettant d'attirer l'attention<sup>14</sup>.

Les généralités de Lyotard ont pu, en conséquence, paraître plus stimulantes que celles de Bell pour d'autres marxistes comme le propre Jameson, bien que les différences politiques entre les uns et les autres s'accroissent au long des années. Et pour cause : à en juger par ce que Lyotard continua de dire pendant les années 80, ce que *La condition postmoderne* certifiât vraiment était la mort du socialisme, mort que le propre Lyotard pronostiquait dès la fin des années 60<sup>15</sup>. Dans le cas de Lyotard, donc, "postmoderne" indiquait aussi la propre substitution de l'économie politique et de la lutte de classes par l'*économie libidinale*. "Postmoderne" signifiait donc nihilisme hédoniste ou anarchisme mais jamais socialisme ; esthétique, mais non théorie politique, ni moins encore théorie politique ayant un désir d'une vision globale<sup>16</sup>.

De cette façon, Lyotard fermait d'une main la porte qu'il ouvrait de l'autre, ce qui, tout en gardant ses distances, arriva aussi avec Baudrillard, et qui explique en partie pourquoi, Jameson qui fut influencé par les deux, chercha une voie diverse et tenta de convertir postmoderne en ce que justement les autres niaient au préalable : le nom d'une "totalité". "Postmodernisme", soutenait Jameson, devenait inévitable : en effet, il était meilleur *médiateur* que "capitalisme tardif" entre l'ordre culturel et socio-économique, tout en



por ellos, Jameson buscara un camino distinto y tratará de convertir postmoderno justamente en lo que los otros negaban de antemano: el nombre de una "totalidad". "Postmodernismo", sostuvo Jameson, resultaba inevitable ya que a diferencia de "capitalismo tardío" *mediaba* mejor entre el orden cultural y el socio-económico, expresando al mismo tiempo la *expansión* de lo cultural por el ámbito económico y de lo económico por el cultural<sup>17</sup>. "Postmodernismo" (con su vaga connotación a *estilo*) era *necesario* para subrayar la extraña forma en la que ambos órdenes se adherían o adaptaban en sí, una forma que, como sugería Jameson, recordaba al zapato-pie de Magritte<sup>18</sup>. O para decirlo más pedantemente, "postmoderno" da nombre a una *suture* que separa lo cultural de lo económico al mismo tiempo que los conecta. Para bien o para mal, dirá Jameson, la tarea *ideológica* del nuevo concepto (o sea, su función política) consistirá en descubrir o al menos insinuar afinidades y complicidades profundas entre estilos artísticos, estilos de vida y estilos económicos, aunque claro, siempre con el extraño presentimiento de que el propio concepto funciona más como un síntoma que como un diagnóstico de esa totalidad. La interrelación entre la cultura y lo económico no es un proceso de dirección única, insistirá Jameson, sino una continua interacción o circuito retroalimentado. *Por un lado*, la producción postmoderna de mercancías es algo cultural, o sea, compramos cosas tanto por su valor inmediato como por su imagen. Hasta en los grandes mercados financieros una "imagen cultural" siempre estará adherida a las compañías con cuyas acciones se especula, aunque no hace falta subir hasta las grandes esferas: los jóvenes empresarios (*yuppies* en los ochenta, *bo-bos* [bourgeois-bohemians] en los noventa) se describen a sí mismos no como gente que hace dinero sino como creativos culturales. La política, las ideas, la moral, la vida privada, las emociones, las tradiciones culturales, regionales o nacionales, todo ello se mercantiliza, pero siempre a través de un proceso de "estetización", o sea, convirtiéndose en imagen, estilo, tendencia, espectáculo. Pero, *por otro lado*, no se olvide, el propio mun-

exprimant l'*expansion* du culturel dans le cadre économique et de l'économique dans le culturel<sup>17</sup>. "Postmodernisme" (avec sa vague connotation à un *style*) était *nécessaire* pour souligner la forme étrange à laquelle les deux ordres adhéraient ou s'adaptaient, une forme qui, comme le suggérait Jameson, rappelle la chaussure-pied de Magritte<sup>18</sup>. Ou en le disant d'une façon plus pédante, "postmoderne" donne nom à une *suture* qui sépare le culturel de l'économique en même temps qu'elle les connecte. Nocive ou bénéfique, dira Jameson, la tâche *idéologique* du nouveau concept (c'est-à-dire, sa fonction politique) consistera à *découvrir* ou au moins à insinuer des affinités et des complicités profondes entre des styles artistiques, des styles de vie et des styles économiques, tout en conservant évidemment l'étrange pressentiment que le propre concept fonctionne plus comme un symptôme que comme un diagnostic de cette totalité. L'interrelation entre la culture et l'économique n'est pas un processus à sens unique, insistera Jameson, mais une interaction continue ou un circuit retroalimenté. D'une part, la production postmoderne de marchandises est quelque chose de culturel, c'est-à-dire que nous achetons des choses pour leur valeur immédiate tout autant que pour leur image. Même pour les grands marchés financiers une "image culturelle" adhérerait toujours aux compagnies dont les actions servent à la spéculation, bien qu'il ne faille pas remonter aux grandes sphères : les jeunes entrepreneurs (*yuppies* dans les années 80, *bo-bos* [bourgeois-bohemians] dans les 90) se décrivent eux-mêmes non comme des faiseurs d'argent mais comme des créatifs culturels. La politique, les idées, la morale, la vie privée, les émotions, les traditions culturelles, régionales ou nationales ... se mercantilisent, mais toujours à travers un processus d'"esthétisation", c'est-à-dire, en devenant image, style, tendance, spectacle. Mais d'autre part, ne l'oublions pas, le propre monde du spectacle (cinéma, musique, télévision, musées, industrie du loisir, tourisme, etc.) se convertit, avec les armes et les aliments, en l'un des marchés économiques les plus grands et les plus rentables (surtout quand il provient des États-Unis)<sup>19</sup>.

En tous cas, si la fonction du "postmodernisme" était de corréliser l'apparition de nouveaux *étalons*



do del espectáculo (cine, música, TV, museos, industria del ocio, turismo, etc.) se convierte, junto con las armas y los alimentos, en uno de los mayores y más rentables mercados económicos (sobre todo desde Estados Unidos)<sup>19</sup>.

En cualquier caso, si la función de "postmodernismo" era correlacionar la aparición de nuevos *patrones* culturales con una nueva *fase* del capitalismo, necesariamente adquiriría el valor de un concepto *periodizador*, por paradójica que sonara la idea de historizar algo que parecía manifiestamente ahistórico, de ahí que a veces "postmodernismo" se solape con "postmodernidad", término con connotaciones históricas mucho más explícitas que, me atrevo a decir, se usa más en Europa, quizás porque la mentalidad histórica sigue pesando más en ella que en Estados Unidos (o al menos, en algunos de los intelectuales europeos que tienen que usar el concepto, ya sea para condenarlo o para ensalzarlo). Sea como sea, *postmodernism* en inglés se usa para las dos cosas, para designar un patrón cultural o conjunto de estilos dominantes y también para delimitar un "periodo" o "época" (*¿Zeitgeist?*) que se expresa a través de ese mismo patrón, aunque quizás sólo se podía hablar de un *simulacro* o *ilusión* de tales cosas, dado que el propio postmodernismo proclamaba la muerte de algo tan coherente como un "estilo" o una "época". Pero si se da el paso a lo histórico, ¿cómo habría que interpretar el salto o tránsito de la modernidad a la postmodernidad? ¿Significa que algo que estaba antes se extingue o más bien que se transforma?, ¿una ruptura o una prolongación?

Probablemente, lo único que se pudo acabar insinuando fue un "sentido histórico" que no se podía calificar ni como positivo ni como negativo, ni esperanzador ni catastrófico, dado que suponía la *auto-aniquilación* de todo sentido histórico. Identificando la idea de "postmodernidad" con un "milenarismo invertido" en el que las premoniciones del futuro, catastróficas o redentoras, se sustituían por la convicción del fin de esto o de lo otro (fin de la Historia, fin del arte, fin de la política, fin de las ideologías, de las clases sociales...) se podía, en efecto, "rechazar el desagradable sen-

culturels avec une nouvelle *phase* du capitalisme, il acquerrait nécessairement la valeur d'un concept de périodisation, bien que de soit une idée paradoxale que d'historiser quelque chose qui semble manifestement a-historique : c'est ainsi que parfois "postmodernisme" recouvre "postmodernité", terme ayant des connotations historiques beaucoup plus explicites qui, je me permets de le dire, s'utilise plus en Europe, peut-être parce que la mentalité historique continue d'y peser plus qu'aux États-Unis (ou au moins, chez quelques intellectuels européens qui doivent recourir au concept, pour le condamner ou pour l'encenser). Quoiqu'il en soit, *postmodernism* en anglais s'utilise dans les deux cas, pour désigner un étalon culturel ou un ensemble de styles dominants, et aussi pour délimiter une "période" ou une "époque" (*Zeitgeist?*) qui s'exprime à travers de ce même étalon, bien que, peut-être, on ne devrait parler que de *simulacre* ou d'*illusion* de telles choses, étant donné que le propre postmodernisme proclame la mort de quelque chose de si cohérent comme le "style" ou l'"époque". Mais si on passe à l'historique, comment interpréter le saut ou le transit de la modernité à la postmodernité? Cela signifie-t-il que quelque chose qui existait auparavant s'éteint ou plutôt se transforme?, rupture ou prolongation?

Probablement, seul un "sens historique" a pu finalmente s'insinuer, et qu'on ne pouvait qualifier ni comme étant positif ni négatif, ni chargé d'espoir ni catastrophique, étant donné qu'il supposait l'*auto-annihilation* de tout sens historique. En identifiant l'idée de "postmodernité" avec un "millénarisme invertido" où les prémonitions du futur, catastrophiques ou rédemptrices, étaient substituées par la conviction de la fin de ceci ou de cela (fin de l'Histoire, fin de l'art, fin de la politique, fin des idéologies, des classes sociales...), on pouvait, en effet, "refuser le sentiment désagréable d'être des épigones grâce à une pure amnésie historique et à la répression du sens même de l'histoire"<sup>20</sup>. De ce point de vue, "postmodernisme" distinguerait un nouveau type de "surdité historique" (encore une expression de Jameson) un blocage ou une paralysie provoquant "toute une série de tentatives spasmodiques et hachées, mais désespérées, de récupérer l'histoire... un effort pour mesurer la température de l'époque sans instruments



tido de ser epígonos por medio de una pura amnesia histórica y la represión del sentido mismo de la historia”<sup>20</sup>. Visto así, “postmodernismo” singularizaría un nuevo tipo de “sordera histórica” (también lo llamó así Jameson), un bloqueo o parálisis que provocaría “toda una serie de intentos espasmódicos y entrecortados, pero desesperados, de recuperar la historia...un esfuerzo por medir la temperatura de la época sin instrumentos y en una situación en la que ni siquiera se está seguro de que aún exista algo tan coherente como una ‘época’, *Zeitgeist*, ‘sistema’ o ‘situación actual’... Quizás un enorme termómetro a lo Oldenburg, tan largo como una manzana de una ciudad, podría servir como inquietante síntoma de un proceso que cayó del cielo sin previo aviso, como un meteorito”<sup>21</sup>.

El valor periodizador de “postmoderno” insinuaba un tipo anodino de posterioridad, una historia sin historicidad, un tiempo sin temporalidad, una vaga sensación de que las cosas cambiaban de dirección cuando en realidad sólo cambiaban de sitio<sup>22</sup>. La posterioridad de lo “postmoderno” podía, incluso, proporcionar un nuevo tipo de experiencia de lo Sublime al mismo tiempo que operaba como simple sublimación de cierta insulsez histórica. Había, después de todo, una manera de rechazar el desagradable complejo de inferioridad frente a todo lo que nos había precedido o frente a todo lo que podía sobrevivirnos: banalizar nuestro propio sentido histórico y convertirnos en enanos, pero no enanos de los de antes, de aquellos que se subían a lomos de gigantes, sino enanos de porcelana o de resina, enanos a lo Jeff Koons.

Con todo, la forma en la que Jameson certificó la fusión del pie y del zapato, resultó, para decirlo de una manera un tanto anticuada, menos *cínica* que la de otros teóricos de la postmodernidad que aprovecharon toda esa ambivalencia para proclamar, en una especie de paroxismo final, la imposibilidad de cualquier *teoría* sobre la postmodernidad que no se convirtiera en un simulacro de su objeto. De esa forma quizás, uno podía dejar de complicarse con tantos rollos y convertir la propia teoría en espectáculo, viajan-

et dans une situation où l'on n'est même pas sûr qu'il existe encore quelque chose d'aussi cohérent qu'une 'époque', un *Zeitgeist*, un 'système' ou une 'situation actuelle'... Un énorme thermomètre à la Oldenburg, aussi grand qu'une avenue, pourrait peut-être représenter l'inquiétant symptôme d'un processus qui tombe du ciel sans avertissement, comme un météorite”<sup>21</sup>.

La valeur de périodisation de “postmoderne” insinuait un type anodin de postériorité, une histoire sans historicité, un temps sans temporalité, une vague sensation que les choses changent de direction quand en réalité elles ne font que changer de place<sup>22</sup>. La postériorité de “postmoderne” pouvait même pouvoir d'un nouveau type d'expérience du Sublime tandis qu'il opérait dans un même temps comme une simple sublimation d'une certaine insipidité historique. Il y avait, après tout, une manière de repousser le désagréable complexe d'infériorité face à tout ce qui nous avait précédé ou face à tout ce qui pouvait nous survivre : banaliser notre propre sens historique et nous convertir en nains, mais non en ces nains d'avant, ceux qui montaient sur les épaules des géants, mais en ces nains de porcelaine ou de résine, nains à la Jeff Koons.

Malgré tout, la façon dont Jameson certifia la fusion du pied et de la chaussure, fut, pour le dire d'une manière un tant soit peu démodée, moins *cynique* que celle d'autres théoriciens de la postmodernité qui profitent de toute cette ambivalence pour proclamer, dans une espèce de paroxysme final, l'impossibilité de toute *théorie* sur la postmodernité qui ne se convertirait pas en un simulacre de son objet. De cette façon peut-être, on pouvait cesser de se compliquer la vie et convertir la propre théorie en spectacle, en parcourant les États-Unis en voiture et en prenant des notes au courant de la plume (bien que, reconnaissons-le, en le comparant à ses imitateurs, le génie de Baudrillard ne cesse de se revaloriser).

La théorie et le monde, semble-t-il, étaient comme le pied-chaussure répulsif de Magritte. Où commence la pensée, où finit le monde ? Comment distinguer – disait encore Jameson dans les années 90 – l'existence du postmoderne de son invention dans nos propres têtes ? Le postmoderne est-il une simple fantaisie, une illusion, ou est-ce qu'il correspond à un



do por Estados Unidos en coche y tomando apuntes a vuela pluma (aunque, todo sea dicho, comparado con los imitadores que aparecieron tras él, el genio de Baudrillard se revaloriza cada vez más).

La teoría y el mundo, parece ser, eran como el repulsivo pie-zapato de Magritte, ¿dónde empieza el pensamiento, donde acaba el mundo? ¿Cómo distinguir –seguirá diciendo Jameson en los noventa– la existencia de lo postmoderno de su invención en nuestras propias cabezas? ¿Es lo postmoderno una mera fantasía, una ilusión, o se corresponde con algún tipo de realidad? “Hay aquí una especie de falso problema: nos corroe la preocupación de si no estaremos dibujando nuestro propio ojo, pero podemos *calmarla* en cierto grado al recordar que nuestro ojo también forma parte del Ser que es nuestro objeto de especulación ¡Siempre es mejor haber dibujado nuestros ojos –como un fragmento local de ese inmenso sistema del Ser– que encontrar extinta la última y débil fuente de luz de la caverna!”<sup>23</sup>.

Por supuesto, la forma en la que Jameson asume *este* tipo de incertidumbres fue muy distinta a la de Lyotard o la de Baudrillard. Mientras que marxistas como Jameson se sentían forzados a adoptar el concepto de lo postmoderno para prolongar la *dialéctica* (un modo de pensar que evita adoptar posturas morales e intenta percibir la postmodernidad *a la vez* positiva y negativamente, como liberación y también como catástrofe, igual que Marx hizo en su día con el capitalismo); otros antiguos izquierdistas que probablemente habían corrido por las calles de París o de Berlín en el 68 descubrieron que el concepto de “postmoderno” era el mejor pretexto para enterrar definitivamente al dichoso marxismo (tarea a la que, como era de esperar, la derecha prestó inmediatamente su ayuda, con o sin el consentimiento de ellos). Mientras Lyotard se refugiaba en un anarquismo elegante y ascético (compatible con el buen gusto artístico y la distinción intelectual), y Baudrillard predicaba la desaparición de lo político precisamente en USA (o sea, en un país donde los propios americanos de izquierdas llevan luchando décadas para que algún día *aparezca* lo político), Jameson aún se colgaba la desgastada insignia

type de réalité ? “Une sorte de faux problème se pose : la préoccupation nous ronge de savoir si l'on n'est pas en train de dessiner notre propre œil, mais nous pouvons un tant soit peu la *calmer* en nous rappelant que notre œil fait aussi partie de l'Être qui est notre objet de spéculation. Il vaut toujours mieux avoir dessiné nos yeux – comme un fragment local de cet immense système de l'Être – que de trouver que la dernière et faible source de lumière de la caverne est éteinte !”<sup>23</sup>.

Bien sûr, la façon dont Jameson assume ce type d'incertitudes fut très diverse de celles de Lyotard ou de Baudrillard. Tandis que les marxistes comme Jameson se sentaient forcés à adopter le concept du postmoderne pour prolonger la *dialectique* (un mode de penser qui évite d'adopter des postures morales et tente de percevoir la postmodernité *à la fois* d'une façon positive et négative, comme une libération et aussi comme une catastrophe, ainsi que Marx le fit avec le capitalisme) ; d'autres anciennes personnalités de gauche qui avaient probablement couru dans les rues de Paris ou de Berlin en 68 découvrirent que le concept de “postmoderne” était le meilleur prétexte pour enterrer définitivement le sacré marxisme (tâche à laquelle, comme on pouvait s'y attendre, la droite s'attela immédiatement, avec ou sans le consentement des autres). Tandis que Lyotard se réfugiait dans un anarchisme élégant et ascétique (compatible avec le bon goût artistique et la distinction intellectuelle) et Baudrillard prêchait la disparition du politique, précisément aux USA (c'est-à-dire, dans un pays où les américains eux-mêmes, de gauches, luttent depuis des années pour qu'un jour *apparaisse* le politique), Jameson s'accrochait encore à l'enseigne usée de la *dialectique*, enseigne qui semblait évidemment un tant soit peu parodique (comme ces faucilles et marteaux étampés sur les bonnets et les sacs design).

Représenter (ou peut-être *mimétiser*, dans le sens de Adorno) le mode de fonctionnement de la propre contradiction pourrait encore passer pour une expérimentation dialectique, “même au cas où ce qu'elle établit est une dialectique *bouchée* ou *retenue*”. Une théorie dialectique sur le postmoderne, peut-être, *ne pouvait pas* représenter une nouvelle réalité sans, en même temps, s'éloigner d'elle, mais pourrait



de la *dialéctica*, insignia que evidentemente resultaba algo paródica (como esas hoces y martillos estampadas en gorros y bolsos de diseño).

*Representar* (o quizás *mimetizar*; en el sentido de Adorno) el modo en que funcionaba la propia contradicción todavía podría considerarse un experimento dialéctico, “incluso si lo que establece es una dialéctica *atascada o detenida*”. Una teoría dialéctica sobre lo postmoderno, quizás, *no* podía representar una nueva realidad sin al mismo tiempo apartarse de ella, pero por lo menos podría transformar ese extraño género de contradicción en algún tipo de conocimiento. No podía simular pasivamente su objeto, aunque al mismo tiempo negaba la posibilidad de alcanzar algún punto de vista exterior que la librara de los mismos espejismos e ilusiones que trataba de evitar<sup>24</sup>.

Es comprensible, sin embargo, que si se quería prescindir de toda esta jerga dialéctica, el crítico sólo se pudiera sentir como un *voyeur*. Puede que el postmodernismo de Jameson siga preso de las obsesiones idealistas de un marxismo característicamente norteamericano (según insinuó hace tiempo Eagleton<sup>25</sup>), pero peor es el postmodernismo *cool*, esa curiosa sublimación de la impotencia a través de la indiferencia (en los dos sentidos: falta de distinción e insensibilidad) que Baudrillard convirtió en un arte exquisito y siniestro. A pesar de que Baudrillard se empeñó en proclamar que se podía comprender el mundo sin estar vinculado a él por el “vulgar” entusiasmo ideológico o por pasiones “tradicionales”, bastante gente, parece ser, no *pudo* renunciar a algunas viejas aspiraciones de la teoría: la *distancia* que proporcionan los viejos estilos abstractos y totalizadores de pensamiento. Molesta necesidad ésta de la que, quizás, uno se consigue librar para siempre cuando triunfa como intelectual mediático. Sinceramente, no descarto que algún día la gerencia de Disneyland incluya un muñeco del propio Baudrillard en sus instalaciones y así, mientras Mickey abraza a los pequeños, sus papás y mamás –que probablemente sean profesores y profesoras de la Sorbona o de la Universidad de California– alcanzarán su propio éxtasis postmo-

au moins transformer cet étrange genre de contradiction en un type de connaissance. Elle ne pouvait pas simuler passivement son objet, bien qu'elle n'ait en même temps la possibilité d'atteindre un point de vue extérieur qui la libérerait de ces mêmes mirages et illusions qu'elle tentait d'éviter<sup>24</sup>.

Il est cependant compréhensible qu'en voulant se passer de tout ce jargon dialectique, le critique ne pouvait que se percevoir comme un voyeur. Il se peut que le postmodernisme de Jameson continue d'être prisonnier des obsessions idéalistes d'un marxisme caractéristiquement américains (suivant ce qu'insinue Eagleton, il y a déjà longtemps<sup>25</sup>), mais le postmodernisme *cool* est pire : curieuse sublimation de l'impuissance à travers l'indifférence (dans les deux sens : manque de distinction et insensibilité) que Baudrillard convertit en un art exquis et sinistre. Bien que Baudrillard s'engageât à proclamer qu'on pouvait comprendre le monde sans être lié à lui par le “vulgaire” enthousiasme idéologique ou par les passions “traditionnelles”, beaucoup de gens, semble-t-il, n'ont pas *pu* renoncer à certaines vieilles aspirations de la théorie : la *distance* qui provenait des vieux styles abstraits et totalisateurs de pensée. Une ennuyeuse nécessité, dont, peut-être, on peut se libérer pour toujours quand on triomphe comme intellectuel médiatique. Sincèrement, je conçois qu'un jour la direction de Disneyland puisse inclure une poupée de Baudrillard dans ses installations et ainsi, tandis que Mickey embrasse les petits, leurs papas et leurs mamans – probablement professeurs de la Sorbonne ou de l'Université de Californie – atteindraient leur propre extase postmoderne en se fondant définitivement avec le simulacre du dernier intellectuel.

Ainsi, tandis que quelques-uns convertissaient la fusion de la théorie avec son objet en un morbide objet de plaisir, d'autres continuaient de la concevoir comme une espèce de sagesse politique par laquelle se représentaient les contradictions essentielles du *milieu* postmoderne, avec l'espoir mordant que quelque chose puisse arriver. Ce curieux ajustement épistémologique à l'Être (du capital) ne consistait pas, semblait-il, en une simple résignation à la nécessité, bien qu'il devait aussi affirmer l'inévitable comme faisant partie de sa stratégie. À partir des antinomies postmodernes, dit Jameson, nous devons



derno fundiéndose definitivamente con el simulacro del último intelectual.

Así, mientras algunos convertían la fusión de la teoría con su objeto en un morboso objeto de placer, otros siguieron concibiéndola como una especie de sabiduría política mediante la cual se representan las contradicciones esenciales del *milieu* postmoderno, con la esperanza mordaz de que pasara algo. Este curioso ajuste epistemológico al Ser (del capital) no consistía, parece ser, en una mera resignación a la necesidad, aunque también debía afirmar lo inevitable como parte de su estrategia. De las antinomias postmodernas, dirá Jameson, debemos concluir que la alternancia entre Diferencia e Identidad es un mecanismo bloqueado, como si la Identidad de un presente eterno consigo mismo y la Diferencia total de un futuro que no somos capaces de imaginar correspondieran a “dos globos oculares coexistentes que registran cada uno un tipo de espectro diferente”. Y pese a todo, pese a la disparidad de esas dos miradas que el cerebro postmoderno no es capaz de fusionar, “el reconocimiento de las antinomias de la postmodernidad no es un contraproducente ejercicio de futilidad o nihilismo, sino que ha de tener resultados inconscientes de los que ahora podemos adivinar muy poco..., el pensamiento de la totalidad –el sentimiento urgente de la presencia a nuestro alrededor de algún sistema englobante que al menos podemos nombrar– tiene el beneficio palpable de obligarnos a concebir al menos la posibilidad de sistemas alternativos”<sup>26</sup>.

Por supuesto, toda esta pirueta de Jameson (toda esta ilusión de futuro como “exterior” o “afuera” *irrepresentable* que sólo puede insinuarse a través de contradicciones), también se prestó a todo tipo de maniobras ideológicas. De algún modo, los viejos admiradores de los estoicos, de Marx, de Spinoza, de Freud y de Adorno, podían reencontrarse nuevamente, desempolvar sus fotografías en blanco y negro y reinstaurar sus viejos cultos a la austeridad. Así, mientras gentes más promiscuas y narcisistas reducían la teoría a un *voyeurismo* académico, ellos hacían gala de transformarla en melancólica dialéctica negativa,

conclure que l'alternance entre Différence et Identité est un mécanisme bloqué, comme si l'Identité d'un présent éternel avec soi-même et la Différence totale d'un futur que nous ne sommes pas capables d'imaginer correspondaient à “deux globes oculaires coexistants et enregistrant chacun un type de spectre différent”. Et malgré tout, malgré la disparité de ces deux regards que le cerveau postmoderne n'est pas capable de fusionner, “la reconnaissance des antinomies de la postmodernité n'est pas un exercice de futilité ou nihilisme obtenant des effets contraires à ce que l'on désire, mais doit obtenir des résultats inconscients qu'on peut à peine deviner aujourd'hui ... la pensée de la totalité – le sentiment urgent de la présence autour de nous d'un système englobant que nous pourrions au moins nommer – a l'avantage palpable de nos obliger à concevoir au moins la possibilité de systèmes alternatifs”<sup>16</sup>.

Bien évidemment, cette pirouette de Jameson (toute cette illusion de futur comme “extérieur” ou “dehors” *irreprésentable* qui ne peut s'insinuer qu'à travers les contradictions), s'est aussi prêtée à tout type de manœuvres idéologiques. D'une certaine façon, les vieux admirateurs des Stoïciens, de Marx, de Spinoza, de Freud et de Adorno, pouvaient nouvellement se rencontrer, dépoussiérer leurs photographies en noir et blanc et réinstaurer leurs vieux cultes à l'austérité. Ainsi, tandis que des gens plus enclins à la promiscuité et au narcissisme réduisaient la théorie à un *voyeurisme* académique, ceux-là se félicitaient de la transformer en une mélancolique dialectique négative, quelque chose qui semblait plus solennel et moral, mais qui opérait aussi comme une rhétorique autocomplaisante, ou au moins autoconsolatrice. De fait, Jameson avait toujours lutté contre ce type de nostalgies de gauche, et c'est la raison pour laquelle la vieille garde de la gauche le lisait avec un mélange de sympathie et de dédain<sup>27</sup>.

### 3

Au-delà de tout ce débat intellectuel de haut vol autour de la Sainte Trinité de la postmodernité (Lyotard, Baudrillard, Jameson), “postmoderne” entraîne avec lui toute une série de lieux communs très dangereux en termes politiques dont l'importance a été publiquement signalée par Jameson et Eagleton<sup>28</sup>.



algo que sonaba más solemne y moral, pero que también operó como una retórica autocomplaciente, o por lo menos autoconsoladora. De hecho, Jameson siempre había luchado contra ese tipo de nostalgias izquierdistas, razón por la cual la vieja guardia de la izquierda le leyó con una mezcla de simpatía y desdén<sup>27</sup>.

### 3

Más allá de todo este debate intelectual de altos vuelos en torno a la Santísima Trinidad de la postmodernidad (Lyotard, Baudrillard, Jameson), "postmoderno" arrastra consigo toda una serie de lugares comunes muy peligrosos en términos políticos sobre los que Jameson y Eagleton han llamado la atención abiertamente<sup>28</sup>.

Según hemos visto, "postmoderno" suscita desde su origen todo tipo de dudas y sospechas, pero ninguna de ellas opera contra el concepto sino que, paradójicamente, lo potencia, como uno de esos monstruos de ciencia ficción que se crece con los láser que se le disparan. La difusión descontrolada de las teorías sobre la postmodernidad por las universidades y los medios culturales también prueba cómo el vacío intelectual se puede convertir en saturación intelectual, o cómo desinflando el propio valor de la teoría puedes lograr su mayor inflación (algo que, no hace falta decirlo, se puede traducir en poder y prestigio académico).

Por supuesto, el hecho de que "postmoderno" no nos distancie de la realidad sino que nos funda con ella hasta borrarlos, siempre podrá transformarse en un motivo de júbilo y no de angustia: ¡por fin habremos superado la tiranía del dualismo entre sujeto y objeto, el yugo de la metafísica occidental! Sin embargo, que algunos puedan gozar de esa *indiferenciación*, suele servir para ocultar una desagradable realidad: demasiado gente aún necesita *despegarse* de los fenómenos en los que vive inmersa, indiferenciada. La fusión entre sujeto y objeto, teoría y realidad, por tanto, no está al alcance de todo el mundo, sino quizás sólo al de aquellos y aquellas que pueden proclamar la abolición de la distancia y el goce de la cosificación simplemente porque no padecen lo

Comme nous l'avons vu, "postmoderne" suscita dès son origine tout type de doutes et soupçons, qui, loin d'opérer contre le concept, le potentialisent, paradoxalement, comme l'un de ces monstres de science-fiction qui croît avec les lasers qu'on lui envoie pour le détruire. La diffusion incontrôlée des théories sur la postmodernité par les universités et les circuits culturels prouve aussi que le vide intellectuel peut se convertir en saturation intellectuelle, ou qu'en dégonflant la propre valeur de la théorie il est possible d'obtenir son inflation maximum (ce qui, cela va sans dire, peut se traduire en pouvoir et prestige académique).

Bien évidemment, du fait que "postmoderne" ne nous distancie pas de la réalité mais nous fonde en elle au point de nous effacer, il pourra toujours se transformer en motif de joie et non d'angoisse : enfin, nous aurons surpassé la tyrannie du dualisme entre sujet et objet, le joug de la métaphysique occidentale ! Cependant, que certains puissent jouir de cette *indifférenciation*, sert à cacher une réalité désagréable : trop de gens ont encore besoin de se *détacher* des phénomènes dans lesquels ils sont immergés, indifférenciés. La fusion entre sujet et objet, théorie et réalité, donc, n'est pas à la portée de tout le monde, mais peut-être seulement à la portée de ceux et de celles qui peuvent proclamer l'abolition de la distance et la jouissance de la réification simplement parce qu'ils ne souffrent pas de ce qu'on appelait jadis tout simplement *réification*, en négligeant ou en dissimulant l'implacable ténacité avec laquelle le nouveau capitalisme consume ou culmine son ancienne logique de division ou "différenciation" précisément à travers un processus nouveau et ingénieux d'"indifférenciation".

Historiquement, les abstractions furent non seulement un véhicule de l'oppression de la métaphysique occidentale, mais ont encore marqué des différences *pratiques* pour les groupes qui ont subi des oppressions assez concrètes (économiques, sexuelles, raciales, culturelles) et qui, s'ils voulaient *changer* leur situation, devaient prendre un certain type de distance et situer leur expérience dans un contexte ou un cadre plus ample et total. En définitive, toute cette aversion postmoderne pour les "abstractions" dialectiques (sociales, économiques,



que en los viejos tiempos se llamaba lisa y llanamente *reificación*, pasando por alto o disimulando la implacable tenacidad con la que el nuevo capitalismo consume o culmina su antigua lógica de división o “diferenciación” precisamente a través de un nuevo e ingenioso proceso de “in-diferenciación”.

Históricamente, las abstracciones no sólo han sido un vehículo de la opresión de la metafísica occidental, sino que han marcado diferencias *prácticas* para grupos que han padecido opresiones bastante concretas (económicas, sexuales, raciales, culturales) y que, si querían *cambiar* su situación, necesitaban cobrar algún tipo de distancia y colocar su experiencia dentro de un contexto o marco más amplio y total. En definitiva, toda esa aversión postmoderna por las “abstracciones” dialécticas (sociales, económicas, políticas) podría expresar la parálisis o desaparición de los grandes movimientos políticos de izquierdas para los que esas abstracciones fueron necesarias. La aversión a la totalidad, pues, funcionaría, como algún tipo de consuelo para viejos y nuevos radicales que no tienen ninguna razón apremiante para recurrir a ellas: “no importa si no hay agente político a mano para transformar la totalidad, dado que en realidad no hay ninguna totalidad para ser transformada... como si habiendo perdido el cuchillo del pan, se declarara que éste ya ha sido cortado en rebanadas”<sup>29</sup>.

“Postmoderno”, pues, también reúne a su alrededor a nuevos radicales para los que cualquier creencia en cualquier totalidad es el impedimento más terrible contra el verdadero cambio político, o sea, puede que estemos presos en algún sistema total, pero dado que ya no hay acciones políticas capaces de mellar en él como un todo, es mejor que pleguemos velas y aspiremos a proyectos subversivos más modestos pero más viables, micropolíticas que confundan al sistema deconstruyendo pequeños pero neurálgicos fragmentos suyos. Así, mientras los nuevos radicales deconstruyen un fragmento tan “neurálgico” como un programa de estudios universitario, los derechistas o centristas neoliberales predicán desde los gabinetes de gobierno su propia versión del

politiques) pourrait exprimer la paralysie ou la disparition des grands mouvements politiques de gauche pour lesquels ces abstractions furent nécessaires. L'aversion pour la totalité fonctionnerait donc comme un certain type de consolation pour les radicaux, vieux et nouveaux, qui n'ont aucune raison pressante d'y recourir : “peu importe qu'il n'y ait pas d'agent politique à portée de main pour transformer la totalité, puisqu'en réalité il n'y a nulle totalité à transformer ... comme si, après avoir perdu le couteau à pain, on disait qu'on l'avait déjà coupé en tranches”<sup>29</sup>.

Donc, “postmoderne” regroupe aussi autour de lui de nouveaux radicaux pour lesquels n'importe quelle croyance en n'importe quelle totalité est l'obstacle le plus terrible contre le vrai changement politique, c'est-à-dire qu'il se peut que soyons pris dans quelque système total ; mais étant donné qu'il n'y a plus d'actions politiques capables de l'entamer, il vaut mieux amener les voiles et aspirer à des projets subversifs plus modestes mais plus viables, des micropolitiques qui confondent le système en déconstruisant quelques-uns de ses fragments, petits mais névralgiques. Ainsi, tandis que les nouveaux radicaux déconstruisent un fragment aussi “névralgique” que peut l'être un programme d'études universitaires, les individus de droite ou du centre néolibéral prêchent du haut de leurs cabinets de gouvernement leur propre version de la pensée anti-totalité et adoptent la propre rhétorique de la différence et de la fragmentation pour dissimuler l'homogénéité et la régularité avec lesquelles le nouveau capitalisme nous soumet.

Il est donc naturel que le succès avec lequel le concept de “postmoderne” s'est appliqué à *tout* et la rapidité avec laquelle il s'est étendu de *par tout* le monde coexiste avec le refus de n'importe quelle théorie globale sur la nature idéologique de sa propre “globalité”. Évidemment, pour acquérir ce degré d'universalité, il était nécessaire que le concept se convertît en une enseigne d'un style pluriel de vie promouvant avec jubilation les différences (sexuelles, raciales, culturelles, religieuses, nationales, etc.), mais qui, curieusement, tout en empêchant de découvrir ce que beaucoup d'individus de sexe différent, de race, de culture ou de nation diverses ont encore en



pensamiento anti-totalidad y adoptan la propia retórica de la diferencia y de la fragmentación para disimular la homogeneidad y regularidad con la que se nos somete el nuevo capitalismo.

Es natural, pues, que el éxito con el que el concepto de "postmoderno" se ha aplicado a *todo* y la rapidez con la que se ha extendido por *todo* el mundo coexista con el rechazo de cualquier teoría global sobre la naturaleza ideológica de su propia "globalidad". Evidentemente, para adquirir ese grado de universalidad, era necesario que el concepto se convirtiera en enseña de un estilo plural de vida que promueve con júbilo las diferencias (sexuales, raciales, culturales, religiosas, nacionales, etc.), pero que curiosamente impide descubrir lo que mucha gente de distinto sexo, de distinta raza, cultura o nación sigue teniendo en común social y económicamente. Gracias a su connivencia con una complaciente retórica pluralista, pues, la teoría postmoderna se "adapta" a las necesidades "locales" de cada rincón del mundo, igual que las multinacionales adaptan sus productos a las particularidades e idiosincrasias de sus consumidores. Gracias, en resumen, a la propia "diversificación" del mercado postmoderno, la diferencia global acaba siendo lo mismo que la identidad global.

Unido a este simulacro de cosmopolitismo híbrido y plural, a todo ese "multiculturalismo de *boutique*" (creo que la expresión es de S. Fish), "postmoderno" se revela como uno de los eufemismos más ingeniosos que el capitalismo transnacional pone en circulación desde los setenta para distraer la atención. De hecho, "modernidad" y "modernización" ya habían funcionado así, y de hecho *lo siguen* haciendo en plena era postmoderna. Gracias a una astuta alianza, pues, la modernidad y la postmodernidad saben fundirse en un abrazo, del mismo modo, quizás, que los políticos responsables y los artistas provocadores en las campañas electorales o en las presentaciones de los discos. La fe moderna en el progreso y el escepticismo postmoderno, la responsabilidad y la transgresión, la coherencia y la paradoja, operan a distintos niveles, pero saben cómo apoyarse entre sí.

commun du point de vue social et économique. Grâce à sa connivence avec une complaisante rhétorique pluraliste, la théorie postmoderne "s'adapte" donc aux nécessités "locales" de chaque coin de la planète, de la même façon que les multinationales adaptent leurs produits aux particularités et aux idiosyncrasies de leurs consommateurs. En résumé, grâce à la propre "diversification" du marché postmoderne, la différence globale finit par être la même chose que l'identité globale.

Uni à ce simulacre de cosmopolitisme hybride et pluriel, à tout ce "multiculturalisme de *boutique*" (je crois que l'expression est de S. Fish) "postmoderne" se révèle comme l'un des euphémismes les plus ingénieux que le capitalisme transnational a mis en circulation depuis les années 70 pour distraire l'attention. De fait, "modernité" et "modernisation" avaient déjà fonctionné de cette façon, et de fait *continuent* à le faire en pleine ère postmoderne. Grâce à une astucieuse alliance, donc, la modernité et la postmodernité savent se fondre en une étroite, de la même façon, peut-être, que le font les politiques responsables et les artistes provocateurs pendant les campagnes électorales ou les présentations des disques. La foi moderne dans le progrès et le scepticisme postmoderne, la responsabilité et la transgression, la cohérence et le paradoxe, opèrent à des niveaux différents, mais savent comment se soutenir mutuellement.

Dans d'autres cas, le postmoderne a su se frayer un chemin au moyen d'alliances, non pas avec les forces "modernisatrices", mais avec les archaïques ou les pré-modernes, comme dans des pays du Tiers-Monde qui, comme le dit Eagleton, furent privés d'un processus de modernisation durant le colonialisme et qui, maintenant, en pleine ère postcoloniale, "sont aspirés par le vortex du postmodernisme occidental". Leur destin était donc de devenir postmodernes sans avoir jamais été modernes, comme si le fait d'aborder trop tard la modernité précipitait prématurément dans la postmodernité<sup>30</sup>.

#### 4

Il se peut que ces derniers temps la rhétorique postmoderniste soit passé à un second plan, mais ses



En otros casos, lo postmoderno sabrá abrirse paso forjando alianzas no con las fuerzas “modernizadoras”, sino con las arcaicas o premodernas, como en países del Tercer Mundo, países que, como dice Eagleton fueron privados de un proceso de modernización durante el colonialismo y que ahora, en plena era postcolonial, “quedan succionados en el vórtice del postmodernismo occidental”. Su destino, pues, era llegar a ser postmodernos sin haber sido nunca modernos, como si llegar demasiado tarde a la modernidad te precipitara prematuramente hacia la postmodernidad<sup>30</sup>.

#### 4

Puede que en los últimos tiempos la retórica postmodernista haya pasado a un segundo plano, pero sus secuelas permanecerán entre nosotros durante mucho tiempo. Como he dicho al principio, demasiada gente todavía puede seguir sacando tajada de ella, desde filósofos que eluden el trasfondo político y económico del debate apelando a su propia jerga filosófica (pienso en los inspirados por la megalomanía y arrogancia heideggeriana, pero también por el historicismo piadoso e indolente de Vattimo) hasta críticos culturales más flexibles, plurales y divertidos, más abiertos al debate político, si se quiere, pero igual de resistentes a ciertas formas “vulgares” de política. En un caso o en el otro, la idea de lo postmoderno, parece ser, sólo servirá para justificar un tipo de discurso inflado mediante el cual se podrá dar la sensación de estar al tanto de todo, sin saber de nada, o parecer más radical que nadie mientras se sigue la corriente como el que más<sup>31</sup>.

Pero en fin, poco importaría lo que pasara con la derecha si la izquierda que apeló a la idea de lo postmoderno desde los ochenta, pudiera despegar la etiqueta de la retórica pluralista del propio capitalismo. Fue esa izquierda, no se olvide, quien necesitó un término híbrido (a medio camino entre lo cultural y lo económico) que hiciera visible no sólo una nueva fase del capitalismo, sino también de algún modo una nueva forma de resistirse a él. Desde los setenta, “cultura” dejó de escribirse sólo con mayúscula, gracias a nuevos movi-

séquelles demeureront en nous durant longtemps. Comme je l'ai dit au début, trop de gens peuvent encore en tirer parti, depuis les philosophes qui évitent le fond politique et économique du débat en faisant appel à leur propre jargon philosophique (je pense à ceux qu'inspirent la mégalomanie et l'arrogance heideggerienne, et aussi l'historicisme pieux et indolent de Vattimo) jusqu'aux critiques culturels plus flexibles, pluriels et amusants, plus ouverts au débat politique, si l'on veut, mais opposant une même résistance à certaines formes “vulgaires” de politique. Dans un cas comme dans l'autre, le concept de postmoderne, semble-t-il, ne servira qu'à justifier un type de discours enflé grâce auquel on pourra se donner la sensation d'être au courant de tout, sans rien savoir, ou paraître le plus radical de tous tandis qu'on suit la mode plus que quiconque<sup>31</sup>.

Mais à la fin, ce qui passe à droite importerait peu si la gauche qui fit appel à l'idée de postmoderne dès les années 80, avait pu détacher l'étiquette de la rhétorique pluraliste du propre capitalisme. Ce fut cette gauche, ne l'oublions pas, qui a eu besoin d'un terme hybride (à mi-chemin entre le culturel et l'économique) qui puisse rendre visible non seulement une nouvelle phase du capitalisme, mais encore, d'une certaine façon, une nouvelle forme de lui résister. À partir des années 70, “culture” s'écrit aussi avec un “c” minuscule, grâce aux nouveaux mouvements sociaux qui démontrèrent d'une façon pratique comment le culturel n'était pas un règne idéal de consensus, ou un cadre où dépasser nos différences politiques et économiques, mais tout le contraire : le terrain journalier de la lutte politique. Grâce à leurs politiques de l'identité, les femmes, les gays, et les groupes raciaux démontrèrent que l'exploitation économique capitaliste furent dépendant, historiquement, de la discrimination sexuelle et raciale, non plus comme un lubrifiant du système, mais comme l'un de ses éléments structurels basiques. Ainsi, tandis que le capitalisme préparait sa future fusion postmoderne du culturel et de l'économique, la gauche elle-même découvrait comment elle l'avait fait dans le passé (peut-être, comme un dragon à deux têtes, ou plutôt comme deux siamois unis par une partie de leur corps, suivant la suggestion de certaines féministes). Grâce à sa propre ambivalence, donc,



mientos sociales que demostraron de forma práctica cómo lo cultural no era un reino ideal de consenso, o un ámbito donde superar nuestras diferencias políticas y económicas, sino todo lo contrario: el terreno diario de la lucha política. Gracias a sus políticas de la identidad, mujeres, *gays*, y grupos raciales mostraron cómo, históricamente, la explotación económica capitalista había dependido de la discriminación sexual y racial, no ya como lubricante del sistema, sino como uno de sus elementos estructurales básicos. Así, mientras el capitalismo preparaba su futura fusión postmoderna de lo cultural y lo económico, la izquierda misma descubría cómo lo había hecho en el pasado (quizás, como un dragón de dos cabezas, o más bien como dos siameses unidos por alguna parte de su cuerpo, según sugirieron algunas feministas). Gracias a su propia ambivalencia, pues, "postmoderno" también sirvió como consigna para propagar estas guerras "culturales" de la izquierda, desbordando los límites de la siempre mesurada y ecuánime *Kultur* ilustrada y liberal.

Desgraciadamente, el tiempo parece haber demostrado que aquel cambio de dirección condujo a la izquierda postmoderna hasta un extraño *cul de sac*, aunque nada oscuro ni sucio, sino tan transparente y luminoso como un centro comercial. La vieja izquierda, centrada en la lucha de clases había estado ciega a la cultura; ahora la nueva izquierda, deslumbrada por la cultura, olvidaba la lucha de clases. La *política culturizada* se convertía, así, en el *sucedáneo* o *sustituto* de una verdadera *cultura política*. O como dice Eagleton, parodiando hasta cierto punto la jerga de Derrida: lo cultural se convertía en un *suplemento* de lo político que, finalmente, acababa por suplantarlo. Las políticas postmodernas, pues, *consuman* y *consumen* la política de izquierdas, la expanden de un modo necesario, pero también la desintegran, proceso del que, probablemente, la izquierda no es el último culpable aunque ella misma haya acabado usando la "cultura" como un oportuno *fétiche* con el que *consolarse* de sus propias derrotas políticas, o como si tuviera que dirigir hacia el mundo de lo cultural las energías sobrantes que, o no pudo, o no supo

"postmoderno" a aussi servi comme consigne pour propager ces guerres "culturelles" de la gauche, débordant les limites de la *Kultur* illustrée et libérale qui faisait toujours preuve d'autant de mesure et d'équanimité.

Malheureusement, le temps semble avoir démontré que ce changement de direction a conduit la gauche postmoderne à un étrange cul-de-sac, cependant ni obscur ni sale, mais aussi transparent et lumineux qu'un centre commercial. La vieille gauche, centrée sur la lutte de classes avait été aveugle à la culture ; maintenant, la nouvelle gauche, aveuglée par la culture, oubliait la lutte de classes. La *politique culturisée* se convertissait ainsi en *succédané* ou *substitut* d'une vraie *culture politique*. Ou, comme dit Eagleton, parodiant quelque peu le jargon de Derrida : le culturel se convertit en un *supplément* du politique qui, finalement, finit par le supplanter. Les politiques postmodernes, donc, *consomment* et *consument* la politique de gauche, la répandent d'une façon nécessaire, mais aussi la désintègrent, processus dont la gauche, probablement, n'est pas l'ultime coupable bien qu'elle finit elle-même par utiliser la "culture" comme un *fétiche* opportun qui la *console* de ses propres défaites politiques ; ou comme si elle devait diriger vers le monde du culturel les énergies restantes qu'elle n'a pas su, ou qu'elle n'a pas pu employer dans la lutte de classes, le gonflant jusqu'à obtenir des effets contraires à ceux qu'elle désirait<sup>32</sup>.

Je ne suis pas en train de dire, j'insiste, que les politiques postmodernes de genre, de race ou de culture, cachent l'inégalité économique, mais exactement *le contraire* : c'est la propre logique culturelle *dominante* du capitalisme qui transforme ces forces en spectacle, en les dépolitisant et en cachant leur dimension économique, c'est-à-dire en cachant la terrible connexion qui existe encore entre *différence* et *inégalité*. Nous sommes enchantés en effet de la "différence" comme exotisme sexuel ou folklorisme culturel, mais non comme source de revendications politiques et économiques. En convertissant le féminisme, le mouvement *gay* et les travailleurs immigrés en "cultures", le capitalisme peut, sans doute, priver tous ces mouvements de leurs implications *politiques* embarrassantes. Ainsi, tandis qu'il convertit les femmes en post-femmes habiles et



emplear en la lucha de clases, inflándolo hasta un punto contraproducente<sup>32</sup>.

No estoy diciendo, insisto, que las políticas postmodernas de género, de raza o de cultura, oculten la desigualdad económica, sino exactamente *lo contrario*: es la lógica cultural *dominante* del propio capitalismo la que transforma esas fuerzas en espectáculo, despolitizándolas y ocultando su dimensión económica, o sea, ocultando la terrible conexión que aún existe entre *diferencia* y *desigualdad*. Nos encanta, en efecto, la “diferencia” como exotismo sexual o folklorismo cultural, pero no como fuente de reivindicaciones políticas y económicas. Convirtiendo al feminismo, al movimiento *gay* y a los trabajadores inmigrantes en “culturas”, el capitalismo puede, sin duda, privar a todos esos movimientos de sus molestas implicaciones *políticas*. Así mientras convierte a las mujeres en hábiles y terribles postmujeres (Lara Croft) o en torpes y dulces neomujeres (Bridget Jones), mientras transforma los barrios *gays* en exóticos zoos urbanos y llena de “locas” la televisión, mientras construye las “otras culturas” en forma de parque temático o turismo “cultural”, mientras hace todo eso, digo, puede seguir urdiendo nuevas formas de violencia y de discriminación dirigidas contra las mujeres, los *gays* y los inmigrantes<sup>33</sup>. El género, el lenguaje, el cuerpo, en fin, todos aquellos ámbitos que desde los sesenta transformaron radical y positivamente la teoría de izquierdas centrada en la clase, se convierten, pasado el tiempo, en oportunos signos con los que distraernos de la realidad, como si al querer *profundizar* se acabara más cerca de la *superficie*<sup>34</sup>. En resumen: las políticas de género, raza, y cultura se han vuelto *populares* en la era postmoderna por dos razones *contradictorias*, pero irremediablemente unidas. Por un lado, porque representan una profundización radical de la política de izquierdas, pero *también* (¿de nuevo la dialéctica?) porque se pueden acomodar bien a la ideología pluralista y multicultural del propio capitalismo, y por tanto también pueden *desplazar* a esa misma política<sup>35</sup>.

Sea como sea, mientras el término siga queriendo tener algún poder de convocatoria *políti-*

terribles (Lara Croft) ou en néo-femmes maladroites et douces (Bridget Jones), tandis qu'il transforme les quartiers gays en zoos urbains exotiques et remplit la télévision de “folles”, tandis qu'il construit les “autres cultures” en forme de parc thématique ou tourisme “culturel”, tandis qu'il fait tout ceci, j'insiste, le capitalisme peut continuer de tramer de nouvelles formes de violence et de discrimination dirigées contre les femmes, les *gays* et les immigrés<sup>33</sup>. Le genre, le langage, le corps, enfin, tous ces espaces qui transformèrent, à partir des années 60, d'une façon radicale et positive la théorie de gauche centrée sur les classes, se convertissent, avec le temps, en signes opportuns qui nous distraient de la réalité, comme si à force de *s'approfondir*, on terminait plus près de la *superficie*<sup>34</sup>. Résumons : les politiques de genre, race et culture sont devenues *populaires* à l'ère postmoderne pour deux raisons *contradictories*, mais irrémédiablement unies. Parce qu'elles représentent un approfondissement radical de la politique de gauche, mais *aussi* (de nouveau la dialectique ?) parce qu'elles peuvent bien s'accommoder à l'idéologie pluraliste et multiculturelle du propre capitalisme, et peuvent donc aussi *déplacer* cette même politique<sup>35</sup>.

Quoiqu'il en soit, tant que le terme voudra conserver un certain pouvoir de convocation *politique* (“*Postmodernes* de la terre ... Unissez-vous !! ?”) ou, au moins, tant qu'il continuera de nous emmener par-ci par-là et de réunir des amis, un même doute, toujours, nous assaillira : si notre désir de mettre de l'ordre dans un tel fatras postmoderne contribue ou non à la propre cérémonie de sa confusion, s'il existe une façon quelconque de parler du postmoderne qui ne nous intoxique pas de postmodernisme, si nous pouvons voir quelque chose au delà du bout de notre nez ou si continuons enfermés dans la maison-prison de notre propre langage. Ou en définitive : si nous assistons au sacrifice final du postmoderne ou si, une fois de plus, nous sommes les seuls à être vraiment sacrifiés.

Ramón del Castillo (Madrid, 1964) est professeur de Philosophie à l'UNED. Il a écrit de nombreux textes sur la philosophie et la littérature des États-Unis (Emerson, James, Dewey, Rorty, Bloom). Depuis 1992, il collabore



ca (“¿Postmodernos del mundo... ¡¡Uníos!!?”) o, por lo menos, mientras siga llevándonos de acá para allá y vuelva a reunir a amigos, siempre nos asaltará la misma duda: si nuestro deseo por poner orden en tanto desmadre postmoderno no contribuye a la propia ceremonia de su confusión; si existe alguna forma de hablar de lo postmoderno que no nos intoxique de postmodernismo; si podemos ver algo más allá de nuestras propias narices o si seguimos encerrados en la casa-prisión de nuestro propio lenguaje. O en definitiva: si asistimos al sacrificio final de lo postmoderno o si, una vez más, nosotros mismos somos lo único verdaderamente sacrificado.

Ramón del Castillo (Madrid, 1964) es profesor de Filosofía en la UNED. Ha escrito varios trabajos sobre filosofía y literatura americanas (Emerson, James, Dewey, Rorty, Bloom). Desde 1992 colabora con el Instituto de Investigaciones feministas de la Universidad Complutense donde ha discutido las relaciones entre marxismo y feminismo. También ha publicado trabajos sobre Benjamin, Habermas, Wittgenstein o Gadamer y ha traducido a Jameson y a Eagleton al castellano y prepara un libro *Composturas intelectuales* sobre los entresijos del mercado intelectual, especialmente el filosófico.

avec l'Institut de recherche féministes (IIF) de l'Université Complutense où il a débattu des relations entre marxisme et féminisme. Il a aussi publié des travaux sur Benjamin, Habermas, Wittgenstein ou Gadamer et a traduit Jameson et Eagleton en espagnol (castillan) et prépare un livre, *Composturas intelectuales*, sur l'imbroglgio du marché intellectuel, philosophique en particulier.

<sup>1</sup> Recuérdese, por lo demás, un punto esencial del viejo argumento de Eco: pudiera parecer –decía Eco– “que la imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos sobre la cultura de masas, mientras que la imagen de la integración emerge de la lectura de textos de la cultura de masas”. Sin embargo “¿hasta qué punto los textos apocalípticos no representan el producto más sofisticado que se ofrece al consumo de masas”. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1968 (orig. de 1965). Sospecho que este análisis de Eco se torna insuficiente para explicar la extraña relación entre las teorías sobre la postmodernidad y las teorías de la postmodernidad, pero dejo esto para otra ocasión.

<sup>2</sup> Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, pág. 340 y 22 (trad. de *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991).

<sup>3</sup> *What is Post-modernism*, Academy Editions, London, 1996, 4ª edición ampliada (original de 1985). Traduzco a mi aire la irónica terminología de Jencks, *badge* (enseña, medalla, condecoración) y, sobre todo, el polisémico *brand* (una marca estampada a hierro candente; una mácula o

<sup>1</sup> Rappelons par ailleurs un point essentiel du vieil argument d'Umberto Eco : il semblerait – dit Eco – “que l'image de l'Apocalypse surgisse de la lecture de textes sur la culture de masses, tandis que l'image de l'intégration émerge de la lecture de textes de la culture de masses”. Cependant “jusqu'à quel point les textes apocalyptiques ne représentent-ils pas le produit le plus sophistiqué qui s'offre à la consommation des masses”. *Apocalyptiques et intégrés* (1965). Je suppose que cette analyse de Eco devient insuffisante pour expliquer l'étrange relation entre les théories sur la postmodernité et les théories de la postmodernité, mais je laisse ce thème pour autre occasion.

<sup>2</sup> Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. (Duke University Press, 1991).

<sup>3</sup> *What is Post-modernism*, Academy Editions, London, 1996, 4e édition amplifiée (original de 1985).

<sup>4</sup> L'histoire continue d'être finie, proclama Fukuyama après l'attentat. Bien que des faits historiques (attentats, guerres...) se produisent, il n'y a aucun horizon historique nouveau – disait-il. Au-delà de la démocratie libérale et de l'économie de marché, il n'y a ni voie où avancer ni rien auquel on peut aspirer. “Nous continuons d'être dans la fin de l'histoire”, journal *El País*, 21 octobre 2001, p. 21-22. Jusqu'à un certain point, le 11 septembre a rendu caduques les étiquettes euphémiques comme “postmodernité” et a favorisé l'apparition subite de slogans plus frappants (“choc de civilisations”, “guerre de cultures”), beaucoup plus compatibles avec le fond idéologique du propre thème de Fukuyama.

<sup>5</sup> *Théorie de la postmodernité*, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>7</sup> Un synonyme de “théorie” sera, bien évidemment, “études culturelles”. Cf. Jameson, F.: “On Cultural Studies” (*Social Text* 34, vol. 11, n° 1, 1993) ; Eagleton, Terry, “The Politics of Theory” (*Eutopías*, 57, Valencia, 1994). Au contraire de ce que suggère Jameson, je dirais que *Theory* n'est pas un genre d'écriture associée à la France, mais plutôt à la diffusion des idées françaises aux USA. Jameson croit que le style français rompt les limites entre les discours (philosophie, sociologie, politique, critique littéraire, etc.) ; cependant, je dirais que dans de nombreux cas il n'efface pas les différences, mais les accentue. Il se peut que l'œuvre de Foucault



estigma; un sello comercial o marca de productos).

<sup>4</sup> La historia sigue acabada, proclamó Fukuyama después del atentado. Aunque se produzcan hechos históricos (atentados, guerras...) no hay ningún nuevo horizonte histórico —decía—. Más allá de la democracia liberal y la economía de mercado no hay nada hacia lo que aspirar o avanzar. “Seguimos en el fin de la historia”, *EL PAÍS*, 21 de octubre de 2001, p. 21-22. Hasta cierto punto, el 11 de septiembre marca la caducidad de etiquetas eufemísticas como “postmodernidad” y la súbita aparición de eslóganes más rotundos (“choque de civilizaciones”, “guerra de culturas”) mucho más compatibles con el fondo ideológico del propio lema de Fukuyama.

<sup>5</sup> *Teoría de la postmodernidad*, p. 13.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>7</sup> Un sinónimo de “teoría” será, claro está, “estudios culturales”. Sobre esto véase Jameson, F.: “On Cultural Studies” (*Social Text* 34, vol. 11, n° 1, 1993); Eagleton, Terry, “The Politics of Theory” (*Eutopias*, 57, Valencia, 1994). Al contrario de lo que sugiere Jameson, yo diría que *Theory* no es un género de escritura asociado con Francia, sino más bien con la difusión de ideas francesas en USA. Jameson cree que el estilo francés rompe los límites entre discursos (filosofía, sociología, política, crítica literaria, etc.), pero yo diría que en muchos casos no borra diferencias sino que las marca. Puede que la obra de Foucault sea difícil de calificar, pero, por ejemplo, la de Derrida sigue encarnando, al menos en Europa, algunas de las propiedades más distinguidas de *lo filosófico*. Por otro lado, aunque la teoría postmoderna también la inaugure un francés (Lyotard), no debe olvidarse que Francia ejerce una resistencia activa contra la teoría postmoderna *made in USA*. La cocina francesa en California, pues, no es lo mismo que la de París. Francia, por tanto, siempre ha reclamado su propia patente de postmodernidad, una postmodernidad elegante frente a las vulgaridades americanas.

<sup>8</sup> Véase *The Idea of the Postmodern* (Routledge, London, 1995) de Hans Bertens o *The Post-modern and the Post-industrial* de Margaret Rose (Cambridge, 1991). Particularmente, me quedo con la historia de Perry Anderson, *Los orígenes de la postmodernidad* (Anagrama, Barcelona, 2000, original en inglés de 1998), una de las pocas que recrea el contexto político y social de la acuñación terminológica; o con la breve pero corrosiva crónica de J. M. Ripalda: “Postmodernidad: concepto e historia”, *De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1999. Cap. 3. En su *What is Postmodernism?* Jencks conecta “postmodernismo” con otros conceptos que usan el prefijo “post” y lo hace de una forma distraída pero me temo que demasiado vaga.

<sup>9</sup> Como categoría estética, “postmoderno” denominaba o bien estilos arquitectónicos que rompían con los valores modernistas (Jencks en 1975), o bien estilos literarios

soit difficile à qualifier, mais, par exemple, celle de Derrida continue d’incarner, au moins en Europe, certaines des propriétés les plus distinguées du *philosophique*. D’autre part, bien que la théorie postmoderne ait été aussi inaugurée par un Français (Lyotard), n’oublions pas que la France exerce une résistance active contre la théorie postmoderne *made in USA*. La cuisine française en Californie n’est donc pas la même que celle que l’on mange à Paris. La France a donc toujours réclamé sa propre patente de postmodernité, une postmodernité élégante face à la vulgarité américaine.

<sup>8</sup> Cf. *The Idea of the Postmodern* (Routledge, London, 1995) de Hans Bertens ou *The Post-modern and the Post-industrial* de Margaret Rose (Cambridge, 1991). D’un point de vue particulier, je conseillerais l’histoire de Perry Anderson, *Les origines de la postmodernité* (Anagrama, Barcelone, 2000, original en anglais de 1998), l’une des rares qui recrée le contexte politique et social de l’étampage terminologique ; ou la brève mais corrosive chronique de J. M. Ripalda : “Postmodernidad : concepto e historia”, *De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1999. Chap. 3. Dans *What is Postmodernism ?* Jencks connecte “postmodernisme” avec d’autres concepts qui utilisent le préfixe “post”, et il le fait d’une façon distraite mais, je le crains, trop vague.

<sup>9</sup> En tant que catégorie esthétique, “postmoderne” nommait soit des styles architecturaux qui rompaient avec les valeurs modernistes (Jencks en 1975), soit des styles littéraires qui, plutôt que rompre, revenaient à des formes modernistes (Hassan, en 1971 et 1975). Le sens de “postérité” par rapport au moderne, donc, s’interprète de plusieurs façons entre les critiques. Jencks et Venturi, les plus optimistes, parièrent (pour le dire comme Jameson) sur un pro-postmodernisme anti-moderniste tandis que Tafuri, plus négatif, incarnera un désolant anti-post-modernisme anti-moderniste. Lyotard, pour sa part suivra plus Hassan et prêchera un élégant pro-postmodernisme pro-moderne (le postmoderne, dira-t-il, ne suit pas le moderne, et n’est pas non plus son produit résiduel, mais il le *précède et le prépare*, curieuse inversion grâce à laquelle le postmoderne finit par se transfigurer dans le retour triomphal du moderne). Lyotard, rappelons-le, avait pris le terme “postmoderne” de Hassan, non de l’architecture. Ce fut en 1982 quand il découvrit que le “postmodernisme” de Jencks et Venturi représentait l’antithèse de sa propre idée du postmoderne : *kitsch*, pastiche, ornementation ... Dans le prologue à la traduction anglaise de *La condition postmoderne*, en 1984, Lyotard se faisait déjà l’écho de ces différences. Quoiqu’il en soit, aucune de ces postures esthétiques (ni celle de Lyotard ni celle des autres théoriciens) n’admettait, de fait, une valorisation simplement ceinte à l’“esthétique”, étant donné que ce qui les inspirait était une série d’attitudes théoriques plus générales face à un nouvel



que, más que romper, retornaban a formas modernistas (Hassan, en 1971 y 1975). El sentido de “posteridad” con respecto a lo moderno, pues, se interpretaba de varias formas entre los críticos. Jencks y Venturi, los más optimistas, apostaron (para decirlo como Jameson) por un pro-postmodernismo anti-modernista mientras que Tafuri, más negativo, encarnará un desolador anti-postmodernismo anti-modernista. Lyotard, por su parte seguirá más a Hassan y predicará un elegante pro-postmodernismo pro-moderno (lo postmoderno, dirá, no sigue a lo moderno ni es su producto residual, sino que lo *precede y prepara*, curiosa inversión gracias a la cual lo postmoderno acaba transfigurándose en el retorno triunfal de lo moderno). Lyotard, recuérdese, había tomado el término “postmoderno” de Hassan, no de la arquitectura. Fue en 1982 cuando descubrió que el “postmodernismo” de Jencks y Venturi representaba la antítesis de su propia idea de lo postmoderno: *kitsch*, pastiche, ornamentación... En el prólogo a la traducción inglesa de *La condición postmoderna*, en 1984, Lyotard ya se hacía eco de estas diferencias. Sea como sea, ninguna de estas posturas estéticas (ni la de Lyotard ni la de los otros teóricos) admitía, de hecho, una valoración meramente ceñida a lo “estético”, dado que lo que las inspiraba era una serie de actitudes teóricas más generales ante un nuevo orden económico y político. En 1979, en *La condición postmoderna*, Lyotard apenas hablaba de estética aunque era lo que más le interesaba y quizás de lo que más sabía, vistas algunas de las tonterías que dijo sobre temas económicos. Véase sobre este punto la crónica de Perry Anderson, *Los orígenes de la postmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000 (orig. inglés de 1998). También Steve Connor, *Cultura postmoderna*, Akal, Madrid, 1996 (orig. inglés de 1989).

<sup>10</sup> Su otra obra famosa, *Las contradicciones culturales del capitalismo* es de 1976. No se olvide tampoco que en este mismo año se traduce al inglés, *Crisis de legitimación...* de Habermas.

<sup>11</sup> *Teoría de la postmodernidad*, p. 25. Jameson atribuye el origen de “capitalismo tardío” a Adorno y Horkheimer, como sinónimo de “sociedad administrada” (o bajo control burocrático) y de “capitalismo de estado” (convivencia entre estado y monopolios). Sin embargo, una vez que estas dos cosas se dieron por naturales, el término adquirió otros significados. El libro de Mandel es de 1978, y Jameson aludió a él en su famoso ensayo de 1984, “Posmodernism: or the cultural Logic of Late Capitalism”. Jameson lo modifica a veces con sinónimos como “capitalismo multinacional”, “capitalismo de los media” o “sistema mundial”. “Postfordismo” siempre le pareció más impropio.

<sup>12</sup> *Teoría de la postmodernidad*, p. 25. Entre otras cosas, dirá Jameson, la teoría de Bell servía de sostén ideológico a la élite de planificadores que deseaban desindustrializar ciudades y que, por tanto, podían encontrar ayuda y con-

orden económico y político. En 1979, dans *La condition postmoderne*, Lyotard parlait à peine d'esthétique, bien que c'était ce qui l'intéressait le plus et peut-être la matière qu'il connaissait le mieux, à en juger certaines des sottises qu'il proféra sur des thèmes économiques. Consulter sur ce point la chronique de Perry Anderson, *Les origines de la postmodernité*, (1998). Et aussi Steve Connor, *Culture postmoderne* (1989).

<sup>10</sup> Son autre œuvre célèbre, *Les contradictions culturelles du capitalisme* est de 1976. N'oublions pas que cette même année, *Crise de légitimation ...* de Habermas était traduit en anglais.

<sup>11</sup> *Théorie de la postmodernité*, p. 25. Jameson attribue l'origine de “capitalisme tardif” à Adorno et Horkheimer, comme synonyme de “société administrée” (ou sous contrôle bureaucratique) et de “capitalisme d'État” (connivence entre État et monopoles). cependant, une fois que ces deux choses furent considérées naturelles, le terme acquit d'autres significations. Le livre de Mandel est de 1978, et Jameson s'y réfère dans son célèbre essai de 1984, “Posmodernism : or the cultural Logic of Late Capitalism”. Jameson le modifie parfois avec des synonymes comme “capitalisme multinational”, “capitalisme des médias” ou “système mondial”. “Postfordisme” lui semblait toujours plus improprie.

<sup>12</sup> *Théorie de la postmodernité*, p. 25. Jameson dira entre autres que la théorie de Bell servait de soutien idéologique à l'élite des planificateurs qui désiraient désindustrialiser les villes et qui pouvaient donc trouver aide et consolation dans l'idée de la “fin” de l'économie de production (Consulter “El ladrillo y el globo: arquitectura, idealismo y especulación con la tierra”, *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial, 2000).

<sup>13</sup> Il semble que Geoffrey Bennington, l'un des traducteurs anglais de *La condition postmoderne*, suggéra cela à Lyotard : *Writing the Event* (1988). Je crois que Jameson, lui aussi, souligna les conséquences politiques de ce curieux paradoxe grâce auquel “tout ce qui est significatif par rapport à la disparition des grands récits doit, à son tour, s'exprimer en forme de récit”. À propos de l'“imprévisible retour de la narration comme narration de la fin des narrations, ou régression à l'histoire en plein pronostic de la mort du *telos* historique”, consulter l'introduction et le chapitre 2 de *Théorie de la postmodernité*.

<sup>14</sup> Ni Bell ni les autres sociologues qui avaient pronostiqué l'arrivée d'un nouvel ordre historique n'étaient disposés à considérer la science comme une histoire de plus (ce qui aurait équivalu à creuser sa propre tombe) mais Lyotard pouvait se permettre d'être bien plus scandaleux. La science, proclama-t-il, ne se légitimait plus par rapport à un but objectif et émancipateur (recherche désintéressée de la vérité, amélioration sociale, etc.) mais se réduisait à un pur jeu technocratique, auto-légitimée par su propre dynamique.



suelo en la idea del “fin” de la economía de producción (Véase “El ladrillo y el globo: arquitectura, idealismo y especulación con la tierra”, *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial, 2000).

<sup>13</sup> Parece ser que Geoffrey Bennington, uno de los traductores al inglés de *La condición postmoderna*, sugirió esto en *Liotard: Writing the Event* (1988). Que yo sepa, Jameson también subrayó las consecuencias políticas de esta curiosa paradoja gracias a la cual “todo lo que es significativo respecto a la desaparición de los grandes relatos debe, a su vez, expresarse en forma de relato”. Sobre este “imprevisible regreso de la narrativa como narrativa del final de las narrativas, o regresión a la historia en pleno pronóstico de la muerte del telos histórico” véase la introducción y el capítulo 2 de *Teoría de la postmodernidad*.

<sup>14</sup> Ni Bell ni otros sociólogos que pronosticaban el surgimiento de un nuevo orden histórico estaban dispuestos a considerar a la ciencia como un *cuento* más (sería como tirar demasiadas piedras sobre su propio tejado), pero Lyotard se podía permitir algo mucho más escandaloso. La ciencia, proclamó, ya no se legitimaba por relación a algún fin objetivo y emancipador (busca desinteresada de la verdad, mejora social, etc.), sino que quedaba reducida a puro juego tecnocrático autolegitimada por su propia dinámica.

<sup>15</sup> El socialismo, decía entonces, ya no ofrece ningún desafío al capitalismo, el proletariado ya no es un sujeto revolucionario y la clase obrera está esencialmente integrada en el capitalismo a través de la cultura del ocio y del consumo. “No queremos destruir el capital porque no sea racional –decía Lyotard *cuatro años* antes de *La condición postmoderna*– sino porque lo es, razón y poder son lo mismo... el socialismo es idéntico al capitalismo. Toda crítica, lejos de sobrepararlo, solamente lo consolida”. *A partir de Marx y Freud*, Fundamentos, Madrid, 1975 (orig. francés de 1973) citado por Anderson en *Los orígenes de la postmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000 (orig. en inglés de 1998).

<sup>16</sup> La respuesta de Lyotard durante los ochenta y noventa será aún más sorprendente. El discurso del capital, dirá, carece de fin, pues trata de todo y de nada. No representa una finalidad de la historia, sino la abolición de cualquier finalidad. Está presente en todas partes, pero como necesidad y no como finalidad, ideas más grandilocuentes si cabe que las de los setenta, que certifican una siniestra sustitución de la economía política y de la historia por la ontología, las fantasías delirantes, las alegorías cósmicas.

<sup>17</sup> *Teoría de la postmodernidad*, p. 14.

<sup>18</sup> Jameson, en particular, propondrá “postmodernismo” como nombre de una “pauta cultural” en vez de “estilo”, categoría que según él permitía describir la coexistencia de una gama de estilos muy diferentes aunque subordinados unos a otros, un cuadro de síntomas inconexos, si se

<sup>15</sup> Le socialisme, disait-il alors, n'offre plus aucun défi au capitalisme, le prolétariat n'est plus un sujet révolutionnaire et la classe ouvrière est essentiellement intégrée dans le capitalisme à travers la culture du loisir et la consommation. “Nous ne voulons pas détruire le capital parce qu'il n'est pas rationnel – disait Lyotard *quatre ans* avant *La condition postmoderne* – mais parce qu'il l'est, raison et pouvoir sont la même chose ... le socialisme est identique au capitalisme. Toute critique, loin de le dépasser, ne fait que le consolider”. *À partir de Marx et Freud* (1973) cité par Anderson dans *Les origines de la postmodernité*, Barcelone, Anagrama, 2000 (original anglais de 1998).

<sup>16</sup> La réponse de Lyotard au cours des années 80 et 90 sera encore plus surprenante. Le discours du capital, dira-t-il, manque de but, et traite donc de tout et de rien. Il ne représente pas une finalité de l'histoire, mais l'abolition de toute finalité. Il est présent partout, mais comme nécessité et non comme finalité ; idées encore plus grandiloquentes que celles des années 70, qui certifient une sinistre substitution de l'économie politique et de l'histoire par l'ontologie, les fantaisies délirantes, les allégories cosmiques.

<sup>17</sup> *Théorie de la postmodernité*, p. 14.

<sup>18</sup> Jameson, en particulier, proposera “postmodernisme” comme nom d'un “modèle culturel” au lieu de “style”, catégorie qui selon lui permet de décrire la coexistence d'une gamme de styles très différents bien que subordonnés les uns aux autres, un cadre de symptômes inconnexes, si l'on veut, mais qui d'une certaine façon exprimeraient un certain type de structure plus profonde et persistante.

<sup>19</sup> Jameson observe que “postmodernisme” n'est peut-être pas synonyme de “capitalisme tardif” en général, mais seulement de capitalisme *made in USA*. On pourrait ajouter, que si le “postmoderne” est le style représentatif de ce capitalisme, ce serait alors un concept teint d'“américanocentrisme”. Le siècle américain (1945-1973), disait Jameson, fut la serre d'un nouveau système économique et le développement des formes culturelles de la postmodernité. “le premier style global spécifiquement américain”. Pour plus de précisions sur ce point et, en général, sur la relation entre globalisation et américanisation consulter “Globalisation et stratégie politique”, *New Left Review* (nº 5 de la version espagnole), Madrid, Akal, 2000.

<sup>20</sup> “Fin de l'art” ou “fin de l'histoire” (1994) dans *Le tournant culturel, Écrits choisis sur le postmodernisme* (original anglais de 1998). Ceci expliquerait, en tout cas, pourquoi certaines des théories les plus sophistiquées sur le postmoderne présupposent une “théorie souterraine ou réprimée de la périodisation historique”, mais aussi certaines des attitudes les plus populaires de l'*ethos* postmoderne, moins théoriques mais très diffusées.



quiere decir así, pero que de algún modo expresarían algún tipo de estructura más profunda y persistente.

<sup>19</sup> Jameson advierte que "postmodernismo" quizás no sea sinónimo de "capitalismo tardío" en general sino sólo de capitalismo *made in USA*. Podría añadirse, que si "lo postmoderno" es el estilo representativo de ese capitalismo, entonces es un concepto teñido de "americanocentrismo". El siglo americano (1945-1973) decía Jameson, fue el invernadero de un nuevo sistema económico y el desarrollo de las formas culturales de la postmodernidad, "el primer estilo global específicamente estadounidense". Para posteriores precisiones sobre este punto, y más en general, sobre la relación entre globalización y americanización véase su "Globalización y estrategia política", *New Left Review* (nº 5 de la versión española), Madrid, Akal, 2000.

<sup>20</sup> "Fin del arte" o "fin de la historia" (1994) en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el postmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial, 1999, p. 124 (orig. inglés de 1998). Esto explicaría, desde luego, por qué algunas de las teorías más sofisticadas sobre lo postmoderno presuponen una "teoría soterrada o reprimida de la periodización histórica", pero también algunas de las actitudes más populares del *ethos* postmoderno, menos teóricas pero muy difundidas. El análisis de Jameson me parece más acertado que otros según los cuales el postmodernismo se caracterizaría por un milenarismo exclusivamente catastrófico, un apocalipsis interminable sin ninguna redención o revelación. Véanse los comentarios de David Lyon en su *Postmodernidad* (Madrid, Alianza editorial, 1994) sobre la idea de Martin Jay de la postmodernidad como apocalipsis. Consultese también de Félix Duque, *Postmodernidad y apocalipsis. Entre la promiscuidad y la transgresión* (Buenos Aires, Jorge Baudino Ediciones-UNSAM, 1999), trabajo dominado por una excesiva exuberancia filosófica, pero muy interesante.

<sup>21</sup> *Teoría de la postmodernidad*, p. 13.

<sup>22</sup> *Teoría de la postmodernidad*, p. 21. En realidad, Jameson dice esto a propósito del adjetivo "late" (tardío), o más exactamente a propósito de "late capitalism", pero creo que también se puede aplicar a las connotaciones del prefijo "post". Jencks, en cambio, distingue claramente entre "late" y "post", aunque por unas razones que no pienso discutir aquí (Véase su *What is Postmodernism?*).

<sup>23</sup> Jameson, Fredric, *Las semillas del tiempo*, Madrid, Trotta, 2000 (orig. inglés de 1994). "Las restricciones del postmodernismo".

<sup>24</sup> Puede que el presente que nombraba "postmoderno" fuera un presente disperso, diseminado, inconexo, múltiple, descentralizado... pero, ya lo hemos dicho, ¿acaso un sistema que produce diferencias deja de ser un sistema? y sobre todo, ¿por qué una teoría sobre lo postmoderno debería ser como el objeto que trata de teorizar? ¿Acaso el concepto "perro" ladra o el de "azúcar"

L'analyse de Jameson me semble plus juste que d'autres selon lesquelles le postmodernisme se caractériserait par un millénarisme exclusivement catastrophique, une apocalypse interminable sans aucune rédemption ou révélation. Consulter les commentaires de David Lyon dans *Postmodernité* sur l'idée de Martin Jay de la postmodernité comme apocalypse. Consulter aussi de Félix Duque, *Postmodernidad y apocalipsis. Entre la promiscuidad y la transgresión* (Buenos Aires, Jorge Baudino Ediciones-UNSAM, 1999), ouvrage dominé par une excessive exubérance philosophique, mais très intéressant.

<sup>21</sup> *Théorie de la postmodernité*, p. 13.

<sup>22</sup> *Théorie de la postmodernité*, p. 21. En réalité, Jameson dit ceci à propos de l'adjectif "late" (tardif), ou plus exactement à propos de "late capitalism", mais je crois aussi qu'on peut l'appliquer aux connotations du préfixe "post". Jencks, par contre, distingue clairement entre "late" et "post", bien que pour des raisons que je ne pense pas discuter ici (Cf. son *What is Postmodernism?*).

<sup>23</sup> Jameson, Fredric, *Las semillas del tiempo*, Madrid, Trotta, 2000 (original anglais de 1994). "Les restrictions du postmodernisme".

<sup>24</sup> Il se peut que le présent que nommait "postmoderne" ait été un présent dispersé, disséminé, in-connexé, multiple, décentralisé ... mais, nous l'avons déjà dit, un système qui produit des différences cesse-t-il pour autant d'être un système ? et surtout, pourquoi une théorie sur le postmoderne devrait-elle être comme l'objet qu'elle tente de théoriser ? Est-ce que par hasard le concept de "chien" aboie-t-il au celui de "sucre" aurait-il une saveur douce ? (l'exemple et l'argument sont de nouveau de Jameson : "Marxisme et postmodernisme", *Le tournant culturel*).

<sup>25</sup> *Against the Grain* : "The Politics of Style", London, Verso, 1988.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 70.

<sup>27</sup> En Espagne, disons-le, le *Spätmarxismus* de Jameson arrive trop tard, puisque les anciens marxistes avaient déjà gommé le pessimisme dialectique de leurs visages et avaient pris le train d'un socialisme néolibéral euphorique. En réalité, Jameson devenait trop *lourd* si on voulait prendre le train d'une postmodernité *soft ou light* plus facile à digérer. Il est donc compréhensible que la rhétorique de la débilité à la Vattimo ou le sens commun ironique de Rorty soient plus attirants pour ces nouvelles classes d'intellectuels libéraux entre lesquels, évidemment, nous avons tous d'excellents amis. D'autre part, Jameson était aussi trop sec pour les nouveaux conservateurs qui se faisaient passer pour des postmodernes, raison par laquelle les styles éblouissant et pompeux de Lyotard et de Baudrillard triomphèrent. Quant au petit nombre de marxistes espagnols que s'intéressèrent à Jameson, certains étant aussi mes amis, la prudence



tiene sabor dulce? (el ejemplo y el argumento, nuevamente, son de Jameson en "Marxismo y postmodernismo", *El giro cultural*, p. 60).

<sup>25</sup> "The Politics of Style", en *Against the Grain*, London, Verso, 1988.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 70.

<sup>27</sup> En España, todo sea dicho, el *Spätmarxismus* de Jameson llegó demasiado tarde, dado que los antiguos marxistas ya habían borrado el pesimismo dialéctico de sus caras y se habían apuntado al carro de un eufórico socialismo neoliberal. En realidad, Jameson resultaba demasiado *pesado* si uno se quería apuntar al carro de una postmodernidad *soft o light* más fácil de digerir. Es comprensible, por tanto, que la retórica de la debilidad a lo Vattimo o el irónico sentido común de Rorty resultaran más atractivos para estas nuevas clases de intelectuales liberales entre los cuales, claro está, todos tenemos muy buenos amigos. Por otro lado, Jameson también resultaba demasiado *seco* para los nuevos conservadores que iban de postmodernos, razón por la cual triunfaron los deslumbrantes y pomposos estilos de Lyotard y Baudrillard. Respecto a los pocos casos de marxistas españoles que se interesaron por Jameson, algunos de ellos también amigos, mi prudencia me obliga a callar, dadas nuestras *differénces*... En realidad, así como ellos me consideran demasiado próximo al marxismo británico, yo les veo demasiado intoxicados de deconstrucción, prueba más, quizás, de que en España sólo podemos ser *simulacros* de filosofías extranjeras.

<sup>28</sup> He tratado de subrayar la proximidad de Jameson y Eagleton en mi artículo "Political Supplements", [www.gradnet.de](http://www.gradnet.de) ("Postmodern Practices 2001").

<sup>29</sup> Eagleton, Terry: *Las ilusiones del postmodernismo*. Paidós, Barcelona, 1997. P. 27. Conviene leerlo en inglés: *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 11.

<sup>30</sup> *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 2000. Compárese su punto de vista con el de Jameson en *Teoría de la postmodernidad* ("La Postmodernidad y el mercado") y en *El giro cultural*. Extraña condición la que describe Eagleton, a medio camino entre el retraso y la precipitación, de la que tampoco estamos libres países periféricos al mercado postmoderno del Atlántico Norte, o sea, países como España en los que, de un día para otro, pasamos de 40 años de represión a los *travestis* de Almodóvar. Sobre la posición de España en el conjunto del teatro de operaciones postmoderno véase Ripalda, José. M, *De Angelis y Políticas postmodernas*.

<sup>31</sup> He analizado esto en "In Spite of Theory", para el congreso *Postmodern Productions 2000*. Véase en [www.gradnet.de](http://www.gradnet.de).

<sup>32</sup> Véase Eagleton, Terry: *La idea de cultura*. Barcelona, Paidós, 2000. Merecería la pena pensar cómo el post-estructuralismo y el psicoanálisis, que durante un tiempo

m'oblige à me taire, étant données nos *differénces* ... En réalité, de la même façon qu'ils me considéraient trop proche du marxisme britannique, je les trouvais trop intoxiqués de déconstructivisme, une preuve de plus, peut-être, qu'en Espagne nous ne pouvons qu'être des *simulacres* de philosophies étrangères.

<sup>28</sup> J'ai tenté de souligner la proximité de Jameson et de Eagleton dans mon article "Political Supplements", [www.gradnet.de](http://www.gradnet.de) ("Postmodern Practices 2001").

<sup>29</sup> Eagleton, Terry: *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 11.

<sup>30</sup> *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 2000. Comparez son point de vue avec celui de Jameson dans *Théorie de la postmodernité* ("La Postmodernité et le marché") et en *Le tournant culturel*. Étrange condition que celle qui est décrite par Eagleton, à mi-chemin entre le retard et la précipitation, de laquelle ne peuvent pas non plus se libérer les pays périphériques du marché postmoderne de l'Atlantique Nord, c'est-à-dire, des pays comme l'Espagne où, d'un jour à l'autre, nous passons de 40 années de répression aux travestis de Pedro Almodóvar. Sur la position de l'Espagne dans le concert du théâtre des opérations postmodernes consulter Ripalda, José. M, *De Angelis et Politicas postmodernas*.

<sup>31</sup> J'ai analysé ce thème dans "In Spite of Theory", pour le congrès *Postmodern Productions 2000*. Cf. [www.gradnet.de](http://www.gradnet.de).

<sup>32</sup> Cf. Eagleton, Terry: *L'idée de culture*. Barcelone, Paidós, 2000. Cela vaudrait la peine de penser comment le post-structuralisme et la psychanalyse, pendant un temps *fondus* avec le marxisme, se convertirent finalement en certains de ses pires ennemis. Curieusement, tandis que certains adeptes de ces cultes considéraient Jameson comme une antiquaille, la vieille gauche ne tolérait absolument pas la psychanalyse et le structuralisme qui imprègnent son œuvre. Sur les relations entre post-structuralisme et post-marxisme cf., Eagleton: *Introduction à la critique littéraire*, Mexique, FCE. (1983); *La fonction de la critique*, Barcelone, Paidós (1984) et *Walter Benjamin, ou vers une esthétique révolutionnaire*, Madrid, Cátedra (1981).

<sup>33</sup> À propos du zoo *gay*, ne manquez pas de lire *Homografías* et *Extravíos*, deux ouvrages de F. Vidarte et R. Lamas (Madrid, Espasa Calpe, 2000).

<sup>34</sup> Grâce à cette gracieuse, mais sinistre, logique des images reflétées, l'obsession de la gauche pour le pouvoir du langage est parallèle à la paranoïa de la droite pour le "politiquement correct", et l'exaltation des technologies corporelles subversives va de pair avec le nouveau puritanisme américain (ce qui explique, peut-être, que durant les années 80 beaucoup d'étudiants californiens lisaient Foucault tandis qu'ils suivaient à la télé un programme d'aérobic de Jane Fonda, bien que les années 90 allaient nous réserver des *corn-*



estuvieron *fundidos* con el marxismo, acaban convirtiéndose en algunos de sus mayores enemigos. Lo curioso es que mientras algunos seguidores de esos cultos consideran a Jameson como un anticuado, la vieja izquierda no tolera en absoluto el psicoanálisis y el estructuralismo que rezuma en su obra. Sobre las relaciones entre post-estructuralismo y post-marxismo véanse, también de Eagleton: *Introducción a la crítica literaria*, México, FCE. (orig. de 1983); *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós (orig. de 1984) y *Walter Benjamin, o hacia una estética revolucionaria*, Madrid, Cátedra (orig. de 1981).

<sup>33</sup> Sobre el *zoo gay*, no dejen de leerse *Homografías y Extravíos*, ambos de F. Vidarte y R. Lamas (Madrid, Espasa Calpe, 2000).

<sup>34</sup> Gracias a esta graciosa, pero siniestra lógica de imágenes reflejas, la obsesión de la izquierda con el poder del lenguaje corre paralela a la paranoia de la derecha por lo "políticamente correcto", la exaltación de las subversivas tecnologías corporales con el nuevo puritanismo americano (esto explica, quizás, por qué durante los ochenta muchos estudiantes californianos leían a Foucault mientras seguían por la tele un programa de aeróbic de Jane Fonda, aunque los noventa nos depararon *combinaciones* mucho más morbosas...

<sup>35</sup> Las políticas postmodernas, en resumen, no han sido sólo una fantasía *cultural*, sino que suponen una profundización del propio enfoque *histórico* y *socio-económico* de la izquierda. El "culturalismo" de la izquierda postmoderna también se debe entender como un intento *dialéctico* de aproximarse a la *realidad* de un nuevo orden histórico *por mucho* que acabe distrayéndonos o desviándonos de esa misma realidad, o por mucho que disfrace sus propias contradicciones con sofisticadas ideas *filosóficas*.

*binaisons beaucoup plus morbides ...)*

<sup>35</sup> Les politiques postmodernes, en résumé, ne furent pas seulement une fantaisie *culturelle*, mais supposèrent un approfondissement de la propre vision *historique* et *socio-économique* de la gauche. Le "culturalisme" de la gauche postmoderne doit aussi s'entendre comme une tentative *dialectique* de s'approcher de la *réalité* d'un nouvel ordre historique bien qu'il finisse par nous distraire ou nous dévier de cette même réalité, ou quoiqu'il déguise ses propres contradictions par des idées *philosophiques* sophistiquées.

# Los coloquios de PoMo en Erlangen

Un fórum pluridisciplinar sobre la (post)modernidad

**E**rlangen, una tranquila y pintoresca ciudad de Franconia (Alemania) se ha convertido recientemente en un lugar de ricos intercambios intelectuales. Una vez por año, normalmente a fines de noviembre, tiene lugar en la Universidad de Erlangen-Nürnberg un coloquio organizado por y para jóvenes investigadores. El objetivo principal de este congreso internacional es integrar las aproximaciones de los diversos horizontes disciplinares de las ciencias humanas y de las ciencias sociales. Se trata de crear un espacio donde el potencial crítico del discurso pluridisciplinar actual y sus consecuencias puedan analizarse más adecuadamente. Los participantes son invitados a examinar las fronteras, ya sean éstas teóricas o internacionales, y a ponerlas a prueba de un examen crítico.

## Coloquios desde noviembre de 1998:

- 2001: *PostModern Practices: MediaTraces – DiscourseBodies – TradeMarx*, org. por Böhm, T. Dörfler, M. Fritz, C. Globisch, M. Schönleben.

- 2000: *PostModern Productions: text – knowledge – power*, org. por J. Angermüller, K. Bunzmann, M. Nonhoff.

- 1999: *PostModern Perspectives: Culture, Literature, Society*, org. por J. Angermüller, K. Bunzmann, C. Rauch.

- 1998: *PostModern discourses between language and power*, org. por J. Angermüller, M. Nonhoff.

Entre nuestros principales ponentes han asistido personajes de gran renombre como Terry Eagleton (University of Manchester) y Fredric Jameson (Duke University). Habitualmente podemos contar con 150 o 200 participantes y una representación de no menos de 25 países para discutir los problemas actuales en campos como los *Cultural Studies*, la globalización, *Theory*, etc. Este importante éxito testimonia una creciente deman-

# Les colloques de PoMo à Erlangen

Un forum pluridisciplinaire sur la (post)modernité

**E**rlangen, une ville calme et pittoresque en Franconie (Allemagne) est récemment devenue un lieu de riches échanges intellectuels. Une fois par an, souvent à la fin novembre, un colloque organisé par et pour de jeunes chercheurs a lieu à l'Université d'Erlangen-Nürnberg. L'objectif principal de ce congrès international est de rassembler des approches appartenant à divers horizons disciplinares croisant les sciences humaines et les sciences sociales. Il s'agit de créer un espace où le potentiel critique du discours pluridisciplinaire d'aujourd'hui et ses conséquences peuvent être au mieux explorés. Les participants sont amenés à confronter les frontières aussi bien théoriques qu'internationales et à les mettre à l'épreuve d'un examen critique.

## Depuis novembre 1998 quatre colloques ont eu lieu :

- 2001 : *PostModern Practices: MediaTraces – DiscourseBodies – TradeMarx*, org. par A. Böhm, T. Dörfler, M. Fritz, C. Globisch, M. Schönleben.

- 2000 : *PostModern Productions: text – knowledge – power*, org. par J. Angermüller, K. Bunzmann, M. Nonhoff.

- 1999 : *PostModern Perspectives: Culture, Literature, Society*, org. par J. Angermüller, K. Bunzmann, C. Rauch.

- 1998 : *PostModern discourses between language and power*, org. par J. Angermüller, M. Nonhoff.

Parmi nos speakers principales il y avait des personnages de grand renom tel que Terry Eagleton (University of Manchester) et Fredric Jameson (Duke University). D'habitude on peut compter sur 150 et 200 participants et une représentation de pas moins de 25 nations pour discuter des problèmes actuels dans des domaines comme les *Cultural Studies*, la mondialisation, *Theory*, etc. Ce succès important témoigne d'une demande croissante des échanges





## Exposiciones

**Antony Gormley**

Enero - marzo

**Mónica Alonso**

Enero - abril

**Colección CGAC**

*Donaciones y rescates*

Enero - marzo

**Juan Navarro Baldeweg**

Abril - junio

**Josiah McElheny**

Abril - junio

**Xoán Anleo**

Abril - junio

## Actividades

**Actividades para familias**

Enero - junio

**Charlas con estudiantes**

Enero - junio

**Ciclo de cine de animación II.**

*Los cartoons políticamente incorrectos*

Febrero

**Curso. Centros de documentación de arte contemporáneo**

Marzo

**Ciclo de cine.**

*Nuevos retos estéticos en el cine español*

Marzo

**CGAC**

XUNTA DE GALICIA  
CONSELLERÍA DE CULTURA,  
COMUNICACIÓN SOCIAL E TURISMO

Rúa Ramón del Valle Inclán s/n • 15704 Santiago de Compostela  
Tel. 981 546 619 / Fax 981 546 625 • cgac@xunta.es / www.cgac.org

da de intercambios pluridisciplinares y de debates de alto nivel, particularmente en las ciencias humanas, aunque los medios universitarios establecidos los consideren todavía con cierto escepticismo. El tema de "posmodernidad/modernidad/postModernidad" ha reaccionado bien ante la demanda de aproximaciones nuevas e innovadoras.

Teniendo en cuenta el hecho de que la mayoría de los proyectos y de las comunicaciones no abordan la cuestión de la posmodernidad, la decisión de situar estos coloquios bajo la etiqueta de "PostModern" podría sorprender. Contrariamente a lo que ocurre en el mundo anglosajón, Alemania no tiene una tradición postmodernista. En este contexto, el término "PostModern" subsume las intervenciones que intentan sobrepasar los límites de un modo de pensar tradicional y disciplinario. Hoy los coloquios de PoMo, que dan cuenta de los desarrollos recientes del discurso pluridisciplinar, han logrado convertirse en uno de los foros más importantes de Alemania.

### Selección de las publicaciones de las ponencias presentadas en los coloquios:

- *PostModern Productions*. New York: Transaction, 2001 (dir. M. Nonhoff, K. Bunzmann, J. Angermüller).
- *Diskursanalyse: Theorien, Methoden, Anwendungen*. Hamburg: Argument, 2001 (dir. M. Nonhoff, K. Bunzmann, J. Angermüller).
- *Hybrid Spaces: Theory, Culture, Economy*. New York: Transaction, 2000 (dir. J. Angermüller, K. Bunzmann, C. Rauch).
- *Reale Fiktionen, fiktive Realitäten: Medien, Diskurse, Texte*. Hamburg: LIT, 2000 (dir. J. Angermüller, K. Bunzmann, C. Rauch).
- *PostModerne Diskurse zwischen Sprache und Macht*. Hamburg: Argument, 1999 (dir. J. Angermüller, M. Nonhoff).

Nuestra dirección de Internet ([www.gradnet.de](http://www.gradnet.de)) ofrece más informaciones sobre los debates ya realizados y a realizar.

Johannes Angermüller, Magdeburg, sociólogo; Katharina Bunzmann, Magdeburg, americanista; Martin Nonhoff, Erlangen, politólogo.

pluridisciplinares et des débats à haut niveau particulièrement dans les domaines des sciences humaines que les milieux universitaires établis considèrent encore souvent avec scepticisme. Le thème de "post-modernité/modernité/postModernité" a bien réagi à cette demande des approches nouvelles et innovatrices.

Compte tenu du fait que la plupart des projets et des communications n'abordent pas la question de la postmodernité, la décision de mettre ces colloques sous l'étiquette de "postModern" pourrait surprendre. Contrairement au monde anglo-saxon, l'Allemagne n'a pas une tradition postmoderniste. Ainsi, dans notre contexte, le terme de "postModern" subsume-t-il les interventions tentant à dépasser les limites d'un mode de pensée traditionnel et disciplinaire. Aujourd'hui les colloques de PoMo en rendant compte des développements récents du discours pluridisciplinaire sont devenus des forums importants en Allemagne.

### Une sélection des contributions présentées à des colloques passés a été publiée dans les ouvrages suivants :

- *PostModern Productions*. New York: Transaction, 2001 (dir. M. Nonhoff, K. Bunzmann, J. Angermüller)
- *Diskursanalyse: Theorien, Methoden, Anwendungen*. Hamburg: Argument, 2001 (dir. M. Nonhoff, K. Bunzmann, J. Angermüller).
- *Hybrid Spaces: Theory, Culture, Economy*. New York: Transaction, 2000 (dir. J. Angermüller, K. Bunzmann, C. Rauch).
- *Reale Fiktionen, fiktive Realitäten: Medien, Diskurse, Texte*. Hamburg: LIT, 2000 (dir. J. Angermüller, K. Bunzmann, C. Rauch).
- *PostModerne Diskurse zwischen Sprache und Macht*. Hamburg: Argument, 1999 (dir. J. Angermüller, M. Nonhoff).

Notre site Internet (<http://www.gradnet.de>) vous offre plus d'informations sur des colloques passés et à venir.

Johannes Angermüller, Magdeburg, sociologue; Katharina Bunzmann, Magdeburg, américaniste; Martin Nonhoff, Erlangen, politologue.



## ***¿Habrá un segundo siglo de arte moderno?\****

### **Entrevista a Robert Fleck**

**Pregunta.-** Usted se dio a conocer como comisario de una nueva generación, preocupada por un arte de investigación y experimentación. Su próximo libro\* en el que se plantea la cuestión de la perspectiva de un nuevo siglo de la modernidad, ¿debe interpretarse como una provocación, una relectura o la reactivación de la noción de vanguardia? En esta modernidad renovada, ¿quién jugará el papel de la fe en el progreso y las ciencias, típico del modernismo?

**Respuesta.-** En realidad, soy menos un comisario de una nueva generación, como usted dice, que un crítico de arte que viene ya de lejos, por expresarlo de algún modo; o lo que es lo mismo, justo de ese momento –finales de los años setenta y comienzos de los ochenta– en donde el sentimiento de pertenecer a la modernidad y más exactamente a esa línea fuerte que proviene del arte moderno se borra de golpe para ser reemplazado por un estado difuso en el que aún continuamos. Por lo que a mí respecta, era alguien que hacía de todo en la escena austríaca del arte de vanguardia, como se decía entonces, entre 1978 y 1982, a continuación pude vivir como crítico y organizar algunas exposiciones en tanto que comisario independiente –algo que era aún raro en los años ochenta–; vivía en Francia desde 1981, pero hacia 1991 se me “descubre” de alguna manera y se me asimila a la generación de “jóvenes comisarios” de los años noventa; se trata en cierto sentido de un malentendido, aunque esta asimilación me honre. Ahora, lo que querría hacer era un balance

\* Fleck, Robert, *¿Habrá un segundo siglo de arte moderno?*; Nantes, Éditions Pleins-feux, febrero 2002.

## ***Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne ? \****

### **Entretien avec Robert Fleck**

**Question.-** Robert Fleck, vous vous êtes fait connaître comme un conservateur de musée d'une nouvelle génération, préoccupée d'un art de recherche et d'expérimentation. Votre prochain livre\*, qui soulève la question de la perspective d'un nouveau siècle de modernité, doit-il être compris comme une provocation, une relecture, ou comme la réactivation de la notion d'avant-garde ? Dans cette modernité renouvelée, qu'est-ce qui jouerait le rôle de la foi dans le progrès et les sciences, typique du modernisme ?

**Réponse.-** En réalité, je suis probablement moins un conservateur de nouvelle génération, comme vous le dites, qu'un critique d'art qui vient d'assez loin déjà, pour ainsi dire, c'est-à-dire justement de ce moment – à la fin des années 1970 et au début des années 1980 – où le sentiment d'appartenir à la modernité et plus précisément à cette lignée forte qui vient de l'art moderne, où ce sentiment donc s'estompe d'un coup pour être remplacé par un état flou, celui dans lequel nous nous trouvons toujours. Quant à ma propre histoire : j'étais l'homme à tout faire sur la scène autrichienne de l'art d'avant-garde, comme on disait alors, entre 1978 et 1982. Ensuite j'ai pu vivre comme critique indépendant et organiser quelques expositions en tant que commissaire indépendant – ce qui était encore rare dans les années 1980 ; je vivais en France depuis 1981, mais vers 1991 on m'a en quelque sorte “découvert” et assimilé à la génération des “jeunes conservateurs de musée” des années 1990 ; il s'agit en quelque sorte d'un

\*Robert Fleck, *Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne ?*; Nantes : Éditions Pleins-feux, février 2002.

de la historia intelectual del arte contemporáneo, en el momento del cambio de siglo y veinte años después de la implosión de la creencia modernista y vanguardista. Es de esto de lo que trata el libro del que usted habla: *Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne* ? La pregunta puede parecer estúpida: "¿Habrá un segundo siglo de arte moderno?" Se podrá decir espontáneamente "¡por supuesto!" Otros dirán: "¿Qué pregunta más reaccionaria, se nos quiere imponer una vuelta al modernismo!". Y sin embargo tengo la impresión de que esta pregunta es de alguna manera el punto ciego del conjunto de los discursos del arte contemporáneo. Ya no hablamos del arte moderno, pero reivindicamos constantemente la legitimidad que el arte moderno ha adquirido al imponerse en el plano mundial sobre el gran público y al implantarse igualmente como el Arte del siglo XX, como lo que permanecerá definitivamente en ese siglo. En el funcionamiento cotidiano del arte contemporáneo, no hablamos casi nada de arte moderno, no más que de impresionismo. Ya no tratamos el arte moderno en las escuelas de arte, y la separación museológica entre arte moderno y arte contemporáneo es un hecho que marca los veinte últimos años. Sólo una pequeña minoría de críticos de arte e investigadores deconstruye de verdad el arte moderno en sus elementos constituyentes ideológicos y formales; la aplastante mayoría de los actores del arte contemporáneo se ha apartado simplemente del arte moderno, de la palabra, de la idea y de su tradición, si se puede decir así –no se habla más del tema, eso es todo. Observé este efecto hacia 1981 y 1982 en muchas galerías de arte en las que trabajé –las galerías se desentendieron del arte moderno de un día para otro como si dejaran una novedad por otra. Sin embargo, las mismas personas insisten en una legitimidad fundadora del arte contemporáneo, si se mira más de cerca, están pensando en esta legitimidad del arte contemporáneo en analogía –no reconocida– con la del arte moderno; y se vive el arte contemporáneo como necesariamente eterno, lo que es un residuo más del arte moderno, de su autopercepción y de sus creencias. Dicho de otro modo: se reivindica más que nunca el arte

malentendu, bien que cette assimilation m'honore. Aujourd'hui je voulais faire le point sur l'histoire intellectuelle de l'art contemporain à un tournant du siècle et vingt ans après l'implosion de la croyance moderniste et avant-gardiste. C'est de cela que traite le livre dont vous parlez : *Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne* ? La question peut paraître stupide : "Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne ?" On dira spontanément : Mais bien sûr ! D'autres diront : "Quelle question réactionnaire, on veut nous imposer un retour au modernisme". Pourtant, j'ai l'impression que cette question est en quelque sorte le point aveugle de l'ensemble des discours sur l'art contemporain. Nous ne parlons plus de l'art moderne, mais nous nous réclamons en permanence de la légitimité que l'art moderne a acquise en s'imposant sur un plan mondial auprès du grand public, et en s'imposant comme l'Art du vingtième siècle, comme ce qui restera définitivement de ce siècle. Dans le fonctionnement quotidien de l'art contemporain, nous ne parlons presque plus d'art moderne, pas plus que d'impressionnisme. Nous ne traitons plus de l'art moderne dans les écoles d'art, et la séparation muséologique entre art moderne et art contemporain est un fait marquant des vingt dernières années. Seule une toute petite minorité de critiques d'art et de chercheurs déconstruit véritablement l'art moderne dans ses constituants idéologiques et formels ; l'écrasante majorité des acteurs de l'art contemporain s'est simplement détourné de l'art moderne, du mot, de l'idée et de sa tradition, si l'on peut dire ainsi – on n'en parle plus, c'est tout. J'ai observé cet effet vers 1981 et 1982 dans plusieurs galeries dans lesquelles j'ai travaillé – les galeristes se sont détourné de l'art moderne du jour au lendemain comme s'ils quittaient une nouveauté pour une autre. Pourtant, les mêmes personnes insistent sur une légitimité fondatrice de l'art contemporain. Et si l'on regarde de plus près, ils pensent cette légitimité de l'art contemporain par analogie – non-avouée – avec celle de l'art moderne ; et on vit ainsi l'art contemporain comme nécessairement éternel, ce qui est un autre résidu de l'art moderne, de sa façon de se percevoir lui-même et de ses croyances. Autrement dit : on se réclame plus que jamais de l'art moderne, mais on ne réfléchit pratiquement plus sur l'art moderne ; l'art contem-



moderno, pero no se reflexiona prácticamente nada sobre él; el arte contemporáneo se vive él mismo como una evidencia, que puede ser por supuesto legítima, pero es interesante constatar que no se piensa prácticamente en el "porqué". Más exactamente, ese "punto ciego" en torno al concepto de arte moderno me parece que está en relación con fenómenos de academicismo muy evidentes en la actualidad artística reciente, ya desde los años ochenta. Muchas de las proyecciones de vídeo son de este modo la recuperación casi idéntica (por los temas, las formas, las luces y su relación con el público) de la pintura monumental del arte *pompier* de finales del siglo XIX del que se pensaba que había sido superado para siempre por el arte moderno. Podríamos dar multitud de ejemplos. Los últimos veinte años se caracterizan por un enorme pragmatismo en el arte y en el pensamiento artístico. Este pragmatismo ha sentado bien tras los duros años de neomarxismo y hegelianismo, pero ha dejado igualmente el campo libre a fenómenos académicos, a menudo apoyados, reforzados, incluso impuestos a los artistas por el mercado del arte. En esta situación ambigua, me parece interesante interrogarnos de nuevo sobre el arte moderno, sirviéndonos de una pregunta ingenua. Justo para decir que sin un pensamiento mínimamente estructurado (que no tiene por qué ser el mismo del arte moderno, pero sí igual de fuerte), somos todos más débiles, y en primer lugar los artistas, frente a las grandes fuerzas de presión de la normalización, a los medios, al mercado del arte y a los museos transformados en empresas comerciales.

**P.- La designación de modernismo corresponde prácticamente a la industrialización y el postmodernismo a lo postindustrial. ¿"Postmodernismo" significaría entonces "cambio de modos de producción y de circulación del capital artístico"? ¿Después de esto se puede decir que un artista era moderno cuando podemos decir que es postmoderno? ¿Las obras de arte postmodernas han existido alguna vez y pueden caracterizarse por su naturaleza? ¿La función del postmodernismo ha podido ser la de hacer desaparecer la palabra "modernismo" de un discurso ideoló-**

porain se vit lui-même dans une évidence, qui peut être tout à fait légitime, mais il est intéressant de constater qu'on ne pense pratiquement pas au "pourquoi" de cette évidence. Plus précisément, ce "point aveugle" autour du concept d'art moderne me semble en relation avec des phénomènes d'académisme qui sont très évidents dans l'actualité artistique, déjà depuis les années 1980. Beaucoup de projections vidéo sont ainsi la reprise quasiment à l'identique (dans ses thèmes, ses formes, ses lumières et son rapport au public) de la peinture monumentale de l'art pompier de la fin du XIXème siècle, qu'on avait pensé dépassé à tout jamais par l'art moderne. On pourrait multiplier ces exemples. Les vingt dernières années sont marquées par un grand pragmatisme dans l'art et dans la pensée de l'art. Ce pragmatisme a fait du bien après les années pesantes de néo-marxisme et hégélianisme, mais il a également laissé le champ libre à des phénomènes d'académisme, souvent appuyés, renforcés, voire imposés aux artistes par le marché de l'art. Dans cette situation ambiguë, il m'a semblé intéressant de poser le problème de l'art moderne sur le ton d'une question naïve. Juste pour dire que sans une pensée un peu structurée (qui ne doit pas être celle de l'art moderne, mais qui devrait être aussi forte que celle-ci), nous sommes tous plus faibles – et en premier lieu les artistes – face aux forces qui exercent une forte pression dans le sens d'une uniformisation, face aux médias, au marché de l'art et aux musées devenus des entreprises commerciales.

**Q.- Le terme "modernisme" correspond pratiquement à l'industrialisation, alors que le postmodernisme correspond au post-industriel. "Postmodernisme" signifie alors "changement des modes de productions et de circulation du capital artistique" ? On peut dire après coup d'un artiste qu'il était moderne, mais quand peut-on dire qu'il est postmoderne? Des œuvres d'art postmodernes ont-elles jamais existé, et si oui lesquelles, et peut-on en caractériser la nature ? Le postmodernisme aurait-il eu pour fonction d'effacer le mot "modernisme" d'un discours idéologique visant rétroactivement et abusivement à créer des ruptures dans l'histoire ?**



### gigo tendiendo retroactiva y abusivamente a crear rupturas en la historia?

R.- El término de "postmoderno" nos ha intrigado enormemente a todos, hacia 1980-83. Precisamente por esto me matriculé en los cursos de Lyotard en París. En el plano sociológico, el término parece convincente: a la sociedad postindustrial corresponde una cultura postmoderna (sin grandes relatos, etc.). Ahí convence. Pero la "postmodernidad" es un enorme malentendido si se pretende hacer –incluso de manera inconsciente– un estilo, o simplemente una corriente o un conjunto formal, o si se quiere hacer una especie de horizonte estético. Esto ha provocado enormes incomprensiones, especialmente en los años ochenta. Un término sociológico no tiene nada que ver en el campo artístico como tal. El "postmodernismo" no se puede ver en paralelo con un movimiento artístico, como el impresionismo, pero "arte postmoderno", es "arte postburgués". Un término semejante tiene un valor heurístico en la historiografía y en la sociología culturales, pero es un contrasentido utilizarlo para hablar de obras de arte. Dicho de otro modo, me parece que hay una gran confusión en torno al término postmodernidad. Estaría bien clasificar las cosas y no caer en las diferentes trampas que el término implica. En mi primer libro, en 1981-82, quise hacer la historia del término "postmoderno" en el terreno artístico. Pensaba que venía de Lyotard, o de autores y artistas a los que se refería en su libro de 1979 [*La condición postmoderna*]. Pero bastante pronto encontré aportaciones mucho más antiguas sobre "el arte postmoderno". Una de éstas tuvo lugar hacia 1960, con autores (sociólogos transformados en críticos de arte) como Arnold Gehlen, a menudo miembros de corrientes conservadoras que opusieron una lectura escéptica y pesimista del arte actual al discurso de progreso y conquista que fue el del arte moderno. Se pueden incluso encontrar filiaciones directas entre Gehlen y la corriente conservadora del postmodernismo francés, con Baudrillard. Otra utilización frecuente de la palabra "postmoderno" se sitúa en torno a 1950, por ejemplo en Hans Sedlmayr, un historiador de arte ultraconservador, conde-

R.- Le terme de "postmoderne" nous a tous énormément intrigué vers 1980-1983. C'est pour cela que je suis allé suivre les cours de Lyotard à Paris. Au niveau sociologique, le terme me semble convaincant: à la société post-industrielle correspond une culture postmoderne (sans grands récits, etc.). A ce niveau, c'est convaincant. Mais le même terme donne lieu à un énorme malentendu si on veut en faire – même d'une manière inconsciente – un style, ou simplement un courant ou un ensemble formel, ou si on veut en faire une sorte d'horizon esthétique. Ceci a créé d'énormes malentendus, notamment pendant les années 1980. Un terme sociologique n'a rien à voir dans le champ artistique en tant que tel. Le postmodernisme n'est pas à mettre en parallèle avec un mouvement artistique comme l'impressionnisme, mais "art postmoderne", c'est "art post-bourgeois". Un tel terme a une valeur heuristique dans l'historiographie et dans la sociologie culturelles, mais ce serait un contresens de l'utiliser pour parler d'œuvres d'art. Autrement dit, il me semble qu'il existe une grande confusion autour du terme de postmodernité. Il faut bien distinguer les choses et ne pas tomber dans les divers pièges que ce terme implique. Pour mon premier livre, en 1981-1982, j'ai voulu faire l'histoire du terme "postmoderne" dans le domaine artistique. Je pensais que cela venait de Lyotard, ou des auteurs et des artistes auxquels il s'est référé dans son livre de 1977. Mais, assez rapidement, j'ai trouvé des discours beaucoup plus anciens sur "l'art postmoderne". Un de ces discours a eu lieu autour de 1960, avec des auteurs (sociologues devenus critiques d'art) comme Arnold Gehlen, souvent membres de courants conservateurs qui ont opposé une lecture sceptique et pessimiste de l'art actuel au discours de progrès et de conquête qui fut celui de l'art moderne. On peut d'ailleurs apercevoir des filiations directes entre Gehlen et le courant conservateur du postmodernisme français, avec Baudrillard. Un autre usage fréquent du mot "postmoderne" se situe autour de 1950, par exemple chez Hans Sedlmayr, un historien de l'art ultra-conservateur, condamné en 1945 à une interdiction de publier à cause de son rôle sous le nazisme, et devenu après l'amnistie de 1948 un auteur à succès avec des pamphlets contre l'art moderne. Un usage



nado en 1945 a una prohibición de publicar por el papel que jugó bajo el nazismo, y convertido tras la amnistía de 1948 en un autor de éxito con panfletos contra el arte moderno. Un uso, más antiguo aún, de "postmoderno" se sitúa hacia 1944-45, tras la generación de la Liberación, y designa el traumatismo profundo que había sufrido la creencia modernista a lo largo de la Segunda Guerra Mundial –por otra parte, el propio Lyotard comenzó su carrera filosófica en este contexto. Cuando, en 1981, descubrí esta filiación múltiple y ambigua, decidí no utilizar más el término "postmoderno" en arte, y es lo que he hecho hasta ahora.

**P.- ¿Se puede hablar en arte de modernismo, de postmodernismo, sin referirse a la historia de las ciencias? Si la modernidad consagra la dicotomía entre una objetividad científica y una subjetividad cultural, artística, privada, estos dos polos surgen, sin embargo, de una misma concepción según la cual todo suceso espacio-temporal es un compuesto de elementos más o menos universales en los que su combinación hace la singularidad del conjunto. Una concepción que conoce su agotamiento a lo largo del siglo XX con el desarrollo de una ciencia de lo calculable, de la estadística, la informática y la genética: lo subjetivo aparece entonces en el sentido de lo objetivo ¿Se puede decir que lo que va después de la modernidad es una premodernidad por fin acabada?**

R.- Simplemente, se podría decir que el arte moderno es sin duda el gran logro estético del siglo XX, la única cosa que vale la pena y la que va a perdurar. Es aún más importante intentar pensar realmente, a partir de nuestra experiencia y de nuestro punto de vista de hoy día. El paralelo que sugiere con la historia de las ciencias me parece muy interesante. Existen forzosamente "figuras de pensamiento" comunes entre el arte moderno y las ciencias fundamentales a lo largo del siglo XX (prefiero hablar de arte moderno, porque "modernidad" me parece que tiene igualmente connotaciones muy diversas y potencialmente contradictorias, surgidas en parte del siglo XIX; "arte moderno" representa, al contrario, un objeto cla-

encore plus ancien du "postmoderne" se situe vers 1944-1945, après la génération de la Libération, dans un sens qui désigne le traumatisme profond qu'avait subi la croyance moderniste au cours de la seconde guerre mondiale – Lyotard a d'ailleurs lui-même commencé son parcours philosophique dans ce contexte. Quand, en 1981, j'ai découvert cette filiation multiple et ambiguë, j'ai décidé de ne plus utiliser le terme "postmoderne" dans l'art, et c'est ce que je fais jusqu'à aujourd'hui.

**Q.- Peut-on parler en art de modernité, de postmodernisme, sans se référer à l'histoire des sciences ? Si la modernité consacre la dichotomie entre une objectivité scientifique et une subjectivité culturelle, artistique, privée, ces deux pôles sont pourtant issus d'une même conception selon laquelle tout événement spatio-temporel est un composé d'éléments simples plus ou moins universels dont l'assemblage fait la singularité d'ensemble. Cette conception connaît son aboutissement au cours du XXème siècle avec le développement d'une science du calculable, du statistique, de l'informatique et de la génétique : le subjectif réapparaît alors au sein de l'objectif. Peut-on dire alors que l'après-modernité est une pré-modernité enfin aboutie ?**

R.- Tout simplement, on pourrait dire que l'art moderne est certainement la grande affaire esthétique du XXème siècle, c'est la seule chose qui vaut et la seule qui va perdurer. Il est d'autant plus important d'essayer de la penser réellement, à partir de notre expérience et de nos points de vue d'aujourd'hui. Le parallèle que tu suggères avec l'histoire des sciences me semble très intéressant. Il existe forcément des "figures de pensée" communes à l'art moderne et aux sciences fondamentales au cours du XXème siècle (je parle plutôt d'art moderne, puisque le terme "modernité" me semble avoir des connotations trop diverses et potentiellement contradictoires, issues en partie du XIXème siècle; "art moderne" représente en revanche un objet clairement identifiable). Suivant ton hypothèse, on peut même dégager des principes formels et de pensée communs à toute l'époque du modernisme. Ceci serait un très beau sujet de Thèse d'Etat, ou pour un grand livre à la manière de Foucault.

ramente identificable). Siguiendo su hipótesis, se puede incluso entresacar principios formales y de pensamiento comunes a todo el periodo del modernismo. Éste sería un buen tema de tesis de Estado, o para un gran libro a lo Foucault. Verdaderamente es una pena que un espíritu inmenso como Foucault no haya tenido tiempo para hacer con el modernismo lo que hizo en *Las palabras y las cosas* con la época anterior. Esto me lleva a decir que mi relación con el arte moderno, el modernismo, o el discurso contemporáneo sobre la postmodernidad, le debe mucho a Deleuze. Durante los seis años que asistí a sus cursos, no pronunció ni una sola vez la palabra "postmoderno". En cambio, hay numerosos lugares en sus cursos y sus escritos de los años ochenta en los que el pensamiento moderno o el modernismo está bien analizado o circunscrito. Se puede describir los fundamentos de la época moderna (de la que Jacques Rancière ha mostrado recientemente que no está relacionada en lo esencial con el siglo XX, y la describe partiendo del arte actual de hoy día), partiendo por ejemplo de la devaluación de la religión, del triunfo del individuo, de la igualdad, de la movilidad social y física, de la desmaterialización del trabajo con el fin del modelo agrícola, y después la superación de la fábrica tradicional, etc., etc. En este sentido, estamos de lleno en la época moderna, tanto como en el siglo XIX o en el XX. Para mí, personalmente, esta liberación del individuo que ha aportado la época moderna es algo fundamental y, un cambio semejante en relación con épocas anteriores en Europa, hace que me sienta ligado en cuerpo y alma a ella. En el interior de la época moderna, pueden darse cambios considerables. Estamos viviendo cambios en el arte que, por otra parte, no se pueden aún medir. Dentro de algunos años, el paisaje artístico será irreconocible, visto desde ahora. Pero el concepto de postmoderno no me parece muy en acuerdo con lo que está pasando.

Philippe Mairesse es artista plástico y profesor en la Escuela de Bellas Artes de Nantes.

Il est vraiment regrettable qu'un esprit immense comme Foucault n'ait pas eu le temps de faire pour l'époque du modernisme ce qu'il a fait avec *Les mots et les choses* pour l'époque antérieure. Ceci m'amène à dire que ma relation avec l'art moderne, le modernisme ou le discours contemporain sur la postmodernité, doit certainement beaucoup à Deleuze. Pendant les six ans de cours que j'ai pu suivre chez Deleuze, il n'a pas une seule fois prononcé le mot "postmoderne". En revanche, il y a plusieurs endroits dans ses cours et dans ses écrits des années 1980 où la pensée de l'époque moderne ou du modernisme est bien analysée et circonscrite. On peut décrire les fondements de l'époque moderne (dont Jacques Rancière a récemment montré qu'elle n'est pas pour l'essentiel liée au XXème siècle – et il décrit cela en partant de l'art d'aujourd'hui), autour par exemple de la dévalorisation de la religion, autour du triomphe de l'individu, de l'égalité, de la mobilité sociale et physique, de la dématérialisation du travail avec la fin du modèle agricole, puis le dépassement de l'usine traditionnelle, etc. etc. Dans ce sens, nous sommes en pleine époque moderne, aussi bien qu'au XIXème ou qu'au XXème siècle. Pour moi personnellement, cette libération de l'individu qu'a apporté l'époque moderne est une chose si fondamentale et un tel changement par rapport aux époques antérieures en Europe, que je me sens attaché corps et âme à l'époque moderne. A l'intérieur de l'époque moderne il peut y avoir des changements considérables. Nous sommes en train de vivre des changements considérables dans l'art, qu'on ne peut pas encore mesurer d'ailleurs. Dans quelques ans, le paysage artistique va être méconnaissable, vu d'aujourd'hui, me semble-t-il. Mais le concept de postmoderne ne me semble pas très en prise avec ce qui en train de se passer dans l'art.

Philippe Mairesse est plasticien et professeur à l'École de Beaux Arts de Nantes.



## Postmodernismos y globalizaciones

### La feria postmoderna

La palabra "postmodernismo", en su acepción general –antes de su paso a la música–, y a pesar de su vejez, suscita siempre discusiones interminables. Veamos el prefacio de un libro que reúne artículos considerados como fundadores del postmodernismo<sup>1</sup>:

"Aunque el término 'postmoderno' se ha convertido en uno de los más utilizados en el debate reciente sobre la cultura, es una palabra que ha sido a menudo empleada con una gran imprecisión. Para algunos, postmodernismo, se identifica con el "nihilismo" o con la "anarquía"; para otros, se refiere a una cultura dominada por la banalidad de las representaciones televisivas y el estilo de Las Vegas de anuncios de neón, cuya omnipresencia nos recuerda la macdonalización de un mundo que, de otro modo, habría sido vegetariano; otros aún piensan en aquella explosión de la teoría postestructuralista que hizo eclosión en los años sesenta y setenta como una manera de pensar postmoderna"<sup>2</sup>.

Esta polisemia de la palabra "postmoderno" proviene del hecho de poseer orígenes variados y posturas diferentes. Una de sus aplicaciones más célebres es la que propuso el libro de 1979 de Jean-François Lyotard. *La condition postmoderne*, una obra que suscitó una fuerte polémica a comienzos de los ochenta, especialmente con Jürgen Habermas. Es imposible dar cuenta aquí de lo que supuso toda la polémica. Señalemos solamente el hecho de que Lyotard basa su discurso en la transferencia del debate económico hacia el debate de la cultura: lo "postmoderno" será la cultura de las sociedades "postindustriales"<sup>3</sup>. En este sentido se puede poner en duda la existencia de una cultura postmoderna si se

## Postmodernismes et mondialisations

### La foire postmoderne

Le mot de "postmodernisme", dans son acception générale – avant son transfert en musique –, bien que déjà ancien, suscite toujours des discussions interminables. Écoutons la préface d'un livre réunissant des articles considérés comme fondateurs du postmodernisme<sup>1</sup>:

"Bien que le terme 'postmoderne' soit devenu un des termes les plus utilisés dans le débat récent sur la culture, c'est un mot qui a souvent été utilisé avec une grande imprécision. Pour certains, le postmodernisme s'identifie au 'nihilisme' ou à l' 'anarchique' ; pour d'autres, il se réfère à une culture dominée par la banalité des représentations télévisuelles et le style Las Vegas de signes de néons, dont l'omniprésence nous rappelle la macdonaldisation d'un monde qui, autrement, aurait été végétarien ; d'autres encore pensent à cette explosion de la théorie poststructuraliste qui éclôt dans les années 1960 et 1970 comme à une manière de pensée postmoderne"<sup>2</sup>.

Cette polysémie du mot "postmoderne" tient au fait qu'il possède des origines variées et qu'il met en jeu des prises de position. Une de ses utilisations les plus célèbres est fournie par un livre de 1979 de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, un ouvrage qui a suscité une forte polémique au début des années 1980, notamment avec Jürgen Habermas. Il serait impossible de rendre compte ici de toute la polémique. On soulignera seulement le fait que Lyotard fonde son discours en transférant un débat économique vers le débat sur la culture : serait "postmoderne" la culture des sociétés "postindustrielles"<sup>3</sup>. En ce sens, on peut déjà mettre en doute l'existence d'une culture postmoderne si l'on renvoie la balle du côté de l'économie et que l'on s'interroge sur la réalité de la société dite postindustrielle : en

devuelve la pelota del lado de la economía y si se le interroga sobre la realidad de la sociedad postindustrial: ¿En qué una sociedad que transforma la cultura en mercancía y el saber en "información" sería postindustrial, puesto que estas transformaciones conducen a hablar incluso de una industria de la cultura y de la información? Por otra parte, hacia la mitad de los años setenta, la palabra "postmoderno" se sitúa en el debate sobre la arquitectura, aquí también, con posturas contradictorias. Otro foro de discusión: las artes plásticas. ¿Existen plásticos postmodernos? Y si así es ¿cómo definirlos? Una obra reciente destinada al gran público<sup>4</sup> tiene tendencia a englobar bajo este vocablo *toda* la producción artística desde los años setenta, lo que conduce a un panorama ciertamente exhaustivo de la creación actual, pero que plantea problemas: en este caso, sería postmoderno *a la vez* el retorno a la pintura (con el neoexpresionismo a la cabeza) y la verificación de su superación (con el paisajismo, por ejemplo). El autor toma sin embargo la precaución del plural "postmodernismos" y, además, nos da una información capital: las artes plásticas han salido, recientemente, de la era postmoderna.

Por volver a la música, las cosas son aún más confusas ya que la expresión "postmodernismo musical" es de una utilización reciente<sup>5</sup>. Se comprende entonces lo lejos que está de la unanimidad: ¿Cuáles son los compositores o las obras postmodernas? ¿Constituye el postmodernismo un periodo histórico y si es así, cómo delimitar su cronología? ¿Se trata de un movimiento general y homogéneo, o bien de un reagrupamiento heterogéneo de particularidades? –por no hacer nada más que algunas preguntas elementales para las que no hay por ahora nada más que respuestas parciales...

Por mi parte, propongo una solución, más bien radical, a este debate terminológico. De una parte, considero que lo esencial de lo que ha sido calificado como "postmoderno" en el marco de las músicas llamadas "cultas" (música contemporánea) no es postmoderno, y sí *premoderno*. Si ha habido postmodernismo ha sido casi exclusivamente en el marco de las músicas llamadas "populares". Por otra parte, propongo partir de la hipó-

quoi une société qui transforme la culture en marchandise et le savoir en "information" serait postindustrielle, puisque ces transformations conduisent à parler même d'une industrie de la culture et de l'information? Par ailleurs, vers le milieu des années 1970, le mot "postmoderne" se rencontre dans le débat sur l'architecture, avec, là aussi, des prises de position contradictoires. Autre lieu de discussion: les arts plastiques. Existe-t-il des plasticiens postmodernes et si oui, comment les définir? Un récent ouvrage à destination du grand public<sup>4</sup> a tendance à englober sous ce vocable *toute* la production artistique depuis la fin des années 1970, ce qui conduit à un panorama certes exhaustif de la création actuelle, mais qui pose problème: ainsi, serait postmoderne *à la fois* le retour à la peinture (avec, notamment, le néoexpressionnisme) et l'accomplissement de son dépassement (avec, par exemple, le paysagisme). L'auteur prend cependant la précaution du pluriel "postmodernismes" et, en outre, nous fournit une information capitale: les arts plastiques sont, depuis peu, sortis de l'âge postmoderne.

Pour en venir à la musique, les choses sont encore plus confuses car l'expression "postmodernisme musical" est d'un usage récent<sup>5</sup>. On comprendra alors qu'elle est loin de faire l'unanimité: quels sont les compositeurs ou les œuvres postmodernes? Le postmodernisme constitue-t-il une période historique et si oui, comment délimiter sa chronologie? S'agit-il d'un mouvement général et homogène, ou bien d'un regroupement hétérogène de particularités? – pour ne poser que quelques questions élémentaires auxquelles il n'y a pour l'instant que des réponses partielles...

Pour ma part, j'ai une solution, plutôt radicale, à proposer à ce débat terminologique. D'une part, je considère que l'essentiel de ce qui a été qualifié de "postmoderne" dans le cadre des musiques dites "savantes" (musique contemporaine) n'est pas postmoderne, mais *premoderne*. Si postmodernisme il y a eu, c'est presque exclusivement dans le cadre des musiques dites "populaires". D'autre part, je propose de partir de l'hypothèse que le débat sur le postmodernisme est dépassé: l'essentiel de ce que nous pouvons appeler véritablement postmoderne



tesis de que el debate sobre lo postmoderno está superado: lo esencial de lo que nosotros podemos llamar auténticamente postmoderno puede fácilmente tomarse como un primer paso de la globalización, como uno de sus primeros rostros. Es esta solución la que expongo a continuación.

## Los postmodernos premodernos

Saber cuándo el postmodernismo habría comenzado en música constituye un debate doloroso. Se puede encontrar ya una fuente en compositores modernos y su evolución a partir de finales de los años sesenta: emblemáticas en este sentido serían piezas como *Sinfonia* (1968) de Berio o el *Requiem por un joven poeta* (1967-69) de Zimmermann. Se podría también proponer como punto de partida el minimalismo americano. Por falta de sitio, no trataré aquí de las generaciones siguientes de postmodernos, limitándome a algunos casos precisos, mi intención, como he dicho, es sugerir que, en el marco de la música culta, el postmodernismo ha sido sobre todo un caso de premodernismo.

## A propósito del nacionalismo americano

Partamos de uno de los centros más importantes del postmodernismo como tal: los Estados Unidos. Una cuestión espinosa se nos plantea de entrada, que no puede ser tratada aquí de una forma insolente: ¿En qué medida ha conocido la modernidad ese país? –pregunta capital ya que el “post” significa un paso previo por la modernidad! Este interrogante se relaciona con la cuestión de la globalización. En su historia, la música americana “culta” no ha sido nunca “pura”, es decir, moderna –si se adopta la definición postmoderna de la modernidad, la apuesta de esta última ha sido crear un universo totalmente coherente, por tanto “puro”, en cierto sentido. En los Estados Unidos, la noción de música “culta pura” ha sido siempre asimilada a la música europea a causa de la historia compleja de este país nuevo al que los europeos fueron llegando en oleadas sucesivas, al menos hasta 1940. Mientras que, en política, los americanos resolvieron la cuestión

peut facilement être appréhendé comme un premier pas de la *mondialisation*, comme un de ses premiers visages. C’est cette solution qui va être fondée dans ce qui suit.

## Les postmodernes prémodernes

Savoir quand le postmodernisme aurait commencé en musique constitue un débat douloureux. On peut lui trouver une source déjà chez les compositeurs modernes et leur évolution à partir de la fin des années 1960 : emblématiques en ce sens seraient des pièces comme *Sinfonia* (1968) de Berio ou le *Requiem pour un jeune poète* de Zimmermann (1967-69). On pourrait également lui proposer comme point de départ le minimalisme américain. Par manque de place, je ne traiterai ici que des générations suivantes de postmodernes, en me limitant à quelques cas précis, l’intention étant, comme il été dit, de suggérer que, dans les cadres de la musique “savante”, le postmodernisme a surtout été une affaire de prémodernisme.

## A propos du nationalisme américain

Partons d’un des centres les plus importants du postmodernisme en tant que tel : les Etats-Unis. Une question épineuse se pose d’emblée, qui ne peut être traitée ici que d’une manière cavalière : dans quelle mesure ce pays a-t-il véritablement connu la modernité ? – question capitale puisque le “post” signifie un passage préalable par la modernité ! Cette question est déjà liée à la question de la mondialisation. Dans son histoire, la musique américaine “savante” n’a jamais été “pure”, c’est-à-dire moderne – si l’on adopte la définition postmoderne de la modernité, l’enjeu de cette dernière a été de créer un univers totalement cohérent, donc “pur”, en un sens. Aux Etats-Unis, la notion de musique “savante pure” a toujours été assimilée à la musique européenne du fait de l’histoire complexe de ce pays nouveau, où les Européens ont afflué par vagues successives au moins jusqu’en 1940. Alors que, en politique, les Américains ont résolu la question nationale très tôt, ils ne l’ont jamais fait en musique. Il faudrait rappeler ici que le jeune Cage, lorsqu’il se révolta contre le dodécaphonisme schônbergien ou les dévelop-



nacional muy pronto, nunca lo han llegado a hacer en música. Conviene recordar aquí que el joven Cage, cuando se reveló contra el dodecafonismo schoenbergiano o los desarrollos beethovenianos, lo hizo desde un punto de vista nacionalista, en el sentido débil de la palabra<sup>6</sup>. Una tentativa de solución a esta cuestión nacionalista fue para muchos compositores americanos –con la excepción, sin embargo, de Cage–, buscar en las músicas “populares” (es el caso del jazz). De ahí la extraordinaria confusión: numerosos comentaristas han estimado que los americanos han sido los primeros postmodernos (puesto que han practicado los mestizajes surgidos, músicas “cultas” - “populares”) cuando en realidad han sido los últimos románticos –en Europa occidental, la música “culta” había solucionado la cuestión nacional gracias a las referencias al “folklore” del siglo XIX.

Un síntoma aún vivo hoy día de este fenómeno está representado por la música de John Adams que, desde los años ochenta, navega entre el neoclasicismo y el nacionalismo en el sentido estricto del término. Es importante examinar el caso de este compositor ya que a menudo se le presenta como el postmoderno por excelencia. Aunque, para mí, no hace nada más que desvelar los límites extremos del postmodernismo americano como simple premodernismo<sup>7</sup>. Este compositor, nacido en 1947, pasó por el minimalismo en los años setenta y ochenta (por ejemplo, con *Shaker Loops*, 1977-83). Sin embargo, este pasaje fue sólo temporal, ya que supuso solamente un medio para intentar la renovación con la tradición. Escuchemos al propio Adams: “Encontraba que el minimalismo era un camino para salir del *impasse* [del modernismo europeo]. Para mí representaba un nuevo medio de utilización de elementos que yo consideraba como leyes musicales universales: la periodicidad, la pulsación y la tonalidad”<sup>8</sup>. Rehacer una música tonal: por qué no, después de todo, si eso le gusta. En cambio, la afirmación de una universalidad de la tonalidad está más condimentada. Nos permite cuestionar los “retornos a” *sin mediación*. A mi entender, semejantes retornos son imposibles: estamos siempre influidos

pements beethovénien, il le fit d'un point de vue nationaliste, au sens faible de ce mot<sup>6</sup>. Pour de nombreux compositeurs américains – à l'exception cependant de Cage –, une tentative de solution à cette question nationale a été de puiser dans les musiques “populaires” (dont le jazz). D'où l'extraordinaire confusion : de nombreux commentateurs ont estimé que les Américains ont été les premiers post-modernes (puisqu'ils ont pratiqué des mélanges poussés musiques “savantes” - “populaires”) alors que, dans ce sens précis, ils ont été plutôt les derniers romantiques – en Europe occidentale, la musique “savante” avait réglé la question nationale grâce à des références au “folklore” dès le XIX<sup>e</sup> siècle !

Un symptôme vivant encore aujourd'hui de ce phénomène est représenté par la musique de John Adams qui, depuis les années 1980, navigue entre néoclassicisme et nationalisme au sens fort de ce terme. Il est important de se pencher sur le cas de ce compositeur car il est souvent présenté comme le postmoderne par excellence. Or, pour moi, il ne fait que dévoiler les limites extrêmes du postmodernisme américain comme simple prémodernisme<sup>7</sup>. Ce compositeur, né en 1947, est passé par le minimalisme dans les années 1970-80 (avec par exemple *Shaker Loops*, 1977-83). Cependant, ce passage ne fut que temporaire, car il constitua seulement un moyen pour tenter de renouer avec la tradition. Écoutons Adams lui-même : “Je trouvais que le minimalisme était un chemin pour sortir de l'impasse [du modernisme européen]. Il représentait un nouveau moyen d'utilisation d'éléments que je considérais comme des lois musicales universelles : la périodicité, la pulsation et la tonalité”<sup>8</sup>. Refaire une musique tonale : pourquoi pas, après tout, si cela lui fait plaisir. Par contre, l'affirmation d'une universalité de la tonalité est plus épicée. Elle nous permet de poser la question des “retours à” *sans médiations*. À mon sens, de tels retours sont impossibles : nous sommes toujours influencés par ce qui a suivi. La preuve est fournie par une œuvre déjà ancienne d'Adams, *l'Harmonielehre* (1981). Son second mouvement, intitulé “The Amfortas Wound”, constitue une référence explicite à Wagner. Il ne s'agit pas néanmoins d'un jeu citationnel : Adams a voulu écrire du Wagner. Et, à la première écoute, on a effectivement l'impression



por lo que ha sucedido. La prueba está en una obra ya antigua de Adams *l'Harmonielehre* (1981). Su segundo movimiento, titulado "*The Amfortas Wound*", constituye una referencia explícita de Wagner. No se trata, sin embargo, de un juego de citas: Adams ha querido escribir a lo Wagner. Y, a la primera escucha, se tiene efectivamente la impresión de escuchar a Wagner: las armonías, la melodía continua, la fusión de timbres, todo está ahí. Pero todo de una manera tan excesiva que, tras la audición, se duda de Wagner. Ejemplo: este movimiento dura en su totalidad más de doce minutos; ahora bien, una sola melodía (o casi) la atraviesa de parte a parte de una manera totalmente ilusionista—la melodía continua de Wagner se vuelve una melodía errática, insoportable. En cuanto a la armonía—y más generalmente, la tonalidad—, Adams ha sido, a pesar suyo, *contaminado* por la modernidad.

En efecto, si Wagner se encamina hacia la no-funcionalidad armónica, aquí está claro que los acordes y los encadenamientos tonales no se utilizan nada más que para producir los *colores* y no para crear una forma, la forma tonal<sup>9</sup>. Por otro lado, Adams no desea reanudar con la tonalidad. Su obra de copia estilística es más ambiciosa. Su *Concierto para violín* (1993) imita—pero, esta vez, ¡sin ninguna mención explícita!— una de las obras mejor resueltas de la primera modernidad musical, el *Concierto para violín* de Berg. Ahora bien, nos da una lectura totalmente castrante de Berg. Construye una línea melódica para violín que simula el lirismo del compositor vienés despojándolo de todo contenido verdaderamente expresivo. Además, dado que la orquesta de Berg le producía dolor de cabeza, lo pasa por el tamiz: únicamente subsiste una vaga escritura repetitiva y vacía. Se consigue así un Berg "acéfalo"<sup>10</sup>. En este orden de cosas, el postmodernismo de Adams es estrictamente el equivalente de la "revolución conservadora" que caracterizó a los Estados Unidos de la época de Reagan. En lo artístico, la lógica de esta revolución conservadora fue la siguiente: ya que no podemos ignorar que existe un arte moderno que, a pesar de lo que se diga, gusta al público, actuamos como hiciera en su momento la

d'écouter du Wagner : les harmonies, la mélodie continue, la fusion des timbres, tout y est. Mais tout cela d'une manière tellement excessive que, après audition, on doute de Wagner. Exemple : ce mouvement dure dans sa totalité plus de douze minutes ; or, une seule mélodie (ou presque) le traverse de part en part, d'une manière totalement illusionniste — la mélodie continue de Wagner devient une mélodie erratique, insupportable. Quant à l'harmonie — et, plus généralement, la tonalité —, Adams a été, malgré lui, *contaminé* par la modernité. En effet, si Wagner s'achemine vers la non-fonctionnalité harmonique, ici il est clair que les accords et les enchaînements tonals ne sont utilisés que pour produire des *couleurs* et non pour créer une forme, la forme tonale<sup>9</sup>. Par ailleurs, Adams ne souhaite pas seulement renouer avec la tonalité. Son œuvre de copie stylistique est plus ambitieuse. Son *Concerto pour violon* (1993) imite — mais, cette fois, sans aucune mention explicite ! — une des œuvres les plus réussies de la première modernité musicale, le *Concerto pour violon* de Berg. Or il nous donne une lecture totalement castratrice de Berg. Il construit une ligne mélodique pour le violon qui simule le lyrisme du compositeur viennois tout en le dénuant de tout contenu véritablement expressif. Et, surtout, sans doute parce que l'orchestre de Berg lui donnait mal à la tête, il le passe au tamis : il ne subsiste qu'une vague écriture répétitive et vide. On obtient ainsi un Berg "acéphale"<sup>10</sup>. Sur ce point, le postmodernisme d'Adams est le strict équivalent de la "révolution conservatrice" qui a marqué les Etats-Unis dès années Reagan. Au niveau artistique, la logique de cette révolution conservatrice fut la suivante : parce qu'on ne peut ignorer qu'il y a de l'art moderne qui, malgré ce qu'on en dit, plaît au public, on opère comme le faisait en son temps l'Eglise avec les statues antiques : on en coupe les parties génitales.

## En Europe

En Europe, historiquement, le débat sur le postmodernisme me semble aussi lié en partie à un débat de type nationaliste — ce qui pose également une première relation entre postmodernisme et mondialisation, d'une manière plus évidente qu'à propos des Etats-Unis. Ce débat est né en Allemagne en 1977, lorsque



Iglesia con las estatuas antiguas, les cortamos las partes genitales.

## En Europa

En Europa, históricamente, el debate sobre la postmodernidad me parece también vinculado en parte a un debate de tipo nacionalista –hecho que también plantea una primera relación entre postmodernismo y globalización, de manera más evidente que en el caso de los Estados Unidos. El debate nació en Alemania en 1977, cuando la WDR programó un encuentro de jóvenes compositores agrupándolos bajo el título de *Neue Einfachheit* (Nueva Simplicidad). Entre ellos, Wolfgang Rihm estaba llamado a conocer una gran notoriedad y por ello aquí nos limitaremos a su figura. Sea “neo-simple” o “neo-romántica”, su música plantea la cuestión de la tradición. A menudo se le ha acusado de “regresión”, acusación a la que él arguye:

“¿Qué es lo musicalmente regresivo? [...] Es una actitud de repliegue en que el compositor, bastándose a sí mismo, retiene el desarrollo de sus capacidades sin adquirir por ello nuevos potenciales. Existe una diferencia decisiva con la actitud de renuncia consciente a nuevas posibilidades técnicas de producción artística en la esperanza de alcanzar nuevas posibilidades espirituales. Eso no es impedimento para ninguna capacidad de desarrollarse, pero el conocimiento y el arte conllevan un nuevo cuestionamiento”<sup>11</sup>.

Y es cierto que su ópera de cámara *Jakob Lenz* (1977-1978), una obra precoz, deja traslucir esa “esperanza”. Pero qué decir de una obra como *Andere Schatten* (1985) sino que también existe en ella la voluntad de reconciliarse, sin mediación, con la tradición, objeción a la que también respondió: “La tradición no puede ser otra cosa que *mi* tradición. Es en mí mismo donde debo buscar”<sup>12</sup>. Se trata totalmente de una actitud de repliegue, incluso si el “mí mismo” pretende alzar vuelos espirituales... Y, en la medida en que Rihm se inclina hacia un “neo-romanticismo” mas que hacia una búsqueda espiritual, estas palabras del compositor Helmut Lachenmann me parecen determinantes: “El que cree que la espontaneidad

la WDR programma un ensemble de jeunes compositeurs en les regroupant sous le titre de *Neue Einfachheit* (nouvelle simplicité). Parmi ceux-ci, Wolfgang Rihm fut appelé à connaître une grande notoriété et c'est pourquoi, ici, on se limitera à lui. Qu'elle soit “néo-simple” ou “néo-romantique”, sa musique pose la question de la tradition. On l'a souvent accusée de “régression”, accusation à laquelle il a répondu :

“Mais qu'est-ce qui est musicalement régressif? [...] C'est une attitude de repli où le compositeur, se suffisant à lui-même, freine le développement de ses capacités sans pour autant acquérir de nouvelles possibilités. Il y a une différence décisive avec l'attitude de renoncement conscient à des possibilités techniques neuves de production artistique dans l'espoir de parvenir à des possibilités spirituelles nouvelles. Cela n'empêche aucune capacité de se développer, mais la connaissance et l'art aboutissent à une remise en question nouvelle”<sup>11</sup>.

Et il est vrai que son opéra de chambre *Jakob Lenz* (1977-78), une œuvre précoce, laisse entendre cet “espoir”. Mais que dire d'une œuvre comme *Andere Schatten* (1985), sinon qu'il y a là aussi une volonté de renouer sans médiations avec la tradition, objection à laquelle il a aussi déjà répondu : “La tradition ne peut être autre chose que *ma* tradition. C'est en moi que je dois chercher”<sup>12</sup>. Il s'agit bel et bien d'une attitude de repli, même si le “moi” prétend prendre des allures spirituelles... Et, dans la mesure où Rihm reste plus du côté d'un “néo-romantisme” que d'une quête spirituelle, les mots suivants du compositeur Helmut Lachenmann me semblent décisifs : “Celui qui croit que la spontanéité expressive et le recours innocent à l'ancien et infaillible réservoir d'affects rend inutile l'analyse du concept de matériau, celui-là s'est mis sous tutelle. Il a le droit de s'asseoir sur les genoux d'une société disposée au refoulement. Mais il n'a rien à lui dire”<sup>13</sup>. Surtout, avec le recul, on dira que Rihm a voulu être le compositeur de l'Allemagne “réunifiée”. En passe de devenir le compositeur national de cette Allemagne, il n'a plus besoin de se justifier : il est ce qu'il est...

Le postmodernisme comme quête spirituelle est présent dans un second mouvement européen



expresiva y el recurso inocente a la vieja e infalible reserva de afectos hace inútil el análisis del concepto de material, se pone bajo tutela. Tiene derecho a sentarse sobre las rodillas de una sociedad dispuesta al rechazo. Pero él no tiene nada que decirle"<sup>13</sup>. Sobre todo, con una cierta perspectiva, se diría que Rihm quiso ser el compositor de la Alemania "reunificada". Prescinde de convertirse en el compositor nacional de esa Alemania, ya no tiene necesidad de justificarse: él es lo que es...

El postmodernismo como búsqueda espiritual está presente en un segundo movimiento europeo precoz. Este movimiento afecta principalmente a la Europa del Este, incluso aunque exista una versión occidental, que no se tratará aquí, comercializada bajo el nombre de *new age*. Las compositoras Sofia Goubaidoulina y Galina Ustvolskaya han sido a su pesar asimiladas por esta versión del postmodernismo. Otros, como Penderecki, Arvo Pärt, Schnittke y el inevitable Henryk Gorecki –cuya *Tercera Sinfonía* (1976) se consideró el "éxito" postmoderno-*new age* por excelencia– trabajaron claramente en esta dirección. Detengámonos en Pärt, cuyo itinerario es sintomático para la evolución de esta corriente postmoderna. En este caso el postmodernismo propiamente dicho sólo se manifiesta en un episodio transitorio. Tras un breve periodo neoclásico, Pärt se ejercita en el dodecafonismo (años sesenta). Después prueba los *collages* y, finalmente, en 1977 firma la obra que lo hará conocido en occidente y abrirá la puerta a la corriente postmodernista espiritualista: *Tabula rasa*. Esta pieza pudo hacer creer por un momento que aquel postmodernismo planteaba alguna cosa nueva: es cierto que se basaba en un solo acorde menor, pero, por sus silencios, por la presencia insólita del piano preparado, suscitó la impresión de que el proyecto de Pärt innovaba. Sin embargo desde 1980 el espiritualismo se convierte en simple catolicismo militante –el mismo que sirvió para alimentar el anticomunismo en los países bálticos y que no era de hecho más que una forma de nacionalismo– y la música se desarrolla a menudo (por ejemplo en el *Miserere* de 1989) en torno a sonoridades pseudomedievales.

précoce. Ce mouvement a affecté surtout l'Europe de l'Est, même s'il en existe une version occidentale dont il ne sera pas question ici, commercialisée sous le nom de *new age*. Les compositeurs Sofia Goubaidoulina et Galina Ustvolskaya ont été prises malgré elles dans cette version du postmodernisme. D'autres, tels que Penderecki, Arvo Pärt, Schnittke et l'inévitable Henryk Gorecki – dont la *Troisième Symphonie* (1976) fut considérée comme le "tube" postmoderne-*new age* par excellence –, ont clairement œuvré dans cette direction. Arrêtons-nous sur Pärt dont l'itinéraire est symptomatique pour l'évolution de ce courant postmoderne. Ici aussi, le postmodernisme proprement dit ne concerne qu'un épisode transitoire. Après une brève période néoclassique, Pärt s'essaie au dodécaphonisme (années 1960). Puis, il se met aux collages et, en 1977, signe l'œuvre qui le fera connaître en Occident et lancera le courant postmoderne spiritualiste : *Tabula rasa*. Cette pièce a pu faire croire un instant que ce postmodernisme présentait quelque chose de nouveau : certes, elle n'est fondée que sur un seul accord mineur, mais, par ses silences, par la présence insolite du piano préparé, elle a suscité l'illusion que le projet de Pärt innovait. Or, dès 1980, le spiritualisme devient simple catholicisme militant – ce qui a servi à alimenter l'anticommunisme des pays baltes qui n'a en fait été qu'un nationalisme – et la musique s'épanouit souvent (par exemple dans le *Miserere* de 1989) dans des sonorités pseudo-médiévales. L'étude de cet itinéraire met en évidence le fait que, dans une large mesure, le postmodernisme dont il est question ici provient de gens qui ne sont pas passés par la modernité. En un sens, ce postmodernisme constitue la continuité historique du néoclassicisme de l'entre-deux-guerres qui, dans des pays comme les États-Unis ou l'URSS, a continué à être le courant prédominant même dans l'après 1945. John Adams est dans la lignée d'un Samuel Barber teinté de Leonard Bernstein et l'on ne s'étonnera pas du fait que Pärt sonne souvent comme du Carl Orff.

Il existe en Europe d'autres sources historiques de mouvements musicaux qui, dans les années 1980, ont pu être qualifiés de postmodernes avant de révéler leur véritable nature – une parenthèse nostalgique dans le meilleur des cas, un nationalisme dans



El estudio de este currículum pone en evidencia el hecho de que en gran medida el postmodernismo de que hablamos procede de gente que no pasaron por la modernidad. En cierto sentido este postmodernismo constituye la continuidad histórica del neoclasicismo de entreguerras que, en países como los Estados Unidos o la URSS, siguió siendo la tendencia predominante incluso después de 1945. John Adams está en la línea de un Samuel Barber disfrazado de Leonard Bernstein y a nadie sorprenderá si Pärt suena a menudo como Carl Orff.

Existen en Europa otras fuentes históricas de movimientos musicales que en los años 80 pudieron haber sido calificadas de postmodernas antes de revelar su verdadera naturaleza –un paréntesis nostálgico en el mejor de los casos, un nacionalismo en el peor. Sería preciso examinar la situación especialmente de Italia y, más sucintamente, la de otros países como Finlandia. Por la limitación del espacio nos limitaremos al caso de Francia. En Francia la modernidad después de 1945 tardó en encontrar respuesta. Será necesario esperar hasta finales de los ochenta para ver el nacimiento de un movimiento que reivindique el postmodernismo. Este movimiento, bautizado como *Musiques Nouvelles*, no tiene sin embargo nada de nuevo –ni siquiera el nombre. Por otra parte no significa más que una filial del muy premoderno y antimoderno de siempre Marcel Landowski –que no tiene nada de “post”– y de su asociación *Musiques Nouvelles en Liberté* (dirigida por Benoît Duteurtre), cuyo nombre recuerda al de las asociaciones instrumentadas por la CIA y que, en nombre de la libertad, preparaban los golpes de estado en Vietnam, Grecia, Chile, etc. Por tanto no prestaremos mayor atención. Otro movimiento francés reviste mayor interés: la música llamada “espectral”, instituida por Grisey, Dufourt y Murail. Este movimiento, nacido a mediados de los setenta, no se presentó como postmoderno, pero se puede apreciar como una versión francesa del postmodernismo. Su problemática y su evolución presentan analogías con las del minimalismo. Igual que en el minimalismo se trata de un trabajo sobre los procesos cognitivos –*Mémoire-Erosion* (1976), de Murail, parece un

le pire. Il nous faudrait examiner la situation notamment de l'Italie et, plus succinctement, celle d'autres pays comme la Finlande. Par manque de place, on se limiterait ici au cas de la France. En France, la modernité de l'après 1945 a tardé à être contestée. Il faudra attendre la fin des années 1980 pour voir naître un mouvement se réclamant du postmodernisme. Ce mouvement, baptisé “musiques nouvelles”, n'a cependant rien de nouveau – même pas le nom. En outre, il ne constitue qu'une succursale du très prémoderne et antimodernisme de toujours, Marcel Landowski – qui n'a donc rien d'un “post” – et de son association “Musiques Nouvelles en Liberté” (dirigée par Benoît Duteurtre), dont le nom évoque des associations américaines patronnées par la CIA qui, au nom de la liberté, préparaient les coups d'Etat au Vietnam, en Grèce, au Chili, etc. On ne s'y arrêtera donc pas. Un autre mouvement français présente bien plus d'intérêt : la musique dite “spectrale”, initiée par Grisey, Dufourt et Murail. Ce mouvement, né vers le milieu des années 1970, ne s'est pas présenté comme postmoderne, mais on peut y voir une version française du postmodernisme. Sa problématique et son évolution offrent une analogie avec celles du minimalisme. Comme dans le minimalisme, il est question d'un travail sur les processus cognitifs – *Mémoire-Erosion* (1976) de Murail ressemble à un test de psychologie expérimentale sur la mémoire. Et, de même que le minimalisme, mais cette fois en moins prononcé, l'évolution de la musique spectrale conduit, chez certains compositeurs, à l'abandon de ce travail sur l'écoute au profit d'un certain prémodernisme. Ainsi, *Vues aériennes* (1988) de Murail fait penser parfois à Ravel. Ou encore, Kaija Saariaho – qu'on pourrait considérer comme une des compositrices phares de la seconde génération de spectralistes, bien qu'elle n'ait jamais appartenu à l'école spectrale –, après des œuvres comme *Lichtbogen* (1985-86), en est venue à une tendance quasi néoclassique avec son *Graal théâtre* (1994-95). Par ailleurs, la France, après d'autres pays, est devenue récemment la terre d'un renouveau lyrique. Des compositeurs tels que Pascal Dusapin ou Philippe Manoury ont écrit et sont en train d'écrire des opéras. Le besoin même d'écrire des opéras aujourd'hui indique que le postmodernisme – si postmodernisme



test psicológico experimental sobre la memoria. Del mismo modo que el minimalismo, pero en esta ocasión de manera menos pronunciada, la evolución de la música espectral conduce, en el caso de algunos compositores, al abandono del trabajo sobre la escucha en favor de un cierto premodernismo. Así, *Vues aériennes* (1988), de Murail, puede hacer pensar en Ravel. Incluso Kaija Saariaho –que podría ser considerada una de las compositoras bandera de la segunda generación de espectralistas aunque nunca hubiera pertenecido a la escuela espectral– después de obras como *Lichtbogen* (1985-86), derivó hacia una tendencia casi neoclásica con su *Graal Théâtre* (1994/95). Por otra parte, Francia, después de otros países, se ha convertido recientemente en la tierra de una renovación lírica. Compositores como Pascal Dusapin o Philippe Manoury han escrito y están escribiendo óperas. La propia necesidad de escribir óperas hoy en día indica que el postmodernismo –si existe un postmodernismo– es un premodernismo. Quizá renovar sobre la base de un género anticuado constituye una reacción natural a las obras multimedia de los años setenta (los *polytopes* de Xenakis) o al teatro musical de los años setenta-ochenta (Aperghis), en ese orden de cosas esta necesidad es comprensible pero no puede significar más que un paréntesis.

## Algunas facetas de la globalización

### Los verdaderos postmodernismos

¿Se puede decir que no ha habido verdaderos postmodernos? No, pero hay que buscarlos más allá de la música “cult”. Un caso interesante es el de las “músicas populares electrónicas”, es decir del complejo conjunto que se mueve alrededor de lo que llamamos *techno*. Los John Adams, Arvo Pärt, etc., tienen una memoria demasiado poco ágil para poder practicar la anamnesia, un trabajo sobre la memoria histórico-social considerado parte esencial de la aportación de los postmodernos. Anamnesia quiere decir “recuerdo voluntario del pasado”<sup>14</sup>. Mientras el pasado sea todavía el presente, como es el caso de estos compositores, el recuerdo no puede ser voluntario.

il y a – est un prémodernisme. Renouer avec ce genre daté constitue peut-être une réaction naturelle aux œuvres multimédias des années 1970 (les *polytopes* de Xenakis) ou au théâtre musical des années 1970-80 (Aperghis) ; en cela, ce besoin est compréhensible, mais il ne peut constituer qu'une parenthèse.

## Quelques visages de la mondialisation

### Les véritables postmodernismes

Est-ce à dire qu'il n'y a pas eu de véritables postmodernes ? Si, mais ils doivent être recherchés ailleurs que dans la musique “savante”. Un cas intéressant est celui des “musiques populaires électroniques”, c'est-à-dire de ce complexe ensemble qui tourne autour de ce que l'on appelle techno. Les John Adams, Arvo Pärt, etc., ont une mémoire bien trop lourde pour pouvoir opérer une anamnèse, un travail sur la mémoire historico-sociale que l'on considère comme l'essentiel de l'apport des postmodernes. Anamnèse veut dire “évoquant volontaire du passé”<sup>14</sup>. Lorsque le passé est encore le présent, comme c'est le cas de ces compositeurs, l'évoquant ne peut pas être volontaire. Par contre, chez les musiciens techno, qui sont, disons, tout neufs, elle peut l'être. L'anamnèse, chez eux, se lit, puisque nous parlons de musiciens encore jeunes, comme une recherche de pères. Citons un livre sur la musique techno destiné au grand public. Sans aucun complexe – mémoire légère oblige ! –, son auteur écrit que “Pierre Schaeffer et plus tard Olivier Messiaen sont les initiateurs de la musique concrète” et ajoute peu après : “Si, dans les années 50, l'Ircam à Paris et l'université de Stanford [...]”<sup>15</sup> ! Bien sûr, il s'agit de ce fameux besoin de légitimation qu'ont éprouvé des musiciens dits “populaires” et cela doit être pris au sérieux. Un DJ techno et compositeur de musique qui espère atteindre le “savant”, David Shea a poussé la recherche de paternité plus loin. Dans un entretien, il se réclame, entre autres, de Scelsi, Stockhausen et Boulez, Schaeffer et Henry ainsi que de Deleuze<sup>16</sup>. Sa pièce *Satyricon* (1997) ne semble pourtant pas tenir de cette anamnèse laborieuse – fort heureusement ! Citons également Markus Popp et son album *Ovalprocess* (2000). Ce musicien, qui



En cambio en los músicos *tecno*, que son digamos completamente nuevos, puede darse. La anamnesia, en su caso, se interpreta, ya que hablamos de músicos todavía jóvenes, como una búsqueda de padres. Citemos un libro sobre la música *tecno* dirigido al gran público. Sin ningún complejo –¡memoria liviana obliga!– su autor escribe que “Pierre Schaeffer y más tarde Olivier Messiaen son los fundadores de la música concreta”, y añade más adelante: “¡Si, en los años cincuenta, el IRCAM en París y la Universidad de Stanford (...)!<sup>15</sup> Naturalmente se trata de la famosa necesidad de legitimación que han experimentado músicos llamados “populares” y debe ser tomada en serio. Un DJ *tecno* y compositor de música que pretende llegar a lo “culto”, David Shea, ha llevado la busca de paternidad más lejos. En una entrevista reivindica, entre otros, a Scelsi, Stockhausen y Boulez, Schaeffer y Henry, así como a Deleuze<sup>16</sup>. Su pieza *Satyricon* (1997) no parece sin embargo producto de aquella anamnesia laboriosa –¡afortunadamente! Citemos también a Markus Popp y su álbum *Ovalprocess* (2000). Este músico que pertenece al *ambiente*, en cierto modo la rama más experimental de las músicas electrónicas populares alcanza, sin duda sin saberlo –lo que no tiene ninguna importancia– algunas experimentaciones de Cage y de David Tudor de los años sesenta y setenta.

Otro músico define también el postmodernismo (verdadero) como anamnesia ligera: el prolífico John Zorn. Gran improvisador de jazz y también compositor de músicas que se identifican, según sus propios términos, como *aural cinema*, recupera a veces el pasado con la fingida inocencia, la ligereza y la superficialidad asumida que precisa un trabajo de anamnesia real –la búsqueda del padre es una cosa seria que debe ineluctablemente equilibrarse con un humor visceral. Su pieza *For Your Eyes Only* (1988) recuerda al célebre tercer movimiento de la *Sinfonía* de Berio, con la diferencia de que, en sus *collages*, Zorn no tiene ningún “sustrato” (en la *Sinfonía*, Berio elabora más un mosaico que un *collage* de citas, gracias a la omnipresencia del scherzo de Mahler). Por otra parte Zorn plantea igualmente la cuestión de la

appartient à l'*ambient*, la branche la plus expérimentale, en un sens, des musiques électroniques populaires rejoint, sans doute sans le savoir – et cela n'a aucune importance – certaines expérimentations de Cage et de David Tudor des années 1960-70.

Un autre musicien illustre également le postmodernisme (véritable) comme anamnèse légère : le prolifique John Zorn. Grand improvisateur de jazz, compositeur également de musiques qui se déploient, selon ses propres termes, comme *aural cinema*, il revisite parfois le passé avec l'innocence feinte, la légèreté et la superficialité assumée que nécessite un travail d'anamnèse réel – la recherche du père est une chose grave, qu'on doit donc absolument tempérer par un humour viscéral. Sa pièce *For Your Eyes Only* (1988) ressemble au célèbre troisième mouvement de la *Sinfonia* de Berio, à la différence que, dans ses collages, Zorn n'a aucun “substrat” (dans la *Sinfonia*, Berio réalise plus une mosaïque qu'un collage de citations, grâce à l'omniprésence du scherzo de Mahler). Par ailleurs, Zorn pose également la question de la mémoire psychologico-cognitive et non seulement celle de la mémoire historico-sociale. Il écrit : “La portée de mon attention [de ma concentration] est très limitée. Il est vrai que ma musique est idéale pour les gens qui sont impatients parce qu'elle est saturée d'informations qui changent très vite”<sup>17</sup>. Toutes ses œuvres illustrent ce travail sur la mémoire psychologico-cognitive, qui se joue à un double niveau : au niveau de la succession effrénée de fragments hétéroclites, tout se passe comme si nous étions amnésiques ; par contre, au niveau de la forme globale, nous avons la possibilité de déployer une mémoire reconstructrice très simple.

### Quelques mondialisations problématiques

Il me semble que, avec les musiciens techno ou avec John Zorn, la question du choix entre modernité et postmodernisme est dépassée ou, en tout cas, se déplace. Il ne s'agit plus de savoir s'il faut préserver la “pureté”, la quête perpétuelle du nouveau, etc. (rester moderne), ou bien métisser et ne pas hésiter à régresser par moments (devenir postmoderne). Rétrospectivement on pourrait faire l'hypothèse que



memoria psicológico-cognitiva y no tan sólo la de la memoria histórico-social. Ha escrito: “La capacidad de mi atención (de mi concentración) es muy limitada. Es cierto que mi música es ideal para la gente impaciente porque está saturada de informaciones que cambian muy deprisa”<sup>17</sup>. Todas sus obras ilustran el trabajo sobre la memoria psicológico-cognitiva, que se desarrolla en un doble nivel: en el nivel de la sucesión desenfrenada de fragmentos heteróclitos, todo sucede como si fuéramos amnésicos; en cambio en el nivel de la forma global, tenemos la posibilidad de desplegar una memoria reconstructiva muy simple.

### Algunas globalizaciones problemáticas

Me parece que con los músicos *techno* o con John Zorn, la cuestión de la elección entre modernidad y postmodernismo está superada o, en cualquier caso, se desplaza. Ya no se trata de saber si es necesario preservar la “pureza”, la interminable búsqueda de lo nuevo, etc., (permanecer moderno) o bien dedicarse al mestizaje y no dudar en acudir por momentos a la regresión (convertirse en postmoderno). Retrospectivamente podríamos plantear una hipótesis según la cual el postmodernismo no ha sido finalmente más que el terreno de una apuesta que ha resultado más crucial: el camino hacia la globalización. Plantear la cuestión en estos términos no significa ceder ante problemáticas no musicológicas<sup>18</sup> sino inmiscuirse en un debate que desde ahora concierne estrechamente a la música.

Modernidad, postmodernidad y globalización plantean la cuestión de la memoria (histórico-social). La modernidad, para simplificar, va en busca de una amnesia total (es el caso de Xenakis) o parcial (Boulez). Los postmodernos practican la anamnesia. Para la música que se desarrolla hoy en día, respecto a las diferentes facetas de la globalización, la apuesta está muy clara: evoca una memoria vinculada a las diferentes culturas que subsisten. Durante los años cincuenta, con ocasión de un informe para la UNESCO, Lévi-Strauss explicaba que probablemente habían existido sobre la tierra miles de culturas y que muy pocas han sobrevivido<sup>19</sup>. Ahora hemos dado un

el postmodernismo n'a finalmente été que le territoire d'un enjeu devenu franchement plus crucial : la marche vers la *mondialisation*. Poser la question avec ce terme n'est pas céder à des problématiques non-musicologiques<sup>18</sup>, mais s'immiscer dans un débat qui, désormais, concerne de très près la musique.

Modernité, postmodernité et mondialisation posent toutes trois la question de la mémoire (historico-sociale). La modernité, pour simplifier, est en quête d'une amnésie totale (cas de Xenakis) ou partielle (Boulez). Les postmodernes pratiquent l'anamnèse. Pour la musique qui se déploie aujourd'hui, avec les divers visages de la mondialisation, l'enjeu est tout aussi clair : il porte sur la mémoire liée aux diverses cultures qui subsistent. Dans les années 1950, à l'occasion d'un rapport pour l'UNESCO, Lévi-Strauss expliquait qu'il avait probablement existé, sur la terre, des milliers de cultures et que très peu avaient survécu<sup>19</sup>. Aujourd'hui, nous avons franchi un pas supplémentaire en nous acheminant peut-être vers une culture unique. Quelle peut être alors la stratégie des musiciens et des auditeurs de notre époque ? C'est ici qu'il faut insister sur le fait que la mondialisation n'est pas un phénomène unique : elle possède de multiples visages. Ainsi, il y a la mondialisation la plus connue, celle que nous subissons, qui consiste à tout niveler – la mondialisation néo-libérale. Innombrables, malheureusement, sont les compositeurs et les auditeurs qui ont emprunté ce chemin. De ce fait, la musique qu'ils font ou qu'ils écoutent s'analyse rapidement en termes économiques et ne nécessite pas un discours musicologique. C'est pourquoi nous n'en parlerons pas.

Il y a ensuite des visages plus sympathiques de cette mondialisation. Arrêtons-nous sur le cas de Steve Reich. Reich, sans doute parce qu'Américain, a, dès ses débuts, traité le problème de l'anamnèse postmoderne comme un problème de *global village*, pour reprendre l'expression de McLuhan, bien que, à ma connaissance, il n'a jamais employé cette expression, ni celle de mondialisation. Il répond à la question de la tradition en disant :

“Ce qui m'intéresse et m'a toujours intéressé, c'est la musique, dans une acception plus traditionnelle du mot. Par “tradition” je fais référence à un certain nombre de traditions musicales à



nuevo paso adelante en el camino, quizá, de una cultura única. ¿Cuál puede ser, entonces, la estrategia de los músicos y los oyentes de nuestra época? Es aquí donde cabe insistir sobre el hecho de que la globalización no es un fenómeno unívoco: la globalización tiene múltiples caras. Existe la más conocida, la que todos sufrimos, que consiste en igualarlo todo –la globalización neoliberal. Son innumerables los compositores y los consumidores que han tomado ese camino. Por eso la música que hacen o escuchan se analiza rápidamente en términos económicos y no precisa de ningún discurso musicológico. Por ello no será aquí objeto de atención.

Existen a continuación aspectos más simpáticos de esta globalización. Detengámonos en el caso de Steve Reich. Reich, sin duda como buen americano ha tratado, desde sus principios, el problema de la anamnesia postmoderna como un problema de *global village*, por retomar la expresión de McLuhan, aunque, que yo sepa, no la ha utilizado nunca, ni tampoco globalización. Responde a la cuestión de la tradición afirmando:

“Lo que me interesa y me ha interesado siempre es la música en la acepción más tradicional de la palabra. Con “tradición” me refiero a cierto número de tradiciones musicales a escala mundial, entre ellas la tradición europea de 1200 a 1750 aproximadamente, lo que queda de la música balinesa, lo que todavía se puede encontrar en la música de África Occidental, el jazz americano de 1950 al 1965 más o menos, la música de Stravinsky, Bartók y Webern, y los cánticos tradicionales de las Escrituras hebreas”<sup>20</sup>.

Una lectura rápida de este “credo” podría hacer pensar que Reich es un defensor de la *world music* que aspira a la producción rápida de popurrís<sup>21</sup>. No lo es en absoluto. Por lo que respecta a las músicas “extraeuropeas”, Reich las conoce a fondo: pasó varios años trabajando la música en África. Para abreviar, diremos que se comporta, según su visión, como Bartók. Escuchémosle más ampliamente:

“¿Qué puede hacer un compositor con semejante conocimiento [hablando sobre las mú-

l'échelle mondiale, parmi lesquelles la tradition européenne de 1200 à 1750 environ, ce qui reste de la musique balinaise pour gamelan, ce que l'on peut encore trouver dans la musique d'Afrique occidentale, le jazz américain de 1950 à 1965 environ, la musique de Stravinski, Bartók et Webern, et la cantillation traditionnelle des Écritures hébraïques”<sup>20</sup>.

Une lecture rapide de ce *credo* pourrait laisser croire que Reich est un tenant de la *world music* qui vise la production rapide de pots-pourris<sup>21</sup>. Il n'en est rien. En ce qui concerne les musiques “extra-européennes”, Reich est un connaisseur de l'intérieur : il a passé plusieurs années à travailler la musique en Afrique. Pour aller vite, on dira qu'il se comporte à leur égard comme Bartók. Écoutons-le plus longuement :

“Que peut faire un compositeur avec une telle connaissance [portant sur des musiques non occidentales] ? Une possibilité serait de faire de l'ethnomusicologie [...]. Ou alors il a la possibilité de devenir un interprète de musique non occidentale. Cependant, comparée aux standards non occidentaux, la qualité de ses interprétations ne dépasserait jamais un niveau moyen [...]. Que doit donc faire un compositeur, qui veut le rester, dans une telle situation ? La façon la moins intéressante de réagir à la musique non occidentale serait d'en imiter le son. C'est ce que l'on fait aujourd'hui, par exemple, en introduisant soit des sitars dans les groupes de rock ou un chant de style indien, amplifiés la plupart du temps. Une telle option est tout à fait superflue et ne conduit qu'à des chinoiseries musicales. Ce qui seul peut intéresser un compositeur, c'est d'écrire de la musique avec ses propres moyens sonores, donc occidentaux, en tenant compte des principes structurels non occidentaux. L'idée du canon, par exemple, a influencé autant la composition de motets et de fugues que la musique sérielle d'Anton Webern et mes propres compositions “en phase”. Les idées structurelles de la musique non occidentale sont à mettre en rapport avec les instruments et le système tonal qui ont contribué à notre éducation. C'est pourquoi



sicas no occidentales]? Una posibilidad sería hacer etnomusicología [...]. O también está la posibilidad de convertirse en intérprete de música no occidental. Sin embargo, comparado con los estándares no occidentales, la calidad de sus interpretaciones no superaría nunca un nivel medio [...]. ¿Qué debe hacer pues un compositor, que quiere seguir siéndolo, en una situación como esta? La manera menos interesante de tener éxito con la música no occidental sería imitar el sonido. Es lo que se hace hoy en día, por ejemplo, introduciendo sitar en los grupos de rock o un canto de estilo indio, amplificados la mayoría de las veces. Semejante opinión es completamente superflua y no lleva más que a tonterías musicales. Lo único que puede interesar a un compositor es escribir música con sus propios medios sonoros, es decir occidentales, teniendo en cuenta principios estructurales no occidentales. La idea del canon, por ejemplo, ha influido tanto en la composición de motetes y fugas como en la música serial de Anton Webern y en mis propias composiciones “en fase”. Es preciso relacionar las ideas estructurales de la música no occidental con los instrumentos y el sistema tonal que han contribuido a nuestra educación. Es por ello que la influencia no occidental se manifiesta en el pensamiento compositivo y no en el sonido”<sup>22</sup>.

Obras clave como *Drumming* (1970-71) o *Tehillim* (1981) atestiguan la aplicación de esas propuestas. Además, cabe señalar que, a diferencia de Bartók, nos encontramos ante una lógica donde la búsqueda de una renovación estructural de la música occidental, a través de referencias de este tipo a las músicas “extraeuropeas”, ha cedido el paso a la investigación sobre una globalización concreta, hecho que constituye una de las mejores facetas de la globalización: habremos notado, en la primer cita, que Reich trata del mismo modo a las músicas “extraeuropeas”, a la música europea y al jazz americano a que hace referencia. En este sentido la expresión “músicas extraeuropeas” se debe abandonar desde este momento.

l'influence non occidentale se manifeste dans la pensée compositionnelle et non pas dans le son”<sup>22</sup>.

Des œuvres clefs comme *Drumming* (1970-71) ou *Tehillim* (1981) témoignent de la mise en pratique de ces propos. Par ailleurs, on soulignera que, à la différence de Bartók, nous sommes ici dans une logique où la quête d'un renouvellement structurel de la musique occidentale par des références de cet ordre aux musiques “extra-européenne” a cédé le pas à la recherche d'une mondialisation concrète – ce qui constitue un des meilleurs visages de la mondialisation : on aura noté, dans la première citation, que Reich traite les musiques “extra-européennes” de la même manière que la musique européenne ou le jazz américain auxquels il se réfère. En ce sens, l'expression “musiques extra-européennes” est à abandonner désormais.

Le cas de Steve Reich pose néanmoins un problème éthique. Malgré le respect qu'il témoigne, à travers ses œuvres, pour la musique africaine, il n'a jamais, à ma connaissance, mentionné des musiciens africains concrets, ceux auprès desquels il a étudié, ceux qui l'ont inspiré, etc. Et je pense qu'il ne lui viendrait pas à l'idée que ces musiciens pourraient, un jour, réclamer des droits d'auteur sur ses œuvres ou qu'ils pourraient l'attaquer en justice pour avoir profané leur mémoire. Plus musicologiquement dit, le problème que pose la musique de Reich est que, certes, elle met au même niveau musique occidentale et musique “extra-européenne” – elle va même plus loin en citant des traditions “extra-européennes” précises –, mais elle vise néanmoins une sorte d'universalisme abstrait, celui qu'est censée réaliser sa musique en tant que création. Or, après avoir été l'utopie des Lumières, l'universalisme abstrait est devenu le support privilégié de la mondialisation néolibérale – à laquelle ne participe pas, je tiens à le préciser, la musique de Steve Reich, puisque, précisément, elle tient de la création personnelle.

### Quelques visages plus sympathiques de la mondialisation

C'est peut-être chez des compositeurs européens plus jeunes que nous rencontrons des visages moins ambigus de la mondialisation en cours. Les musiques



No obstante el caso de Steve Reich plantea un problema ético. A pesar del respeto que demuestra, a través de sus obras, por la música africana nunca, que yo sepa, ha citado músicos africanos concretos, aquellos a partir de los cuales estudió, aquellos que le inspiraron, etc. No creo que se le haya pasado por la cabeza que esos músicos pudieran un día reclamar derechos de autor sobre sus obras o que le acusaran por haber profanado su memoria histórica. Dicho de un modo más musicológico el problema que plantea la música de Reich es que, por supuesto, pone al mismo nivel la música occidental y la "extraeuropea" –va incluso más lejos cuando cita tradiciones "extraeuropeas" concretas–, pero sin embargo no insinúa ningún tipo de universalismo abstracto, lo que se supone que debería hacer su música en tanto que creación. Ahora bien, después de haber sido la utopía de las Luces, el universalismo abstracto se ha convertido en el soporte privilegiado de la globalización neoliberal –en la cual no se encuadra, debo precisar, la música de Steve Reich en tanto que conserva, precisamente, la creación personal.

### Algunos aspectos más simpáticos de la globalización

Es precisamente entre los compositores europeos más jóvenes donde encontramos aspectos menos ambiguos de la actual globalización. Las músicas llamadas "populares" han sido las primeras en afrontar esta cuestión. Uno de los primeros logros ha sido un "género" musical con el elocuente título de *world music*<sup>23</sup>, que invadió el mercado hacia mediados de los ochenta. En este género la globalización es la peor de las posibles, la de las firmas multinacionales<sup>24</sup>. El caso del *rai* franco-argelino apunta una globalización de diferente naturaleza: igualmente comercial, significa sin embargo una globalización más concreta, la que han vivido sus personajes en primera persona, los jóvenes *beurs* de los *suburbios* parisinos de los años ochenta y noventa. Una globalización parecida, humana y musicalmente simpática se perfila actualmente en las barriadas inglesas, donde los hijos de la emigración india y paquistaní mezclan la música de sus padres con las "músicas

dites "populaires" ont été les premières à avoir dû affronter la question. L'un des premiers aboutissements en a été un "genre" musical au titre éloquent, la *world music*<sup>23</sup>, qui a envahi le marché vers le milieu des années 1980. Dans ce genre, la mondialisation est la pire possible, celle des firmes multinationales<sup>24</sup>. Le cas du *rai* franco-algérien évoque une mondialisation de nature différente : tout autant commercial, il signifie cependant une mondialisation plus concrète, celle qu'ont vécue des personnages en chair et en os, les jeunes *beurs* des banlieues parisiennes des années 1980-90. Une telle mondialisation humainement et musicalement sympathique se dessine actuellement dans les banlieues anglaises, où les enfants des immigrés indiens et pakistanais mélangent la musique de leurs parents avec les "musiques électroniques populaires".

En ce qui concerne la musique dite "savante" (musique contemporaine), je me limite au parcours d'un compositeur, Octavio López<sup>25</sup>, un parcours qui peut éclairer les ambitions de cette génération de compositeurs "savants" qui sont nés dans les années 1960-1970. Octavio López est né en Argentine, a étudié dans une école anglophone et a ensuite émigré à Paris. Sa musique possède de nombreuses références, même si elles sont toujours stylisées, à sa musique natale ainsi qu'à certaines autres musiques "extra-européennes". Amateur également de musiques "populaires" européennes et latino-américaines plus récentes, il ne cache pas son amour pour un jazz-rock teinté de funk ainsi que pour une certaine techno. Au niveau purement "savant", sa musique tient également d'un métissage bien épique : elle pourrait sommairement être définie comme un mélange entre le spectralisme (notamment celui de Murail) et le minimalisme, enrichi par l'étude des œuvres de Ligeti, Nancarrow, Carter ou Feldman – il faudrait également mentionner chez Octavio López un autre type de croisements : la relation avec les arts plastiques, qu'il a par exemple recherchée dans une musique écrite pour un documentaire sur Pollock. Lui-même se réclame d'une génération de compositeurs qui, tout en étant passés par les conservatoires, ont grandi à l'écoute de musiques "populaires" peut-être plus que de musiques "savantes". Il a joué de la guitare électrique à un haut



electrónicas populares”.

Respecto a la música denominada “culta” (música contemporánea), me limitaré al recorrido de un compositor, Octavio López<sup>25</sup>, un recorrido que puede clarificar las ambiciones de la generación de compositores “cultos” nacidos en los años sesenta-setenta. Octavio López nació en Argentina, estudió en una escuela anglófona y, a continuación, emigró a París. Su música contiene numerosas referencias, aunque siempre estilizadas, a su música natal así como a algunas otras músicas “extraeuropeas”. Aficionado en la misma medida a las músicas “populares” europeas y latinoamericanas más recientes, no oculta su amor por un jazz-rock teñido de *funk* o ciertas formas *techo*. En el ámbito puramente “culto” su música conserva también un mestizaje muy elaborado: podría definirse sumariamente como una mezcla entre el espectralismo (especialmente el de Murail) y el minimalismo, enriquecido por el estudio de las obras de Ligeti, Nancarrow, Carter o Feldman; habría que mencionar en Octavio López otro tipo de cruces: la relación con las artes plásticas, que él ha investigado, por ejemplo, en una pieza escrita para un documental sobre Pollock. Él mismo se reivindica como perteneciente a una generación de compositores que, habiendo pasado por los conservatorios, han crecido escuchando músicas “populares” quizá más que músicas “cultas”. Tocó la guitarra eléctrica a un alto nivel y había sido acunado por la música del norte de Argentina; que no es el tango, suena más cercana a la música boliviana. La confluencia de todo ello: el ritmo, el *groove*, por utilizar un término difícilmente traducible en francés [no lo es menos en español, n. del t.] procedente de las músicas “populares” anglosajonas. A través de seminarios en que ha participado en el laboratorio del CNRS de Lacito ha analizado las ahora célebres polifonías “de” Simha Arom (polifonías de África central) que ya había integrado Berio en *Coro* (1975-76). En *Magic Mirror* (1996) aparecen como telón de fondo. A diferencia de Berio, Octavio López conserva la pulsación o, por lo menos, una célula rítmica que hace el papel de pulsación. Además, a diferencia en este caso de Reich, que investiga sobre la transfor-

niveau et, auparavant, a été bercé par la musique du nord de l'Argentine – qui n'est pas le tango : elle sonne proche de la musique bolivienne. L'unité de tout cela : le rythme, le *groove*, pour employer un mot difficilement traduisible en français et qui nous vient des musiques “populaires” anglo-saxonnes. A travers des séminaires qu'il a suivis dans le laboratoire du CNRS de Lacito, il a analysé les célèbres, désormais, polyphonies “de” Simha Arom (polyphonies d'Afrique centrale), qu'avait déjà intégrées un Berio dans *Coro* (1975-76). Dans *The Magic Mirror* (1996), elles apparaissent comme toile de fond. A la différence de Berio, Octavio López conserve la pulsation ou, du moins, une cellule rythmique jouant le rôle de pulsation. Par ailleurs, à la différence ici de Reich, qui recherche la transformation continue, Octavio López travaille sur la métrique, entendue comme la manière d'organiser des périodicités longues par la superposition de *patterns* rythmiques décalés, mais qui se rejoignent par leur plus grand dénominateur commun. Dans d'autres pièces, plus placées sous le signe de son amour pour le jazz-rock, il élabore une problématique de déplacements d'accents – nous sommes ici entre des syncopes très caractérisées et leur dissolution grâce à une écriture “savante”. Ses dernières œuvres travaillent sur l'ambiguïté rythmique ou, plus exactement, sur les dualités métriques, rythmiques ou de la pulsation. Son *Sextuor - Fausses routes ?... nouvelles voies* (2001) puise sa motivation dans certaines musiques “populaires” argentines, où l'on hésite constamment entre le binaire et le ternaire, une problématique qu'il retravaille par l'écriture. La même pièce élabore un travail très fin sur le rythme, le tempo, le phrasé et la métrique, un travail qu'Octavio López nomme “modulations de pulsations perceptuelles” et qu'il serait difficile d'analyser ici. S'il fallait résumer le travail d'Octavio López en quelques mots quant à la question du rapport entre postmodernisme et mondialisation, je dirais qu'il considère ses multiples références comme des données de départ et non point comme des résidus de la mémoire à passer à travers le travail douloureux de l'anamnèse ; en outre, la mémoire, si elle subsiste, elle englobe tout l'univers des musiques possibles et ne se limite pas à une tradition. Quant à la question en



mación continua, Octavio López trabaja sobre la métrica, entendida como la forma de organizar largos periodos por la superposición de *patterns* rítmicos desplazados pero que se ensamblan por su gran denominador común. En otras piezas, más marcadas por su afición al jazz-rock, elabora una problemática de desplazamiento de acentos –nos encontramos entre síncopas muy caracterizadas y su disolución debida a una escritura “culta”. Sus últimas obras trabajan con la ambigüedad rítmica o, más exactamente, con las dualidades métricas, rítmicas o de la pulsación. Su *Sextuor-Fausses routes?...nouvelles voies* (2001) extrae su motivación de ciertas músicas populares argentinas, donde se duda constantemente entre binario y ternario, una problemática que vuelve a trabajar a través de la escritura. La misma obra elabora un trabajo muy fino sobre el ritmo, el *tempo* el fraseo y la métrica, un trabajo que Octavio López denomina “modulaciones de pulsaciones perceptibles” y que sería difícil analizar aquí. Si hubiera que resumir el trabajo de Octavio López en pocas palabras respecto a la cuestión de la relación entre postmodernismo y globalización, diría que él considera sus múltiples referencias como datos de partida y no como residuos de la memoria a superar a través del doloroso ejercicio de la anamnesia; dicho de otro modo, la memoria, si subsiste, engloba todo el universo de las músicas posibles y no se limita a una tradición. Respecto al propio tema de la globalización: Octavio López no trata esos datos como un *stock* disponible y anónimo que debe fructificar (caso de Steve Reich): sin renunciar a la creación personal, los respeta profundamente y los aprehende como un trasfondo vivo que no pretende subsumir en un universalismo abstracto.

Makis Solomos es musicólogo, profesor-investigador en la Universidad Montpellier 3, miembro *junior* del Institut Universitaire de France.

<sup>1</sup> Cf. *Postmodernism. A Reader*, textos reunidos y presentados por Thomas Docherty, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993. Este libro, indispensable para quien quiera analizar los orígenes del postmodernismo, comprende ocho apartados: “Founding Propositions”, “Modernity Complete and Incomplete”, “Aesthetic and

soi de la mondialisation : Octavio López ne traite pas ces données comme un stock disponible et anonyme qu’il s’agit de faire fructifier (cas de Steve Reich) : sans renoncer à la création personnelle, il les respecte profondément et les appréhende comme un fond vivant qu’il ne prétend pas subsumer dans un universalisme abstrait.

Makis Solomos est musicologue, enseignant-chercheur à l’Université Montpellier 3, membre junior de l’Institut Universitaire de France.

<sup>1</sup> Cf. *Postmodernism. A Reader*, textes réunis et présentés par Thomas Docherty, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993.

<sup>2</sup> Thomas Docherty, “Preface”, dans *ibid.*, p. XIII.

<sup>3</sup> C’est du moins ainsi que s’ouvre le livre : “Notre hypothèse de travail est que le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l’âge dit postindustriel et les cultures dans l’âge dit postmoderne” (Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 11).

<sup>4</sup> Cf. Michael Archer, *L’art depuis 1960*, traduction Anne Michel, Paris, Thames and Hudson, 1997, chapitre “Postmodernismes”.

<sup>5</sup> Voici une liste de quelques travaux de synthèse sur le sujet, dont les dates de publication montrent en quoi le débat musical sur la postmodernité est récent : *Postmodernisme = revue Circuit* vol.1 n°1 ; Georgina Born, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995, chapitre 2 ; Miha Iliescu, “Mélanges et impuretés”, *Doce notas Preliminares* n°1, Madrid, 1997, pp. 100-110 ; Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Paris, P.U.F./Q.S.J.?, 1998 ; Makis Solomos, “Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes”, *Musurgia* vol.V n° 3-4, Paris, 1998, p. 91-107 ; Daniel Charles, *La fiction de la postmodernité selon l’esprit de la musique*, Paris, P.U.F., 2001. Le recueil *Postmodernism. A Reader*, *op. cit.*, ne comprend qu’un texte sur la musique, un article de 1980 de Michael Nyman (“Against Intellectual Complexity in Music”, p. 206-213), lequel, d’ailleurs, n’emploie pas le mot “postmodernisme”.

<sup>6</sup> La question est complexe car, pour aller “contre” la musique européenne, Cage se réfère à Ives, Cowell ou à la philosophie transcendentaliste américaine, mais également à Satie – c’est avant tout contre la logique “allemande” de l’universalisme romantique et postromantique conquérant qu’il protesta. Par contre, son ami Morton Feldman fut plus clairement anti-



Cultural Practices”, “Crisis in the Avant-Garde”, “Architecture and Urbanicity”, “Politics”, “Feminism”, “Periphery and Postmodernism”.

<sup>2</sup> Thomas Docherty, “Preface”, en *ibid.*, p. XIII.

<sup>3</sup> Nada menos que así comienza el libro: “Nuestra hipótesis de trabajo es que el saber cambia de estatus al mismo tiempo que las sociedades entran en la era llamada postindustrial y las culturas en la era llamada postmoderna” (Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 11).

<sup>4</sup> Cf. Michael Archer, *L'art depuis 1960*, traducción Anne Michel, Paris, Thames and Hudson, 1997, capítulo “Postmodernismes”.

<sup>5</sup> He aquí una lista de algunos trabajos de síntesis sobre este tema, en los que las fechas de publicación muestran hasta qué punto es reciente el debate musical sobre la postmodernidad: *Postmodernismo* = revista *Circuit* vol.1 n°1; Georgina Born, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995, capítulo 2; Miha Iliescu, “Mélanges et impuretés”, *Doce notas preliminares* n° 1, Madrid, 1997, pp. 100-110; Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Paris, P.U.F./Q.S.J., 1998; Makis Solomos, “Néoclassicisme et postmodernisme: deux antimodernismes”, *Musurgia* vol.V n° 3-4, Paris, 1998, p. 91-107; Daniel Charles, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, P.U.F., 2001. Le recueil *Postmodernism. A Reader*, *op. cit.*, sólo contiene un texto sobre música, un artículo de 1980 de Michael Nyman (“Against Intellectual Complexity in Music”, p. 206-213), que además no utiliza el término postmodernismo.

<sup>6</sup> La cuestión es compleja ya que, por ir “contra” la música europea, Cage se referirá a Ives, Cowell o la filosofía trascendentalista americana, pero igualmente a Satie —es ante todo contra la lógica “alemana” del universalismo romántico y postromántico conquistador contra lo que protesta. Su amigo Morton Feldman, al contrario, fue más claramente antieuropeo e incluso a veces, nacionalista en el sentido fuerte del término: cf. Morton Feldman, *Ecrits et paroles*, textes réunis par Jean-Yves Bosseur et Danielle Cohen-Levinas, Paris, L'Harmattan, 1998, *passim*.

<sup>7</sup> Las líneas que siguen están sacadas de mi conferencia “John Adams o el redentor US”, impartida en el IRCAM en diciembre 1997, con motivo del montaje audiovisual que presenté con fotografías “artísticas” de la guerra del Golfo y la composición *Short ride in a fast machine* (1986) de John Adams, para sugerir que este último, a pesar de provenir de entornos progresistas, podía interpretarse como el equivalente de la “revolución conservadora” (y nacionalista) que supuso en política Reagan. Cf. Igualmente Makis Solomos, “John Adams: una estética del resentimiento”, comunicación en el 6º Congreso Internacional sobre Significación musical (ICMS 6), Aix-en-Provence, diciembre

europeo e même parfois, nationaliste dans le sens fort du terme : cf. Morton Feldman, *Ecrits et paroles*, textes réunis par Jean-Yves Bosseur et Danielle Cohen-Levinas, Paris, L'Harmattan, 1998, *passim*.

<sup>7</sup> Les lignes qui suivent sont extraites de ma conférence “John Adams ou le rédempteur US” donnée à l'IRCAM en décembre 1997, où j'avais réalisé un montage audiovisuel avec des photographies “artistiques” de la guerre du Golfe et la composition *Short ride in a fast machine* (1986) de John Adams, pour suggérer que ce dernier, bien qu'issu de milieux progressistes, pouvait être appréhendé comme l'équivalent de la “révolution conservatrice” (et nationaliste) qu'apporta en politique Reagan. Cf. également Makis Solomos, “John Adams : une esthétique du ressentiment”, communication au 6e Congrès International sur la Signification Musicale (ICMS 6), Aix-en-Provence, décembre 1998, à paraître dans les actes du congrès.

<sup>8</sup> John Adams, “Conversations with Jonathan Sheffer”, dans *Minimalism and the Baroque*, sous la direction de Claudin Swan, New York, Eos Music Inc., 1997, p. 78.

<sup>9</sup> Lire sur ce point l'entretien de John Adams avec Jonathan Cott dans le CD *Harmonielehre*, Elektra-Asylum-Nonesuch Records, 1985, 7559-79115-2. Adams indique que la tonalité est pour lui une question de “couleurs” : or, il me semble que cette lecture de la tonalité est typiquement moderne (depuis Debussy), même si elle est déjà présente chez Wagner.

<sup>10</sup> L'expression est de Gérard Pape, communication orale.

<sup>11</sup> Wolfgang Rihm, “Trois essais sur le thème de... (une conférence)”, traduction Suzanna Niederer, Edna Politti, Philippe Albéra, *Contrechamps* n°3, Genève, 1984, p. 78.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 69 (c'est moi qui souligne).

<sup>13</sup> Helmut Lachenmann, “L'aspect et l'affect” (1982), traduction Joyce Shintani, dans *Helmut Lachenmann*, Paris, Festival d'automne, 1993, p. 13. Ce texte, historiquement important, constitue une réponse aux compositeurs allemands dont il est question ici.

<sup>14</sup> *Le petit Robert*, Paris, 1996.

<sup>15</sup> An-Ju, *Techno*, Paris, Hors Collection, 1998, p. 4. C'est moi qui souligne.

<sup>16</sup> “David Shea” (entretien avec), *Fear Drop* n° 7, Les Essarts (France), printemps 2000, p. 20-27.

<sup>17</sup> Pochette du CD John Zorn, *Spillane*, Elektra Nonesuch 9 79172-2, 1987.

<sup>18</sup> Je rappelle que le terme de “postmodernisme”, avant de caractériser une tendance architecturale des années 1970 et d'atterrir par la suite en musique, a désigné une problématique économique et politique.

<sup>19</sup> Cf. Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Gonthier, 1961.

<sup>20</sup> Steve Reich, “Entretien avec Michael Nyman” (1976) in Steve Reich, *Ecrits et entretiens sur la musique*, Paris,

1998, a aparecer en las actas del congreso.

<sup>8</sup> John Adams, "Conversations with Jonathan Sheffer", en *Minimalism and the Baroque*, bajo la dirección de Claudin Swan, Nueva York, Eos Music Inc., 1997, p. 78.

<sup>9</sup> Sobre este punto, véase la entrevista de John Adams con Jonathan Cott en el CD *Harmonielehre*, Elektra-Asylum-Nonesuch Records, 1985, 7559-79115-2. Adams señala que la tonalidad es para él cuestión de colores": ahora bien, me parece que esta lectura de la tonalidad es típicamente moderna (desde Debussy) incluso si ésta estaba ya presente en Wagner.

<sup>10</sup> La expresión es de Gérard Pape, comunicación oral.

<sup>11</sup> W. Rihm, "Trois essais sur le thème de ... (une conférence)", traducción de Suzanna Niederer, Edna Politi, Philippe Albéra, *Contrechamps* n° 3, Ginebra, 1984, p. 78.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 69 (el subrayado es mío).

<sup>13</sup> Helmut Lachenmann, "L'aspect et l'affect" (1982), traducción de Joyce Shintani, en *Helmut Lachenmann*, París, Festival d'automne, 1993, p. 13. Este texto, históricamente importante, constituye una respuesta a los compositores alemanes aquí tratados.

<sup>14</sup> *Le petit Robert*, París, 1996

<sup>15</sup> An-Ju, *Techno*, París, Hors Collection, 1998, p. 4. El subrayado es del autor.

<sup>16</sup> "David Shea" (entrevista con), *Fear Drop* n° 7, Les Essarts (Francia), primavera 2000, p. 20-27.

<sup>17</sup> Carátula del CD John Zorn, *Spillane*, Elektra Nonesuch 9 79172-2, 1987.

<sup>18</sup> Recuerdo que el término "postmodernismo", antes de identificar una tendencia arquitectónica de los años 70 y de aterrizar por extensión en la música, designó una problemática económica y política.

<sup>19</sup> Cf. C. Lévi-Strauss, *Race et histoire*, París, Gonthier, 1961.

<sup>20</sup> Steve Reich, "Entretien avec Michel Nyman" (1976) en Steve Reich, *Ecrits et entretiens sur la musique*, París, Christian Bourgois, 1981, p.140.

<sup>21</sup> Utilizo la expresión "popurrí" y no el término *sampling* ya que no es el uso de este último lo que hace de la *world* un género imperialista y comercial. El *sampling* en el rap, el *techno* o la electroacústica puede producir músicas apasionantes.

<sup>22</sup> Steve Reich, citado por Clytus Gottwald, "Signaux entre exotisme et industrie", *Contrechamps* n° 6, Ginebra, 1986, p. 141-142.

<sup>23</sup> La traducción francesa "*musiques du monde*" [o la española "músicas del mundo", *n. del t.*] aporta connotaciones boecianas realmente hermosas (*musica mundana*) que el género en cuestión no contiene.

<sup>24</sup> Es evidente que en este caso recurro a una extrema simplificación. Por ejemplo, lo que lamentablemente se ha calificado de *world* incluye igualmente los mestizajes de excelentes músicos africanos, mestizajes que se desarrollaron en la escena parisina de los ochenta.

<sup>25</sup> Agradezco a O. López el haberme explicado su proceso.

Christian Bourgois, 1981, p. 140.

<sup>21</sup> J'emploie l'expression "pot-pourri" et non le mot *sampling*, car ce n'est pas l'usage de ce dernier qui fait de la *world* un genre impérialiste et commercial. Le *sampling* dans le rap, la techno ou l'électroacoustique peut conduire à des musiques passionnantes.

<sup>22</sup> Steve Reich, cité par Clytus Gottwald, "Signaux entre exotisme et industrie", *Contrechamps* n° 6, Genève, 1986, p. 141-142.

<sup>23</sup> La traduction française, "musique du monde", donne des connotations boécianes très belles (*musica mundana*) que le genre en question ne comprend pas !

<sup>24</sup> Il est évident que je simplifie ici à l'extrême. Par exemple, ce qui a malheureusement été qualifié de *world* inclut également les mélanges d'excellents musiciens africains, mélanges qui se sont déroulés dans la scène parisienne des années 1980.

<sup>25</sup> Je remercie Octavio López de m'avoir expliqué sa démarche.



## Sobre la postmodernidad musical: el ejemplo popular de la *tecno*

**C**uestionada por el aura simbólica de las “músicas de hoy” y por el alcance periférico de las “nuevas culturas”, la relación de la *tecno* y de la *tekhné* debe aportar, al alba del tercer milenio, y frente a la mutación comportamental y sonora de la humanidad, su cúmulo de respuestas edificantes y eficientes.

*Tecno* y *tekhné*: dos términos surgidos de un mismo patrimonio genético, que concierne a los pormenores de una ciencia en la que la aplicación artística diverge en muchos aspectos: el uno tiende a estrechar el perfil mercantil de un capitalismo sordo a toda forma sonora de espiritualidad profana, mientras que el otro trata de refugiarse en los arcanos modernos de un arte musical ancestral que parece ahogarse a fuerza de anti-cultura generalizada. Ahora bien, en ambos casos, y en su relación generalista exterior a la vida como en la génesis de su propia existencia, la “técnica” (puesto que es de ese medio del que se trata) se ve a veces como la metáfora de la trascendencia absoluta, pero no cualquiera, una “trascendencia negra” como lo subraya Gilbert Hottois<sup>1</sup>, tan parasitaria como perniciosa, tan totalitaria como nefasta.

Pero si las bodas de la *tecno* y de la *tekhné* resultan por lo menos tumultuosas, podemos imaginar que un designio más puro nacerá de un matrimonio virtuoso de “su fabricación” con la potencialidad poética del Arte-Ciencia. Combinando sistemáticamente “la ciencia de la técnica y las aplicaciones técnicas de la ciencia” –como escribe Hugues Dufourt<sup>2</sup>–, la mutación instrumental debe poder atender en este comienzo de milenio

## Regards sur la postmodernité musicale : l'exemple populaire de la *techno*

**Q**uestionné par l'aura symbolique des “musiques d'aujourd'hui” et par la portée périphérique des “nouvelles cultures”, le rapport de la *techno* et de la *tekhné* se doit d'apporter, à l'aube du troisième millénaire, face à la mutation comportementale et sonore de l'humanité, son lot de réponses édifiantes et efficaces. *techno* et *tekhné* : ces deux termes issus d'un même patrimoine génétique concernent les tenants d'une science dont l'application artistique diverge à bien des égards : l'un tendrait à cerner le profit mercantile d'un capitalisme sourd à toute forme sonore de spiritualité profane, alors que l'autre désire embrasser les arcanes modernes d'un art musical ancestral qui semble s'essouffler à force d'anti-culture généralisée. Or, dans les deux cas de figure, et dans son rapport généraliste extérieur à la vie comme dans la genèse de sa propre existence, la “technique” (puisque c'est de ce médium qu'il s'agit) reste parfois la métaphore de la transcendance absolue, mais pas n'importe laquelle, une “transcendance noire” comme le souligne Gilbert Hottois<sup>1</sup>, tantôt parasitaire, tantôt pernicieuse, tantôt totalitaire, tantôt néfaste.

Mais si les noces de la *techno* et de la *tekhné* paraissent pour le moins houleuses, nous pouvons penser qu'un dessein plus pur naîtra du mariage vertueux du “son usiné” avec la potentialité poétique de l'Art-Science. Combinant systématiquement “la science de la technique aux applications techniques de la science” – comme l'écrit Hugues Dufourt<sup>2</sup> –, la mutation instrumentale devrait pouvoir atteindre en ce début de millénaire les domaines virtuels engendrés par le projet galiléen. Conjugués au savoir faire de la *tekhné*, la lutherie informatique, le ressort

los campos virtuales engendrados por el proyecto galileano. Conjugados por el saber hacer de la *tekhñê*, la lutería informática, el resorte tecnológico, la potencialidad exacerbada –pero también el virtuosismo de la escritura y la incandescencia de la realización– podrán finalmente cristalizar algunos milagros, incluso si al final del camino de la verdadera creación, la única verdad queda siempre indecible, misteriosa.

Si algunas disciplinas “off”<sup>3</sup> se encuentran aún demasiado al margen de la institución oficial, la “nueva musicología” debe obrar profundamente para que esta academia extramuros que ciñe esta nueva forma de *tekhñê* popular, obtenga un amplio reconocimiento. Orgullosa y honesta, esta joven disciplina celebra los sueños y quimeras de una historia inmediata, que lleva en exordio la difícil misión de recorrer sobre el territorio de la vida (y del divertimento sonoro), el lote malsano de las locuras humanas.

A lo largo del siglo XX, en tanto que tributo de la modernidad, la búsqueda enciclopédica se enriqueció con esos razonamientos formados en el corazón de la tormenta, históricamente pertinentes y situados en la frontera de lo inédito disciplinario. Cada uno a su manera, Arnold Schoenberg, Theodor W. Adorno, Bernd Alois Zimmermann, Luigi Nono, Luciano Berio, Maurice Ohana... iniciaron los capítulos de una historia social de la música, al convocar los estándares del *jazz* y de la música de cine, las raíces del flamenco y los mensajes del *rock*...y el clamor reivindicativo del mundo. Confrontados al “no man’s land” del antecedente oficial, estos nuevos juicios audaces sobre el arte y la sociedad de masas han aportado al edificio musicológico piedras de ángulos inéditos, sobre los que la musicografía del siglo XXI fundará, sin lugar a dudas, su meditación experta.

Con todo, al elaborar una “musicología de la *techo*”, el investigador puede desde ahora trazar un panorama asiéndose a la génesis caótica de este movimiento mundial, y sacando provecho de la situación actual de las prácticas de grupo, sin dejar de cuestionar también la condición específica de estos nuevos géneros y estilos de procedencia (a veces artificialmente) popular.

technologique, la potentialité exacerbée – mais aussi la virtuosité de l’écriture et l’incandescence de la réalisation – sauront à terme cristalliser quelques miracles, même si au bout du chemin de la vraie création, la seule vérité reste toujours indicible, car mystérieuse.

Si certaines disciplines “off”<sup>3</sup> se trouvent encore beaucoup trop en dehors de l’institution officielle, la “nouvelle musicologie” doit foncièrement œuvrer pour que cette académie hors les murs qui ceint cette nouvelle forme de *tekhñê* populaire, obtienne une entière reconnaissance. Fière et honnête, cette jeune discipline célèbre les songes et les mensonges d’une histoire immédiate, portant en exorde la difficile mission de recueillir sur le terrain de la vie (et du divertissement sonore), le lot malsain des folies humaines.

Au cours du XXème siècle, en tant que rançon de la modernité, la recherche encyclopédique s’est enrichie de ces raisonnements façonnés dans le cœur de la tourmente, historiquement pertinents, et situés à la frontière de l’inédit disciplinaire. Chacun à leur manière, Arnold Schoenberg, Theodor W. Adorno, Bernd Alois Zimmermann, Luigi Nono, Luciano Berio, Maurice Ohana ... ont initié les chapitres d’une histoire sociale de la musique, convoquant les standards de jazz et la musique de film, les racines du flamenco et les messages du rock ... et la clameur revendicatrice du monde. Tous confrontés au “no man’s land” de l’antécédence officielle, ces nouveaux jugements audacieux sur l’art et la société de masse ont apporté à l’édifice musicologique des pierres d’angle inédites, sur lesquelles la musicographie du XXIème siècle fondera, à n’en point douter, sa méditation experte.

Néanmoins, œuvrant pour une “musicologie de la *Techno*”, le chercheur peut d’ores et déjà brosser un panorama saisissant de la genèse chaotique de ce mouvement mondial, tirant profit de la situation actuelle des pratiques de groupe, mais interrogeant aussi la condition spécifique de ces nouveaux genres et styles de provenance (parfois artificiellement) populaire.

Fille véhémement du Rock et de la *Dance Music*, ce mode d’expression qui a déjà ravagé moult âmes, a fait aussi chavirer plusieurs âmes dans les nouveaux



Hijo vehemente del *Rock* y de la *Dance Music*, este modo de expresión que ha atravesado ya muchas conciencias, ha hecho también zozobrar numerosas almas en los "nuevos reinos de la conciencia", e incluso más allá. Por ello, frente a la ola violenta que caracteriza su recepción por la masa y delante de la dinámica de grupo embriagadora que él suscita, una de las cuestiones de fondo reside en el germen existencial del fenómeno de "saturabilidad"; en un destacable librito especializado, Emmanuel Grynszpan se pregunta ¿por qué la *techno-hardcore* era tan ruidosa?<sup>4</sup> En tanto que espejo no deformante de la sociedad y en medio de la paleta multicolor de las "músicas actuales", la música *techno* no ha hecho nada más que responder de una manera monosémica, al consagrarse en cuerpo y alma al paroxismo sonoro y a la propagación estrepitosa de estallidos de ruidos<sup>5</sup> electrónicos como único intermediario catártico (incluso como única oración salvadora) de un viejo mundo abandonado, sucio, destronado y, aunque en vías de desconexión, aún a veces al acecho.

De esta forma, al amparo de un estudio tan sociológico como estético, es posible aclarar los oscuros clichés de la difusión "mass-media" de un género tal que roza a veces los límites de un escándalo primario y de una paranoia crónica. Americanizada, percibida como un caleidoscopio "underground" de múltiples coloraciones asociativas y complementarias, la reflexión comportamental "músico-tecnóide" debe imperativamente conducir la historia, la política y la economía de una cultura fuera de los circuitos legalizados. Plurales y originales, deben ser también las diferentes perspectivas –ideológica, étnica o intermedia– que salpican la fenomenología ruidosa de esta *pop music* falsamente liberadora de los años 1980-90, entretejida de gestualidad corporativa, condicionamiento postmoderno, pseudo reivindicación social, denuncia existencial y náusea de identidad.

A la luz de la problemática periférica de la creación de *starts*, prefabricada y fuera del alcance de la "gran difusión" que nace de los impulsos emancipadores de los años posteriores a los sesenta,

royaumes de la conscience", et même au-delà. Alors, face à la vague déferlante qui caractérise sa réception massive et devant la dynamique de groupe envoi-rante qu'il suscite, une des questions de fond réside dans le germe existentiel du phénomène de saturabilité : Ainsi, dans un remarquable petit livre spécialisé, Emmanuel Grynszpan s'est demandé pourquoi la *techno-hardcore* était si bruyante<sup>4</sup> ? En tant que miroir non déformant de la société et parmi la palette multicolore des "musiques actuelles", la musique *techno* n'a fait que répondre d'une manière monosémique, en s'adonnant corps et âme à la parasitose sonore et en répandant à tout rompre des éclats de bruit<sup>5</sup> électronique comme seul intermédiaire cathartique (voire comme seule prière salvatrice) d'un vieux monde largué, sali, détroné, et bien qu'en voie de déconnexion, parfois encore fébrilement aux aguets.

Ainsi, à la lueur d'une étude autant sociologique qu'esthétique, il est possible d'éclairer les mornes clichés de la diffusion "mass-médiatique" d'un tel genre frisant parfois les rives du scandale primaire et de la paranoia chronique. Américanisée, perçue comme un kaléidoscope "underground" aux multiples colorations associatives et complémentaires, la réflexion comportementale "musico-technoïde" doit impérativement porter sur l'histoire, la politique et l'économie d'une culture singulièrement en dehors des circuits légalisés. De même, plurielles et originales devront être les vues idéologique, ethnique ou intermédiaire qui émaillent la phénoménologie bruitiste de cette *pop music* faussement libératrice des années 1980-1990, lovée entre gestualité corporative, conditionnement postmoderne, pseudo revendication sociale, dénonciation existentielle et nausée identitaire.

À l'écart de la problématique périphérique de la "starisation" préfabriquée et en dehors de la portée de "grande diffusion" découlant des impulsions émancipatrices des années post-1960, se posent tout naturellement les questions ayant trait à la scansion sempiternellement répétitive du matériau brut et au plaisir avoué de la souffrance physique. Maître mot de la philosophie "technoïde", la devise sonore d'ordre masochiste garantit ainsi l'efficacité du message mûrement réfléchi comme la bonne



surgen de manera natural las cuestiones que han tratado la sempiterna escansión repetitiva del material bruto y del placer reconocido del sufrimiento físico. Palabra maestra de la filosofía "tecnoide", la divisa sonora de orden masoquista garantiza de esta forma la eficacia del mensaje largamente meditado como la buena recepción de la carga extra emocional.

Hay que decir que cuando, al inicio de los noventa, la *tecno* (entendida esencialmente como música electrónica de baile) atraviesa el Atlántico<sup>6</sup>, se extiende por los cuatro puntos de Europa de manera más o menos adversa. Con el tiempo, a través de diferentes "sonoesferas" europeas, la juventud se reafirma desligándose de los marcos establecidos. Pero, contrariamente a las formaciones musicales afroamericanas, la *tecno* se ve como un modo de expresión relativamente anónimo en el que los miembros del *staff* (ilustradores sonoros, *disc-jockeys*, técnicos del espacio sonorizado, asistentes, productores, *managers*...) poseen un papel idéntico al de los músicos (voz, instrumentos, cajas de ritmos y el muestrario de luthería electrónica...). No obstante, debemos citar entre cientos de grupos europeos: Throbbing Gristle o Cabaret Voltaire en Gran Bretaña, DAF o Disko B en Alemania, Front 242, ReLoad o Music Man en Bélgica, Hellraiser, Terrordome o Djax Up Beats en Holanda, Sigmatibet, Mauro Picotto o Marco Zafferano, en Italia... sin olvidar los shows parisinos de Laurent Garnier y los *Love Parades* austriacos o suizos..., después, claro está, de las míticas de Berlín inauguradas en 1989. En Francia, exceptuando la presencia de Djs Eric Rug, Brainwasher, Eddy de Clercq, Guillaume la Tortue o Westbam, mencionemos la música significativa de *hardcore* que firma Laurent Hô. En España, aunque los *pressbooks* especializados no florecen extramuros, citemos al menos al DJ Alfredo de l'Amnesia.

Fruto de las experiencias comunales de finales de los sesenta, los *Free parties* eran organizados por *Sounds Systems* profesionales de procedencia británica. Aquellos pseudo carnavales dedicados a Euterpe y Terpsichore (musas todas postmodernas) brindan a Europa entera los "Teci-

réception de la charge extra émotionnelle.

Il faut dire que lorsque, à l'orée des années 90, la *techno* (entendue essentiellement comme musique électronique de danse) traverse l'Atlantique<sup>6</sup>, elle se niche aux quatre coins de l'Europe avec plus ou moins d'adversité. Avec le temps, au travers des différentes sonosphères européennes, la jeunesse se plaît à exister en se démarquant des cadres légalement autorisés ou normalisés. Mais, contrairement aux formations musicales afro-américaines, la *techno* reste un mode d'expression relativement anonyme dans lequel tous les membres du *staff* (illustrateurs sonores, *disc-jockeys*, techniciens de l'espace sonorisé, assistants, producteurs, *managers*...) possèdent un rôle identique à celui des musiciens (voix, instruments, boîtes à rythmes et lutherie électronique avec échantillonneur...). Néanmoins, nous retiendrons parmi des centaines de groupes européens : Throbbing Gristle ou Cabaret Voltaire en Angleterre, DAF ou Disko B en Allemagne, Front 242, Re-Load ou Music Man en Belgique, Hellraiser, Terrordome ou Djax Up Beats en Hollande, Simatibet, Mauro Picotto ou Marco Zafferano, en Italie..., sans oublier les shows parisiens de Laurent Garnier et les *Love Parades* autrichiennes ou suisses..., bien entendu après celles mythiques de Berlin, inaugurées dès 1989. En France, hormis la présence des Djs Eric Rug, Brainwasher, Eddy de Clercq, Guillaume la Tortue ou Westbam, mentionnons la musique de *hardcore* significatif que signe Laurent Hô. En Espagne, bien que les *press-books* spécialisés ne fleurissent pas extra muros, citons tout de même : DJ Alfredo de l'Amnesia.

Fruit des expériences communautaires de la fin des années 1960, des *Free parties* sont organisées par des *Sounds Systems* professionnels de provenance essentiellement britannique. Ces pseudo carnavales dédiés à Euterpe et Terpsichore (somme toute postmodernes) offrent à l'Europe entière des "Teknivals" rassemblant dans la campagne ou dans les friches portuaires françaises, italiennes, espagnoles, allemandes, hollandaises ou anglaises... des milliers de personnes avides de sensationnel à vivre pleinement et d'interdit à braver crânement. Souvenons-nous quand même qu'au beau milieu des années 1960, le compositeur Iannis Xenakis (1922-



vales" congregando en el campo o en lo muelles portuarios franceses, italianos, españoles, alemanes, holandeses o británicos... a miles de personas ávidas de la sensación de lo prohibido, desafiado con arrogancia, y de vivir plenamente. Recordemos cuando también a mediados de los años sesenta, el compositor Iannis Xenakis (1922-2001) soñaba –en el seno de su sabia burbuja– con una música-fabricante de tesis filosóficas y de arquitecturas globales, de combinaciones de estructuras y materiales sonoros. ¿Acaso no anunciaba en 1965 que “la era de las Artes científicas y filosóficas” había comenzado? Lo fue para Xenakis, efectivamente, pero ¿no lo fue también para los Beatles?<sup>7</sup>

Dependiendo de múltiples envites económicos y sociales, la fenomenal aventura *techno* del último cuarto del siglo XX, ha hecho curiosamente co-dearse a Luigi Russolo y Karlheinz Stockhausen, Pierre Henry y Steve Reich, Kraftwerk y Daft Punk, New Order y Cabaret Voltaire... Esta aparente heterogeneidad de cuerpo y alma, de lugares y de filosofías, quiere sin duda mostrar tanto las muchas caras del pretendido “arte” del *collage naïf* como esas otras más hipócritas del postmodernismo ambiente (en este caso el soberbio número de pillaje numérico al que el *world system* se enfrenta). De este modo, la mezcla multicultural (se dice también *world music*) refleja las imágenes vivas y prolíficas de una arquitectura monumental hecha de mutaciones tentaculares y de progresiones casi imprevisibles. Como dice Franz Kafka en las cartas a Milena: “Es difícil decir la verdad, ya que no hay nada más que una, pero está viva y consecuentemente tiene un rostro cambiante”.

Como los movimientos historiadados ya del siglo XX (los futuristas italianos o los surrealistas franceses... los *hippies* españoles o los *Punks* ingleses...), la corriente *techno* no se limita a su simple expresión sonora y muchos creadores, diseñadores, estilistas, modistos, plásticos, escultores, (como Frédéric Vadé, Fred Beaudoin o Benalo por ejemplo) reivindican este universo incitador, agrupador, de esta casta iluminada según la modernidad salvaje, en la que el reconoci-

2001) rêvait – au sein de sa bulle savante – à un musicien-fabricant de thèses philosophiques et d'architectures globales, de combinaisons de structures et de matière sonore. En 1965, n'annonçait-il pas que “l'ère des Arts scientifiques et Philosophiques” était commencée ? Elle l'était effectivement pour Xenakis, mais l'était-elle vraiment pour les Beatles ?<sup>7</sup>

Dépendant des multiples enjeux économiques et sociaux, la phénoménale aventure *techno* du dernier quart du XXème siècle a fait se côtoyer presque curieusement Luigi Russolo et Karlheinz Stockhausen, Pierre Henry et Steve Reich, Kraftwerk et Daft Punk, New Order et Cabaret Voltaire... Cette apparente hétérogénéité de cœur et d'esprit, de lieux et de philosophies, veut certainement montrer autant les faces plurielles du prétendu “art” du collage naïf que celles plus sournoises du postmodernisme ambiant (en l'occurrence le superbe numéro de pillage numérique auquel le “world System” est confronté). Ainsi, ce brassage multiculturel (on dit aussi “world music”) reflète les images vivantes et prolifiques d'une architecture monumentale faite de mutations tentaculaires et de progressions quasi imprévisibles. Comme dit Franz Kafka dans les *Lettres à Miléna* : “Il est difficile de dire la vérité, car il n'y en a qu'une, mais elle est vivante et a par conséquent un visage changeant”.

Comme les mouvements désormais historicisés du XXème siècle (les Futuristes italiens ou les Surréalistes français, les Hippiés espagnols comme les Punks anglais...), le courant *techno* ne se limite pas à sa simple expression sonore et bien des créateurs, designers, stylistes, modistes, plasticiens, sculpteurs (comme Frédéric Vadé, Fred Beaudoin ou Benalo par exemple) ... se réclament de cet univers aguicheur, rassembleur de cette caste illuminée d'après la modernité sauvageonne, dans lequel la reconnaissance par le Bruit joue “un rôle d'espérance internationale”<sup>8</sup>. Ici, bien évidemment, le corollaire nodal de l'aura artistique figure purement et simplement le taux du bénéfice commercial : le talent se mesurant au chiffre d'affaire. En l'an 2000, l'énorme industrie “para technoidé” a ainsi généré plus du tiers du marché mondial des disques et des gadgets qui y sont associés.



miento por el “Ruido” juega “un papel de esperanto internacional”<sup>8</sup>. Aquí, evidentemente, el corolario nodal del aura artística figura pura y simplemente por el máximo beneficio comercial: el talento se mide por cifras de negocios. En el año 2000, la enorme industria “paratecnóide” ha generado más de un tercio del mercado mundial del disco y de industrias paralelas.

A primera vista, el fenómeno comercial puede parecer complejo, incluso si uno de los problemas que puede encontrar el analista del presente proviene del hecho que en la cita galante de la Música y la Tecnología, aunque en el fondo los amantes se detesten hacen política en la superficie (y viceversa). De esta manera, mientras un grupo “industrial” como The Grey Wolves vehicula eslóganes localizados en el clan “comprometido” de la extrema derecha, las intenciones socio-sonoras de Test Department son sostenidas por una ideología de extrema izquierda. Frente a los mensajes subliminales escondidos en los confines de los delirios masivos (en tanto que nuevo lugar de desahogo de la introversión social), y en este segundo estado tan loado por la publicidad “Lout of this world” (de extroversión utópica), el parásito senso-motor de la “Tecno Parada” se extiende con fuerza, sin autorización, y reina y pavonea a lo príncipe.

En el flujo ininterrumpido de percusivos infrabajos, de pequeños *riffs* tocados en el extremo grave, de cadencias binarias y de efectos de *larsen* imitando las sirenas de la policía o las bombas militares, la risa se vuelve ataque de risa, y la fiesta, aguafiestas. La consumición de droga viene a reemplazar el concepto poético-romántico de la evasión por el sueño y el lirismo únicamente utópico. Los protagonistas sociales buscan entonces una cultura del vértigo por la técnica pandémica de los amplificadores y de las distorsiones audiovisuales. La mayor parte del tiempo, el mantenimiento mono direccional del *raver* se orienta hacia los abismos dantescos de un narcisismo glauco. Como dice Michel Serres: “Ninguna filosofía ni obra sin un descenso a los infiernos, sin un cara a cara con la muerte”<sup>9</sup>.

Parecido al *Kali-Yuga* – “edad oscura” de nues-

A première vue, le phénomène commercial peut sembler complexe, même si un des problèmes que peut rencontrer l'analyste du présent vient du fait qu'au rendez-vous galant de la Musique et de la Technologie, si les amants se détestent sur le fond, ils font de la politique en surface (et vice versa). Ainsi le groupe “industriel” appelé The Grey Wolves véhicule des slogans repérés dans le clan engagé de l'extrême droite, les intentions socio-sonores de Test Department sont sous-tendues par une idéologie d'extrême gauche. Face aux messages subliminaux cachés aux confins des délires massiques (en tant que nouveau lieu d'aisance de l'introversion sociale), et dans cet état second tant chanté par la publicité *Out of this world* (gage d'extrospection utopique), le parasite sensori-moteur de la *Techno-Parade* s'installe en force, sans autorisation, règne et pavane en maître.

Dans le flot ininterrompu des infra-basses percutantes, des petits “riffs” joués dans l'extrême grave, des cadences binaires et des effets de larsen singeant les sirènes policières ou les bombes militaires, le rire devient fou rire, et la fête, trouble-fête. La prise de drogue se substitue au concept poético-romantique de l'évasion par le rêve et le lyrisme n'est qu'utopique. Les acteurs sociaux visent alors une culture du vertige par la technique pandémique des amplificateurs et des distorsions audiovisuelles. La plupart du temps, l'entretien mono directionnel du *raver* s'oriente vers les abysses dantesques d'un narcissisme glauque. Comme dit Michel Serres : “Pas de philosophie ni d'oeuvre sans descente aux enfers, sans face à face avec la mort”<sup>9</sup>.

Semblable au *Kali-Yuga* – “âge sombre” de notre société moderne diagnostiqué par René Guénon<sup>10</sup> après la seconde guerre mondiale –, le courant négatif de la *Drug culture* (qui mixte allègrement bruits, thèmes sexistes, drogues et idéologies malsaines) accompagne la chute de tension sévère décelée après le test du nirvana des effets de l’“extasy”<sup>11</sup>. Peu chère, cette super pilule dorée permet d'agrémenter la déambulation rituelle et de renforcer le transport onirique jusqu'au sommet de l'hallucination (le “top” avant la chute annoncée). Diffusé en boucles, le lourd tempo mécanique soutient par des pulsations rauques les avatars d'un rêve théâtralisé. Le jeu sonore tente alors de battre à chaque occasion festive le



tra sociedad moderna diagnosticada por René Guénon<sup>10</sup> después de la Segunda Guerra Mundial–, la corriente negativa de la *Drug culture* (que mezcla alegremente ruidos, temas sexistas, drogas e ideologías malsanas) acompaña la caída de tensión severa descubierta después del test del nirvana de los efectos del éxtasis<sup>11</sup>. Bastante barata, esta super pastilla dorada permite adornar la deambulación ritual y reforzar el viaje onírico hasta lo más alto de la alucinación (la “cima” antes de la caída anunciada). Difundido en bucles, el pesado tiempo mecánico sostiene a través de broncas pulsaciones los avatares de un sueño teatralizado. El juego de sonido intenta así batir en cada ocasión festiva el record de B. P. M. (latidos por minuto) según el género abordado (*trance, tecno, hardcore...*)

Ciertas sesiones de *rave* especializadas en el “Extremo-Tecno” o en el “Hardcore Experimental” han alcanzado los 300 latidos por minuto, cadencia fuertemente contraria al buen funcionamiento del ritmo cardiaco natural. En las antípodas de este hábito malsano, Iannis Xenakis como filósofo investigador y artista humanista escribió, en 1965, este discurso de ambiente menos violento y de aura mucho más poética: “El alma es un dios caído”. Sólo el *ek-stasis* (salido del Yo) puede revelar su verdadera naturaleza. Hay que escapar de la Rueda del Nacimiento (reencarnación) con las purificaciones (*kartharmoi*) y los sacramentos (*orghia*), instrumentos del *ek-stasis*. Las *kartharmoi* se hacen a través de la música y de la medicina<sup>12</sup>. Salir del yo órfico para vivir el misterio de la creación, es el ideal artístico de los compositores filósofos y de los verdaderos creadores; salir de las bases concretas del bajo mundo para acceder al fin a las orillas –virtuales o no– de la muerte, este es el proyecto bárbaro de las misas negras transmigracionales “tecnoides”.

En este sentido, el compositor japonés Toshio Hosokawa ha escrito recientemente una obra para acordeón y conjunto instrumental titulada *Extasis* (2000). Simbólicamente, la obra se inspira en un haiku del poeta Matsuo Bashō: “calma y serenidad, el sonido de la cigarra penetra en la roca”. Hosokawa que ha querido circunscribir una so-

record de B. P. M. (battements par minute) selon le genre abordé (*trance, techno, hardcore...*).

Certaines séances de *rave* spécialisées dans l’“Extrême-Techno” ou dans le “Hardcore Experimental” sont allées jusqu’à atteindre 300 battements à la minute, cadence forcément contraire au bon fonctionnement du rythme cardiaque naturel. Aux antipodes de cet habitus malsain, Iannis Xenakis en philosophe chercheur et en humaniste artiste écrivait, en 1965, ce discours d’ambitus moins violent et d’aura somme toute beaucoup plus poétique : “L’âme est un dieu déchu. Seule l’*ek-stasis* (sortie de Soi) peut révéler sa nature vraie. Il faut échapper à la Roue de la Naissance (réincarnation) par des purifications (*kartharmoi*) et des sacrements (*orghia*), instruments de l’*ek-stasis*. Les *kartharmoi* se font par la musique et la médecine”<sup>12</sup>... Sortir du soi orphique pour vivre le mystère de la création, tel est l’idéal artistique des compositeurs philosophes et des véritables créateurs ; s’extraire des bases concrètes du bas monde pour accéder in fine aux rives – virtuelles ou pas – de la mort, tel est le projet barbare des messes noires transmigratoires “technoïdes”.

Dans ce sens, le compositeur japonais Toshio Hosokawa a écrit récemment une pièce pour accordéon et ensemble instrumental intitulée *Extasis* (2000). Symboliquement, l’œuvre s’inspire d’un haïku du poète Matsuo Bashō : “Calme et serein, le son de la cigale pénètre le rocher”. Hosokawa qui a voulu circonscrire une sonorité qui exhale sa propre intériorité – parfois silencieuse – veut par la disposition spatiale de l’accordéon et du *ripieno* montrer la dichotomie existante entre la vie et la mort, entre l’utopie et la réalité. Dans un essai intitulé *Marginalia*, Edgar Allan Poe a cerné ce sentiment de surnaturalité équivoque qui exhale de certaines sphères sonores : ainsi, il dit en substance que lorsque l’art sonore nous affecte jusqu’aux larmes, en apparence sans raison, “nous ne pleurons pas par “excès de plaisir” mais par l’excès du chagrin irrité, impatient devant l’incapacité où nous sommes, nous simples mortels, à jouir de ces extases supra-naturelles dont la musique sonore ne peut nous laisser entrevoir qu’une vision pénétrante et indéfinie”<sup>13</sup>.

“Je sens l’atmosphère d’autres planètes.

Dans le noir, pâlisent les visages



noridad que exhala su propia interioridad –a veces silenciosa– se propone a través de la disposición espacial del acordeón y del *ripieno* mostrar la dicotomía existente entre la vida y la muerte, entre la utopía y la realidad. En un ensayo titulado *Marginalia*, Edgar Allan Poe ha delimitado este sentimiento de sobrenaturalidad equívoca que exhalan ciertas esferas sonoras: en resumen, viene a decir que cuando el arte sonoro nos afecta hasta las lágrimas, en apariencia sin razón, “no lloramos por ‘exceso de placer’ sino por exceso de tristeza incontrolada, impaciencia delante de la incapacidad en la que nos encontramos, simples mortales, de disfrutar de esos éxtasis sobrenaturales en los que la música sonora no puede dejarnos entrever nada más que una visión penetrante e indefinida”<sup>13</sup>.

Siento la atmósfera de otros planetas.  
En lo oscuro, palidecen los rostros  
Que hasta ahora me sonreían. (...)  
Me disuelvo en sonidos, giratorios, agitados,  
De gracias sin motivo, de alabanzas sin objeto,  
Entregándome sin esperanza al gran aliento (...)  
Ve entonces elevarse las suaves nubes,  
En un espacio libre, claro y henchido de sol  
Que nimba sólo en los picos más lejanos” (...)

Stefan George, *Extase*<sup>14</sup>

En este poema de Stefan George fechado en 1907, la transfiguración del sujeto ¿juega el papel de comodín de la euforia extrovertida o sufre el síntoma de un terror loco irreversible? Aquí, como en cualquier otro sitio, las interpretaciones pueden tener un doble sentido. Igualmente, un contra ejemplo puede dar a veces la sensación de una demostración menos radical o menos porfiada. Es posible entrever de esta manera, aquí y allá, algunos casos donde “Dame tecno” ha servido de estímulo a causas más saludables, aquéllas de la música llamada “cult”. Y si de una forma pragmática, la esfera popular de la *tecno* ha recuperado el áurea mediática del electroacústico Pierre Henry<sup>15</sup> –nacido en 1927–, la joven generación de la música contemporánea de los años 2000 va a acaparar (además de complejizar) sin vergüenza algunos

Qui jusqu'alors me souriaient. (...)  
Je me dissous en sons, tournoyants, agités,  
De merci sans raison, de louange sans objet,  
Me livrant sans espoir au grand souffle. (...)  
Je vois alors monter les douées nuées,  
Dans un espace libre, clair et rempli de soleil  
Qui nimbe seulement les pics les plus lointains”  
(...)  
Stefan George, *Extase*<sup>14</sup>

Dans ce poème de Stefan George datant de 1907, la transfiguration du sujet joue-t-elle la carte “Joker” de l’euphorie extravertie ou pâtit-elle du symptôme d’une folle terreur irréversible ? Là comme ailleurs, les interprétations sont à double entrée. De même, un contre-exemple peut prendre parfois l’allure d’une démonstration moins radicale ou moins butée. Ainsi, il est possible d’entrevoir, ici et là, quelques cas où “Dame techno” a servi de stimulus à des causes plus salutaires, celles de la musique dite “savante”. Et si d’une manière pragmatique, la sphère populaire de la *techno* a récupéré l’aura médiatique de l’électroacousticien Pierre Henry<sup>15</sup> – né en 1927 –, la jeune génération de la musique contemporaine des années 2000 va accaparer (puis complexifier) sans vergogne quelques clichés émanant de la pratique de la *techno* (voir certaines œuvres – de provenance très diverse<sup>16</sup> – du français Bruno Mantovani, de l’italien Andréa Liberovici, de la japonaise Misato Mochizuki ou de l’anglais Graham Fitkin, par exemple...)<sup>17</sup>.

Pour conclure, nous pensons qu’en analyste hyper attentif du mouvement socio-sonore, le chercheur musicologue est à même de visiter à présent l’envers du décorum psycho-acoustique de l’univers sonore savant, populaire et postmoderne de nos vingt dernières années. Il peut ainsi démontrer qu’une nette et arrogante dépendance vis-à-vis d’une chorégraphie extra/introvertie de l’extase de pacotille<sup>16</sup> est de mise sur le terrain même de la musique de masse, sous couvert des conflits larvés de la politique et des profits de l’universalité multinationale.

Pierre-Albert Castanet est musicologue.



clichés que surgen de la práctica *tecno* (ver algunas obras –de procedencia muy diversa–<sup>16</sup> del francés Bruno Mantovani, del italiano Andrea Liberovici, de la japonesa Misato Mochizuki o del inglés Graham Fitkin, por ejemplo...)<sup>17</sup>.

Para concluir, pensamos que como analista extremadamente atento del movimiento socio-sonoro, el investigador musicológico está del mismo modo obligado a visitar también el reverso del decorado psicoacústico del universo sonoro culto, popular y postmoderno de los últimos veinte años. Puede de este modo demostrar que una clara y arrogante dependencia frente a una coreografía extra/introvertida del éxtasis de pacotilla<sup>18</sup> está inmersa en el terreno de la música de masas, bajo una capa de conflictos larvados por la política y las ganancias de la universalidad multinacional.

Pierre-Albert Castanet es musicólogo.

<sup>1</sup> Hottois, Gilbert, *Le signe et la technique*, Paris, Aubier, 1984, p.152

<sup>2</sup> Dufourt, Hugues, "La dialectique du son usiné", *Musique, Pouvoir, Ecriture*, Paris, Bougois, 1991.

<sup>3</sup> Es decir, al margen de la norma escolástica, aquella que gestiona las reglas y los códigos de la sacrosanta música clásica o que surgen de la postmodernidad pasablemente recalentada.

<sup>4</sup> Grynszpan, Emmanuel, *Bruyante Tecno-réflexion sur le son de la free party*, Collection Musique et Société, Nantes, Mélanie Sèteun, 1999.

<sup>5</sup> Castanet, Pierre-Albert, *Tout est bruit pour qui a peur – pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999.

<sup>6</sup> El género proviene de la ciudad de Detroit, en Estados Unidos. Cf. Guillaume Bara, *La Tecno*, Paris. Libro musique/FJL, 199, p.19-27

<sup>7</sup> Xenakis, Iannis, "La voie de la recherche en question", Paris, *Preuves* n° 177, 1965 –retomado en *Kéléútha*, Paris, L'Arche, 1994, p. 74

<sup>8</sup> An Ju, *Tecno*, Paris, Les Editions Hors Collection, 1998, p. 5.

<sup>9</sup> Serres, Michel, *Statues*, Paris, Champs Flammarion, 1989.

<sup>10</sup> Guénon, René, *La crise du monde moderne*, Paris, Gallimard, 1946.

<sup>11</sup> O "ecstasy", derivado de la anfetamina M.D.M.A. Cf.

<sup>1</sup> Hottois, Gilbert *Le signe et la technique*, Paris, Aubier, 1984, p. 152.

<sup>2</sup> Dufourt, Hugues "La dialectique du son usiné". *Musique, Pouvoir, Ecriture*, Paris, Bourgois, 1991.

<sup>3</sup> C'est-à-dire en marge de la norme scholastique, des disciplines qui gèrent les règles et les codes de la sacrosainte musique classique ou qui surgissent de la postmodernité passablement réchauffée.

<sup>4</sup> Grynszpan, Emmanuel, *Bruyante techno – réflexion sur le son de la free party*. Collection Musique et Société, Nantes, Mélanie Sèteun, 1999.

<sup>5</sup> Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur – pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999.

<sup>6</sup> Le genre vient de la ville de Détroit, aux Etats-Unis. Cf. Guillaume Bara, *La techno*, Paris, Libro musique / E.J.L, 1999, p. 19-27.

<sup>7</sup> Xenakis, Iannis, "La voie de la recherche en question", Paris, *Preuves* n° 177, 1965 - repris dans *Kéléútha*, Paris, L'Arche, 1994, p. 74.

<sup>8</sup> An Ju, *Techno*, Paris, Les Editions Hors Collection, 1998, p. 5.

<sup>9</sup> Serres, Michel, *Statues*, Paris, Champs Flammarion, 1989.

<sup>10</sup> Guénon, René, *La crise du monde moderne*, Paris, Gallimard, 1946.

<sup>11</sup> Ou "ecstasy", dérivé d'amphétamine M.D.M.A. Cf. N. Saunders, *E comme ecstasy*, Paris, Editions du Léopard, 1996.

<sup>12</sup> Xenakis, Iannis, *op. cit.*, p. 67.

<sup>13</sup> Allan Poe, Edgar, "Marginalia", *Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins 1989, p. 1065, pour l'édition française.

<sup>14</sup> Poème mis en musique par Arnold Schoenberg dans son *Deuxième Quatuor à cordes* (opus 10, de 1908).

<sup>15</sup> En dehors de ses concerts réalisés avec des groupes pop, Pierre Henry va emprunter à la musique Techno des sons "prêtés par le groupe Violent Femmes" pour la fabrication de *Intérieur/Extérieur* en 1996. Cf. P.A. Castanet, 1999, *op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>16</sup> Pour plus de renseignements : P.A. Castanet, "Pop music et consorts", "Jazz, rock, rap savants" in : "Un kaléidoscope fin de siècle", *Histoire de la musique*, Collection *In extenso*, Paris, Larousse, 1998, pp.1110-1116.

<sup>17</sup> Pour ces exemples, lire notre article : "Les noces barbares : la Techno et la Tekhné, l'Extasy et l'Ek-stasis", écrit pour la revue *Avidi Lumi* n° 12, Palerme, juin 2001, pp. 21-27.

<sup>18</sup> "Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté !" s'exclamait le poète Arthur Rimbaud.

N. Saunders, *E comme ecstasy*, Paris, Éditions du Léopard, 1996.

<sup>12</sup> Xenakis, Iannis, *op. cit.* p.67.

<sup>13</sup> Allan Poe, Edgar, "Marginalia", *Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989, p.1065 para la edición francesa.

<sup>14</sup> Poema puesto en música por Arnold Schoenberg en su *Segundo cuarteto de cuerdas* (opus 10, de 1908).

<sup>15</sup> Al margen de sus conciertos realizados con grupos pop, Pierre Henry se sirve de sonidos de la música *tecono* "prestados por el grupo Violent Femmes" para la fabricación de *Interior/Exterior* en 1996. Cf. P.A. Castanet, 1999, *op. cit.* pp.100-101.

<sup>16</sup> Para más información: P.A. Castanet, "pop, music et consorts", "jazz, rock, rap savants" en "un kaléidoscope fin de siècle". *Histoire de la musique. Collection In extenso*, Paris, Larousse, 1998, pp. 1110-1116.

<sup>17</sup> Para estos ejemplos, leer nuestro artículo: "Les noces barbares: la *Tecno* et la *Tekhnè*, l'*Extasy* et l'*Ek-stasis*" escrito para la revista *Avidi Lumi*, nº 12, Palermo, junio 2001, pp 21-27.

<sup>18</sup> "¡Podemos extasiarnos en la destrucción, rejuvener con la crueldad!" exclamaba el poeta Arthur Rimbaud.



## Berlín, fin de siglo

Walter Benjamin no tiene calle en Berlín. Iban a ponérsela, pero prefirieron a un actor cómico filonazi que luego navegó virtuosamente las aguas de la República Federal.

**H**ace unos días tuvo lugar en Berlín un *party* fundamental, uno de aquellos sucesos que definen un momento crítico en la música y cuyos ecos se harán sentir en el tiempo sin que quizás nadie recuerde donde saltó la chispa inicial.

Durante un fin de siglo que aún dura, la música en Berlín se había definido, no tanto por el eclecticismo de las formas como por una confluencia entre sectores electrónicos (o bajo su campo de acción) que en cualquier otra ciudad, si exceptuamos quizás Nueva York o Chicago y, hasta cierto punto, Barcelona, se mueven en compartimentos estancos con poca comunicación ni deseos de establecerla.

Esa permeabilidad, ese cruce de caminos, resultaban casi necesarios. Al fin y al cabo, toda la música electrónica creada y escuchada en esa ciudad presentaba características comunes y básicas que debían permitir el diálogo y un fluir entre los géneros.

Para empezar, conceptos aún dominantes en otros ámbitos de la música habían quedado aparcados para su posterior revisión y se utilizaban, si acaso, de manera lo más simple y breve posible. En Berlín la liberación de la dictadura de la armonía se había venido pergeñando, no sólo en oscuras composiciones académicas, sino ante los ojos de todos con grupos como Einstürzende Neubauten y en una conexión casi visceral con John Cage y las influencias de según que minimalismo o según que "ruidismo".

Hablando de minimalismo, en esa ciudad y en esa época, un Terry Riley y su música todavía vagamente melódica no era ni podía ser la referen-

## Berlin, fin de siècle

Walter Benjamin n'a pas de rue à Berlin. Ils allaient lui en mettre une, mais ils lui ont préféré un acteur comique pronazi qui naviga ensuite avec virtuosité dans les eaux de la République Fédérale.

**I**l y a quelques jours a eu lieu à Berlin une *party* fondamentale, un de ces événements qui marquent un moment critique dans la musique et dont les échos se feront sentir avec le temps sans que personne ne se rappelle d'où jaillit l'étincelle initiale.

Pendant une fin de siècle qui dure encore, la musique à Berlin s'était définie non tant par l'éclectisme des formes que par une confluence entre les différents secteurs électroniques (ou qui se trouvent dans leur champ d'action), des secteurs qui dans n'importe quelle autre ville – à l'exception peut-être de New York ou Chicago, et jusqu'à un certain point Barcelone – évoluent dans des compartiments étanches, avec peu de communication et sans le désir d'en établir une.

Cette perméabilité et cette croisée de chemins devenaient presque nécessaires. En fin de compte, toute la musique électronique créée et écoutée dans cette ville présentait des caractéristiques communes fondamentales qui devaient permettre le dialogue et la perméabilité entre les genres.

Pour commencer, des concepts encore dominants dans d'autres territoires de la musique avaient été mis de côté en vue d'une ultérieure révision et étaient utilisés – en cas de besoin – de la façon la plus simple et la plus brève possible. À Berlin, la libération de la dictature de l'harmonie s'ébauchait peu à peu, non seulement dans d'obscures compositions académiques mais aussi aux yeux de tous, avec des groupes comme Einstürzende Neubauten, et dans une relation quasi viscérale avec John Cage et les influences d'un certain minimalisme ou d'un certain "bruitisme", suivant le cas.

En parlant de minimalisme, dans cette ville et à

cia principal. Más lo eran los crudísimos, *Four Violins* de Tony Conrad, ejecutados con su mismo autor en esta ciudad cuando apenas acababa de abandonar su práctico retiro como músico. Reich estaba bien. Pero aún mejor los ecos de Schwitters. Y el *dub*, Xenakis, Alvin Lucier, Sly Stone... Aunque puestos a escoger profetas, sólo quedaría una opción: Kraftwerk.

El orillamiento de la misma estructura melódica acompaña al de la armonía como otra liberación, esta vez de escalas y tonalidades, de sus evocaciones emocionales más manipuladoras. Es casi seguro que alguna forma de melodía compleja se retomará en cualquier momento, puede que por el norteamericano Jim O'Rourke, puede que por los ingleses Autechre, quizás los austríacos General Magic, por el alemán Bernhard Günter o por cualquier joven de cualquier parte que acaba de comprarse su primer ordenador y no ha perdido tiempo en cargarlo con los alucinantes programas que están hoy a disposición de cualquiera.

Lo cierto es que sin melodía ni armonía, la música occidental tradicional queda convertida en un esqueleto. Pero hay otros elementos con los cuales vestirlo. El primero y más obvio es el timbre. Apreciamos la profundidad y el matiz de los instrumentos tradicionales, pero resulta obvio que desde hace mucho tiempo podemos generar sonidos inidentificables y —desde la llegada de los *samplers* y el ordenador suficiente para hacer música— transformar sonidos ya existentes de manera que conserven un aspecto de su carácter al tiempo que se varían todos los demás. La música concreta adquiere un nivel de cotidianeidad que debiera sorprender a Henry, Schaeffer o De Pablo.

Esto es válido tanto para la música de baile más interesante como para la experimental. La diferencia entre ellas durante el Berlín de los noven-

cette époque, un Terry Riley et sa musique encore vaguement mélodique n'étaient et ne pouvaient être la référence principale. Mais les très crus *Four Violins* de Tony Conrad l'étaient, exécutés dans cette ville par leur auteur même, qui venait de quitter sa commode retraite de musicien. Reich, c'était bien. Mais les échos de Schwitters, c'était encore mieux. Et le *dub* \*, Xenakis, Alvin Lucier, Sly Stone... Encore que, s'il faut choisir des prophètes, il ne resterait qu'une seule option : Kraftwerk.

L'abandon même de la structure mélodique accompagne celui de l'harmonie comme une autre libération, cette fois de gammes et de tonalités, de leurs évocations émotionnelles les plus manipulatrices. Il est presque sûr qu'une certaine forme de mélodie complexe sera reprise à un moment ou autre, peut-être par le Nord-américain Jim O'Rourke, peut-être par les Anglais Autechre, peut-être par les Autrichiens General Magic, par l'allemand Bernhard Günter ou par n'importe quel jeune de n'importe où qui vient de s'acheter son premier ordinateur et qui n'a pas perdu du temps à le charger de programmes hallucinants qui sont maintenant à la portée de n'importe qui.

Certes, sans mélodie ni harmonie, la musique occidentale traditionnelle en est réduite à un squelette. Mais il y a d'autres éléments pour l'habiller. Le premier et le plus évident est le timbre. Nous apprécions la profondeur et les nuances des instruments traditionnels, mais il est évident que depuis longtemps nous pouvons générer des sons non identifiables. Et — depuis l'arrivée des *samplers* et de l'ordinateur à un degré suffisant pour faire de la musique — nous pouvons transformer des sons déjà existants de façon qu'ils conservent un aspect de leur caractère alors que tous les autres aspects varient. La musique concrète atteint un degré de quotidienneté qui devrait surprendre Henry, Schaeffer ou De Pablo.

Ceci vaut autant pour la musique de danse la plus

\* (Note de l'éditeur). *Dub* : "Vertiente experimental y a menudo instrumental de *reggae*. Bajo pesado y batería mezclada, efectos electrónicos espaciales. Se habla de *novo dub* o de *digital dub* cuando es enteramente electrónico". Cf. Guillaume Bara, *La techno*, Paris, Édition Libro, coll. Musique, 1999, p. 65.

\* (Note de l'éditeur). *Dub* : "Versant expérimental et souvent instrumental du *reggae*. Basse lourde et batterie mixées en avant, effets électroniques aériens. On parle de *novo dub* ou de *digital dub* quand il est entièrement électronique". Cf. Guillaume Bara, *La techno*, Paris, Édition Libro, coll. Musique, 1999, p. 65.



ta es que una hacía más hincapié en los componentes propios del ritmo (por ejemplo, cómo modular un bajo a 4/4 ininterrumpido durante horas) e introducía ráfagas de sonidos apenas articulados como pre-melodías. La otra progresaba sobre todo en el campo tímbrico utilizando los ritmos, a veces muy complejos, aleatorios y dadaístas, como un armazón sobre el cual desarrollar las interacciones de otros elementos restantes, sintetizados, accidentales...

Todo esto cae en un público que discute sobre Duchamp o Deleuze pero no por ello ha renunciado a divertirse y a bailar. Porque en Berlín fin de siglo, una parte inseparable de la música era y es su propia vivencia.

En primer lugar desde el punto de vista puramente sónico. Los diseñadores de sonido son considerados en Berlín como artistas de pleno derecho. No es una cuestión de decibelios, es el arte de equilibrar un sonido brutal de forma tan precisa que se puede hablar en voz normal junto a un altavoz de bajos que emite 1.500 vatios de sonido. Se trata, también, de activar otros sentidos, como cuando el sub-bajo comienza a emerger hasta el umbral audible, una experiencia no solo auditiva, sino también táctil, propioceptiva...

Pero sobre todo, se trata de la interacción con el público, mínimo o semimasivo. Y de disfrutar y entregarse uno mismo, el concebir la música no como un acto solipsista, sino como un trayecto más o menos efímero en el que el músico, DJ, instalador o lo que sea, produce algo que debe realizarse forzosamente ante una audiencia cuyas expectativas no son un simple discurso teórico sino una experiencia única y efímera capaz de significar algo en unas vidas que tampoco se limitan a la música como fuente de alimentación.

Es raro que en Berlín se realizara música electrónica sin compañía de otras artes. La gente bailaba en el E-Werk bajo enormes cuadros de un artista Documenta, Attila Kovacs; se movía bajo juegos de luces supercomplejos que iban algo más allá de lo solo alucinante; veían mezclar videos en directo con una intencionalidad que muchas veces decodificaba claramente el sentido intelectual o emocional de un determinado mo-

intéressante que para la música experimental. La diferencia, durante los años 1990 en Berlín, es que l'una s'intéressait davantage au rythme (par exemple, comment moduler une basse à 4/4 qui ne s'arrête pas pendant des heures) et introduisait des rafales de sons à peine articulés comme des rudiments de mélodies. L'autre avançait surtout dans le domaine du timbre, en utilisant les rythmes, parfois très compliqués, aléatoires et dadaïstes, comme un canevas sur lequel se développaient, de façon accidentelle, des interactions entre les autres éléments synthétiques.

Tout ceci touche un public qui discute de Duchamp ou Deleuze mais qui n'a pas renoncé pour autant à s'amuser et à danser. Parce qu'à Berlin, en cette fin de siècle, une partie inséparable de la musique était et est sa vie même.

D'abord d'un point de vue purement sonore. Les designers sonores sont considérés comme des artistes de plein droit. Ce n'est pas une question de décibels, c'est l'art d'équilibrer un son brutal de façon si précise que l'on puisse parler d'une voix normale à côté d'un haut-parleur de basses qui émet 1.500 watts. Il s'agit aussi d'activer d'autres sens, comme lorsque les infrasons commencent à monter jusqu'au seuil audible, une expérience non seulement auditive, mais aussi tactile, proprioceptive...

Mais surtout, il s'agit de l'interaction avec le public, même réduit à minimum ou à moitié. Il s'agit de jouir et de se donner soi-même. Il s'agit de concevoir la musique non pas comme un acte de solipsisme mais comme une trajectoire plus ou moins éphémère pendant laquelle le musicien, DJ, auteur d'installations sonores ou qui que ce soit, produit quelque chose qui doit se réaliser forcément devant une audience. Une audience qui n'attend pas simplement un discours théorique mais une expérience unique et éphémère, capable de signifier quelque chose à des gens qui ne réduisent pas la musique à une simple source de nourriture.

Il est rare à Berlin de faire de la musique électronique sans la participation d'autres arts. Les gens dansaient dans le E-Werk sous d'énormes tableaux d'un artiste Documenta, Attila Kovacs; ils évoluaient sous des jeux de lumières très complexes qui, tout en étant hallucinants, allaient un peu plus loin;

mento del set; entraba en un local de experimentación con cuatro fuentes de sonido en directo mezcladas por una quinta persona "a ciegas" y se enfrentaba, no a un escenario, sino a una habitación iluminada apenas por las pequeñas luces verdes de los músicos dispuestos en cruz, allí en medio, sin asientos, bebidas... Nada. En el mismo evento había una pista de *techno* puro (minimalista), otra de *drum&bass* alternativo y la gente circulaba libremente entre ellas a través de oscuros pasadizos decorados con todo tipo de medios y materiales.

Todo esto conduce a entender la música y sus parámetros de forma nueva. En este contexto, los conceptos fundamentales de Adorno no son siquiera atacados. Están más acá de una discusión que no sea la erudita. Resultan, lisa y llanamente, obsoletos.

Pero, y esto es capital, esa superación de la discusión semántica y/o elitista sobre las artes, no ha conducido en Berlín a un revisionismo de-rechista o neo-socialdemócrata. El ambiente era y es de izquierda. Bastante heterogénea, pero definida y coherente. Aquí varios miles de personas bailaron con Underground Resistance (Mills, Hood, Mad Mike) y entendieron con toda claridad que la música formalmente más abstracta podía transmitir el mensaje político más incendiario. Cuestión de acentos y actitud, nada que pueda codificarse.

Si ha de sintetizarse lo anterior, sería con la fiesta del otro día en el WMF. El club ha presentado en varias localizaciones la visión de varios socios entre arquitectos y artistas. Su idea de cómo debe ser un local de baile contemporáneo. Por lo general en la pista principal se ha programado la mejor música de baile y en los siempre alucinantes *lounges*, se han dispuesto los asaltos más repoados o experimentales.

Pero esta vez era al contrario, el sello Mille Plateaux de Frankfurt a. M., de suyo aventurado, se presentaba en la pista principal y el baile, más o menos, se desplazaba al bar. Entre otros DJ's de vanguardia, como Paule Paulun, el protagonista era Carsten Nicolai. Hacía pocos días le había visto tocar en el Milch de Londres, el mismo espacio-

ils voyaient des vidéos se mélanger en direct avec une intentionnalité qui souvent décodifiait clairement le sens intellectuel ou émotionnel d'un moment donné du set ; ils entraient dans une salle expérimentale munie de quatre sources sonore émettant en direct, mixées par une cinquième personne "à l'aveuglette" ; et ils se retrouvaient non pas face à une scène, mais dans une pièce à peine illuminée par les petites lumières vertes de musiciens disposés en croix, au milieu, sans sièges, ni boissons... Rien. Au sein même de cet évènement il y avait une piste de *techno* pur (minimaliste), une autre de *drum&bass* alternatif et les gens circulaient librement entre celles-ci à travers d'obscurs couloirs décorés avec des matériaux de toutes sortes.

Tout ceci conduit à comprendre la musique et ses paramètres d'une nouvelle façon. Dans ce contexte, les concepts fondamentaux d'Adorno ne sont même pas attaqués. Ils sont en deçà d'une discussion qui ne soit pas érudite. Ils deviennent – cela est clair et net – obsolètes.

Mais, et ceci est capital, ce dépassement de la discussion sémantique et/ou élitiste sur les arts, n'a pas conduit à Berlín à un révisionnisme de droite ou néo-social-démocrate. L'ambiance était et est de gauche. Assez hétérogène, mais bien définie et cohérente. Ici plusieurs milliers de personnes ont dansé avec les Underground Resistance (Mills, Hood, Mad Mike) et ont compris tout à fait clairement que la musique formellement la plus abstraite pouvait faire passer le message politique le plus incendiaire. Question d'accents et d'attitude, rien qui puisse se codifier.

Si on devait résumer ce qui précède, ce serait en évoquant la fête qui a eu l'autre jour dans le WMF. Le club a présenté à divers endroits la vision de plusieurs de ses adhérents, parmi lesquels des architectes et des artistes, au sujet de la façon dont doit être une salle de danse contemporaine. En général, sur la piste principale on programait la meilleure musique de danse, alors que dans les *lounges* toujours hallucinants, on distribuait les morceaux les plus calmes ou les plus expérimentaux.

Mais cette fois-ci c'était le contraire : le label Mille Plateaux de Francfort, audacieux, se présentait sur la piste principale alors que la musique de dansese



galería donde ha presentado su última instalación. Milch es un cubo blanco entre racionalista y minimalista donde un público muy vestido de negro escuchaba con seriedad la última propuesta de Alva Noto, uno de los nombres utilizados por Carsten. Ante una audiencia interesada pero inmovible y armado con dos PowerBooks, uno para controlar la música y otro para las minimales visuales (rectángulos blancos) que se iban proyectando sobre la pantalla, Nicolai fue desplegando el habitual desarrollo sonoro que ha presentado a lo largo de los últimos cinco años desde la Documenta de Kassel hasta la Bienal de Venecia pasando por casi todos los museos del mundo. Es decir, los sonidos estaban allí, esos accidentes de la electrónica y de la informática que suenan como errores y sin embargo acaban adquiriendo la misma familiaridad que una flauta dulce. Pero la estructura era diferente a la habitual acumulativa y libre de forma, porque la mayor parte tomaba la forma de ritmos en apariencia sencillos y en principio muy bailables.

La reacción en Berlín fue muy diferente a la reprimida de Londres. En un viernes por la noche, la gente aceptó la extrañeza que se le venía encima y tras bailar cada uno de los largos temas los ovacionó durante un minuto largo aunque al músico casi no se le veía. La excitación fue creciendo hasta culminar en una repetición que para todos los presentes cristalizaba diez años de universo musical de Berlín en diez minutos de pura energía. ¿Drogas? No demasiadas. Ni tampoco alcohol.

Solo un hito afortunado en el trayecto.

José Manuel Costa es crítico de arte y músico electrónico.

déplacait plus ou moins vers le bar.

Parmi d'autres DJ's d'avant-garde, comme Paule Paulun, le protagoniste était Carsten Nicolai. Il n'y a pas longtemps je l'ai vu jouer dans le Milch de Londres, un espace-galerie où il a également présenté sa dernière installation. Le Milch est un cube blanc à mi-chemin entre le rationalisme et le minimalisme, où un public tout de noir vêtu écoutait d'un air sérieux la dernière composition de Alva Noto – un des noms utilisés par Carsten. Devant une audience intéressée mais impassible, et armé de deux PowerBooks – l'un pour contrôler la musique et l'autre pour les images minimalistes (rectangles blancs) projetées sur l'écran –, Nicolai s'est mis à déployer l'habituel développement sonore qu'il a présenté tout au long des cinq dernières années depuis la Documenta de Kassel jusqu'à la Biennale de Venise, en passant par pratiquement tous les musées du monde. C'est-à-dire que les sons étaient là, ces accidents de l'électronique et de l'informatique qui sonnent comme des erreurs et qui, pourtant, finissent par acquérir le même air familier qu'une flûte-à-bec. Mais la structure était différente de celle habituelle, cumulative et libre, parce qu'elle était composée pour la plupart de rythmes apparemment simples et en principe dansables.

A Berlín la reacción fut très différente de celle réservée de Londres. Un vendredi soir les gens ont accepté cette chose bizarre qui leur tombait dessus et après avoir dansé chacun des grands thèmes ils les ont ovationnés pendant une longue minute, bien qu'on ne vît presque pas le musicien. L'excitation alla en augmentant pour aboutir à un bis qui, pour tous les gens présents, cristallisait dix ans d'univers musical à Berlín en dix minutes de pure énergie. De la drogue? Pas trop. De l'alcool non plus.

Rien qu'un jalon heureux sur le parcours.

José Manuel Costa est critique d'art et musicien électronique.

## ***Vanitas vanitatum*\*** **Algunas óperas francesas e italianas recientes**

**D**esde hace poco, la ópera se ha convertido en su propio objeto de representación. Su historia reciente se sitúa en esta alternativa: o bien el neoclasicismo, adoptando la herencia de arquetipos y estructuras canónicas, o bien la ironía, el distanciamiento, cuando no trastoca las convenciones y las figuras retóricas.

Y escuchamos esta profecía mil veces pronunciada: "La ópera ha muerto". Morton Feldman nos lo decía discretamente: "y lo más interesante, muy interesante, es que cuando yo encontré a Beckett por primera vez y le dije que tenía un proyecto —en esa época trabajaba para la Ópera de Roma; la Ópera de Roma me había pedido hacer algo— la primera cosa que me dijo, era que detestaba la ópera. Como yo. No estoy habituado a la ópera; voy raramente. No entiendo que significa exactamente la ópera desde un punto de vista teatral... No quería utilizar un término como *prosaico* o *cliché*, pero más o menos es algo así". "La ópera se muere", pues. Pero si la muerte es esencial a su destino, si su verdad es ahora verdad de la ilusión, entonces la ópera da a ver y a escuchar su propio óbito, y traza esta aporía, su fracaso para realizar su plenitud, como para liberar la escucha de la insistencia de la mirada.

*Salammô* (1992-1996), ópera en tres actos de Philippe Fénelon, según Gustave Flaubert, se aleja de la ironía, esa forma de nihilismo imperfecto. El asalto contra la estética y la tradición de la ópera es en este caso enfrentamiento con la historia, especialmente musical, y singularmente schoen-

\*Artículo publicado en Avidi Lumi, revista cuatrimestral de cultura musical en italiano, francés, inglés y árabe, año V, nº 12.

## ***Vanitas vanitatum*\*** **De quelques opéras français et italiens récents**

**D**ésormais, l'opéra est devenu son propre objet de représentation. Son histoire récente tient dans cette alternative : ou bien le néoclassicisme, adoptant l'héritage d'archétypes et de structures canoniques, ou bien l'ironie, la distanciation, sinon le renversement des conventions et figures rhétoriques.

Et nous écoutons cette prophétie, maintes fois délivrée : "L'opéra est mort". Morton Feldman nous le disait avec plus de discrétion : "Et ce qui est très, très intéressant, c'est que quand j'ai rencontré Beckett pour la première fois et que je lui ai dit que j'avais un projet — à cette époque, c'était pour l'Opéra de Rome ; l'Opéra de Rome m'avait demandé de faire quelque chose —, la première chose qu'il m'a dite, c'est qu'il détestait l'opéra. Comme moi. Je ne suis pas un habitué d'opéra ; je vais rarement à l'opéra. Je ne me rends pas compte de ce que signifie exactement l'opéra d'un point de vue théâtral... Je ne voudrais pas utiliser un terme comme *prosaïque* ou *cliché*, mais c'est à peu près ça"<sup>1</sup>. "L'opéra se meurt", donc. Mais si la mort est essentielle à son destin, si sa vérité est devenue vérité de l'illusion, alors l'opéra donne seulement à voir et à écouter son propre trépas, et désigne cette aporie, son échec à réaliser le Plein, comme à délivrer l'écoute de l'insistance du regard.

*Salammô* (1992-1996), opéra en trois actes de Philippe Fénelon, d'après Gustave Flaubert, s'éloigne de l'ironie, cette forme de nihilisme imparfait. L'assaut contre l'esthétique et la tradition de l'opéra est ici affrontement avec l'Histoire, notamment musicale, et singulièrement schoenberghienne, dans le septième

\* Avidi Lumi, revue quadrimestrielle de culture musicale en italien, français, anglais et arabe, an V, nº 12.



bergiana, en el cuadro séptimo del acto III, donde se dibuja el recuerdo lejano de *Erwartung*. "Al ser el mundo de la ópera un universo regido por la convención y el ceremonial, donde el distanciamiento, debido a la onnipresencia del canto, es un elemento básico y no un efecto a conquistar, buscamos un tema capaz de distanciarnos suficientemente de la época contemporánea para evitar toda tentación realista pero también lo suficientemente rica desde el punto de vista del imaginario colectivo para evitar la trampa no menos peligrosa del historicismo"<sup>2</sup>.

De igual modo, *Dédale* (1995), ópera en tres partes de Hugues Dufourt, se aparta de las experimentaciones del teatro de vanguardia, y cuestiona las simbolizaciones sociales de una obra concebida bajo el signo de la ópera francesa del siglo XIX<sup>3</sup>. En la presentación de los protagonistas, el planteamiento de su contradicción y el desenlace (la toma de conciencia del sacrificio), esta ópera, convertida en laboratorio de formas, con sus rememoraciones, sin resolver, y sus tanteos permitidos por la duración del género, favorecía los registros y una lección de anatomía de la naturaleza del sonido, en tanto que fenómeno de civilización.

De forma inversa, renunciando a la idea de una dramaturgia como lectura musical de un libreto, la obra de Aperghis no contraría ni la fragmentación del recitado, ni el nacimiento de un contrapunto de historias heterogéneas, visuales, sonoras, gestuales o literarias. La invención de otra narración emancipa el cuerpo de los intérpretes y libera las dimensiones del espectáculo (luces, decorados, vestuarios...) *oulípicos*<sup>4</sup> de buen grado, repetitivos (ostinato, chacona, canon), y enunciados sobre la moda de interpolación constante. Este arte de la desviación, del discurso indirecto, de la yuxtaposición, se presenta sobre la forma del comentario. Con *Die Hamletmaschine – Oratorio* (1999-2000), sobre un texto de Heiner Müller, el espectro es una forma, visible e intangible a la vez, del desvanecimiento del ser. El teatro introduce aquí lo desaparecido en la aparición en sí. Y aquellos que venían de un pasado remoto surgían ahora del futuro. Su tragedia acaba donde comienza el juego. Pero la muerte del Padre es una realidad, un hecho dado que

tableau de l'acte III, où se dessine le souvenir lointain d'*Erwartung*. "Le monde de l'opéra étant un univers régi par la convention et le cérémonial, où la distanciation, du fait de l'omniprésence du chant, est une donnée de base et non un effet à conquérir, nous cherchions un sujet capable de nous fournir une distance suffisante avec l'époque contemporaine pour éviter toute tentation réaliste, mais aussi assez riche du point de vue de l'imaginaire collectif pour écarter le piège non moins dangereux de l'historicisme"<sup>2</sup>.

De même, *Dédale* (1995), opéra en trois parties de Hugues Dufourt, s'écarte des expérimentations du théâtre d'avant-garde, et interroge les symbolisations sociales d'une œuvre conçue sous le signe de l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Dans la présentation des protagonistes, l'exposé de leur contradiction et le dénouement (la prise de conscience du sacrifice), cet opéra, devenu laboratoire de formes, avec ses remémorations, irrésolues, et ses tâtonnements autorisés par la durée du genre, privilégie les registres et une leçon d'anatomie de la nature du son, en tant que phénomène de civilisation.

Inversement, renonçant à l'idée d'une dramaturgie comme lecture musicale d'un livret, l'œuvre d'Aperghis ne contrarie ni l'éclatement du récit, ni la naissance d'un contrepoint d'histoires hétérogènes, visuelles, sonores, gestuelles ou littéraires. L'invention d'une autre narration émancipe le corps des interprètes et délivre les dimensions du spectacle (lumières, décors, costumes...), volontiers oulipiennes, répétitives (ostinato, chaconne, canon), et énoncées sur le mode de l'interpolation constante. Cet art du détournement, du discours indirect, de la juxtaposition, se donne sous la forme du commentaire. Avec *Die Hamletmaschine – Oratorio* (1999-2000), sur un texte de Heiner Müller, le spectre est une forme, visible mais intangible, de l'évanouissement de l'être. Là, le théâtre introduit du disparu dans l'apparition même. Et ceux qui venaient jadis du passé surgissent maintenant de l'avenir. Leur tragédie s'arrête où commence le jeu. Mais le meurtre du Père est une réalité, une donnée transformant le drame baroque en tragédie, et l'histoire en mythe. Shakespeare fondait ce mythe sans médiation. Entre tragédie antique et présent historique, "Hamlet est le drame



transforma el drama barroco en tragedia, y la historia en mito. Shakespeare fundaba el mito sin mediación. Entre tragedia antigua y presente histórico, *Hamlet* es el drama de la fatalidad que surgió, como un relámpago, en el final de este *Trauerspiel* en el que estaba dentro, aunque superado"<sup>5</sup>. Hamlet, héroe de la inmovilidad, o *stasimon* del oratorio, debe sobrevivir.

En el teatro musical escénográfico de Andrea Liberovici, música, poema, gesto e iluminación crean un universo al margen de las leyes narrativas. Según textos de Eduardo Sanguineti, *Rap* (1996), *Sonetto* (1997), *Travestimento Shakespeariano*, estos teatros que son música designan un arte del robo, de la deducción, en el que el músico unifica aquello que está disperso, elige un orden, no único, a partir de elementos aislados y dispares extraídos de modelos clásicos, barrocos, futuristas o populares. La arquitectura musical, el inmenso cortejo de muestras y motivos, y su lógica, ordenan el múltiple equívoco.

Cada escena, cada sonido, cada voz, cada combinación instrumental o informática puede ser el significado de otra, y suscitar, en la simultaneidad de acciones, la invención de una fábula poética. Esta multiplicidad es la de un drama barroco. La equivalencia de proposiciones se construye según reglas definidas y se transforma de manera decible, construyendo nuevas posibilidades de lenguaje, dentro de una historia y de una tradición, como en las doce escenas de *K...* (1998-2001) de Philippe Manoury, según Franz Kafka. En *El proceso*, "existe una narración, pero sin relación de causalidad; el orden de los capítulos podría en algunos casos ser diferente: este aspecto fragmentario de la novela es el que precisamente me interesa para la composición de mi ópera"<sup>6</sup>. Lo parcial, el detalle se inscribe en la interrogación de una filosofía universal y de la noción en sí del saber, que pide una modificación tanto del objeto del conocimiento como del sujeto a conocer, y detrás de la cual aparece la tradición de la exégesis talmúdica y *midrashica* que privilegia lo inacabado, lo parcial, lo indeciso, la profusión, el aglutinamiento, la apertura como principio hermenéutico, fuente de creatividad permanente.

de la fatalité qui surgit, comme un éclair, dans la fin de ce *Trauerspiel* où il était contenu, bien que dépassé"<sup>4</sup>. Hamlet, héros de l'immobilité, ou stasimon de l'oratorio, se doit de continuer à vivre.

Dans le théâtre musical de montage d'Andrea Liberovici, musique, poème, geste et lumière créent un univers dégagé des lois narratives. Sur des textes d'Edoardo Sanguineti, *Rap* (1996), *Sonetto* (1997), *travestimento shakespeariano*, ces théâtres qui sont musique désignent un art du vol, du prélèvement, où le musicien unifie ce qui était dispersé, choisit un ordre, non unique, à partir d'éléments isolés et disparates issus de modèles classiques, baroques, futuristes, ou populaires. L'architecture musicale, l'immense suite d'échantillons et de motifs, et leurs logiques ordonnent le multiple équivoque.

Chaque scène, chaque son, chaque voix, chaque combinaison instrumentale ou informatique peut en signifier une autre, et susciter, dans la simultanéité des actions, l'invention d'une fable poétique. Cette multiplicité est celle du drame barroco. L'équivalence des propositions se construit selon des règles définies et se transforme de manière dicible, construisant de nouvelles possibilités de langage, à l'intérieur d'une histoire et d'une tradition, comme dans les douze scènes de *K...* (1998-2001) de Philippe Manoury, d'après Franz Kafka. Dans *Le Procès*, "il existe une narration, mais sans lien de causalité ; l'ordre des chapitres pourrait parfois y être différent : c'est précisément cet aspect fragmentaire du roman qui m'a intéressé pour la composition de mon opéra"<sup>5</sup>. Le partiel, le détail s'inscrivent dans la remise en question d'une philosophie universelle et de la notion même de savoir, qui demande une modification tant de l'objet de la connaissance que du sujet à connaître, et derrière laquelle pointe la tradition de l'exégèse talmudique et midrashique, privilégiant l'inachevé, le partiel, l'indécis, la profusion, l'agglutinement, l'ouverture comme principe herméneutique, source de créativité permanente.

Le renoncement à l'intrigue, au sujet, aux rôles déterminés, et l'avènement d'une "scène sans histoire", selon l'expression de Gianfranco Vinay, instrument de connaissance et de communication de la raison, permettent ainsi aux compositeurs d'élargir le champ de la narration et de la spéculation. La mort



La renuncia a la intriga, al tema, a los roles determinados, y el advenimiento de una “escena sin historia”, según la expresión de Gianfranco Vinay, instrumento de conocimiento y de comunicación de la razón, permiten a los compositores ampliar el campo de la narración y de la especulación. La muerte de la ópera confirma una dramaturgia musical basada en el sonido y no en el *drama* en el sentido filológico de acción teatral. Y el oyente se transforma en “maestro de juego”, sobre todo en *La Rosa di Ariadna* (1988-1991) de Gualtiero Dazzi, en la que su evolución busca el tiempo interior del espectador-auditor, sobrepasando la escansión objetiva de su propia pulsión. Este drama de la escucha revela los fundamentos de una dramaturgia acusmática.

Después de *Rome & Juliette* (1985-1988) y *Medeamaterial* (1990), *To Be Sung* (1992-1993), ópera de cámara de Pascal Dusapin, según *A Lyrical Opera Made By Two* de Gertrude Stein, modifica el tiempo de la representación a través de las luces de James Turrell. Según Philipp Otto Runge, la luz no hace más que engendrar los colores, definiendo una luminología, que se convierte en Epifanía visible de un no-lugar, de una luz una, homogénea, invisible y por tanto intensamente presente, donde el color espera su ser más austero y se arriesga en la espera. Si la luz, sustraída a la visión, existe, el ser se desvela en la presencia, en la transparencia del color. Y Pascal Dusapin dice haber probado la necesidad de atravesar la vida, de hacer el silencio, antes de componer *To be Sung*, en donde los éxtasis y el trazo, ausencia, huella del tiempo, residencia de un espacio detenido, sin representación, son aún posibles<sup>7</sup>.

Pero la voz sigue siendo la dimensión ontológica fundamental de la ópera. ¿Dónde está la voz? ¿Cuándo se eleva entonces una voz? El que escucha no debe escrutar la Voz, la cual ni se toca ni se muestra a la mirada. Ella está allí. Y aquello que anuncia el drama es antes que nada voz. En *Go-gol* (1995-1996), ópera de Michaël Lévinas, inspirada en *El abrigo* de Gogol, ciertas réplicas del personaje principal fueron grabadas, para ser transformadas por síntesis y tratadas según los principios de la hibridación. El papel de Akaki,

de la ópera afirma una dramaturgia musical basada sur le son et non sur le *drama*, au sens philologique d'action théâtrale. Et l'auditeur se transforme en “maître du jeu”, notamment dans *La Rosa di Ariadna* (1988-1991) de Gualtiero Dazzi, dont le déroulement vise le temps intérieur du spectateur-auditeur, dépassant la scansion objective de sa propre pulsation. Ce drame de l'écoute révèle les fondements d'une dramaturgie acousmatique.

Après *Romeo & Juliette* (1985-1988) et *Medeamaterial* (1990), *To Be Sung* (1992-1993), opéra de chambre de Pascal Dusapin, d'après *A Lyrical Opera Made by Two* de Gertrude Stein, modifie le temps de la représentation à travers les lumières de James Turrell. Selon Philipp Otto Runge, la lumière ne fait qu'engendrer les couleurs, définissant une luminologie, qui devient ici épiphanie visible d'un non-lieu, d'une lumière une, homogène, invisible et pourtant intensément présente, où la couleur atteint son être le plus austère et se risque à l'attente. Si la lumière, soustraite à la vision, existe, l'être se dévoile dans la présence, dans la transparence de la couleur. Et Pascal Dusapin dit avoir éprouvé le besoin de traverser le vide, de faire silence, avant de composer *To Be Sung*, où les extases et la trace, absence, empreinte du temps, demeure d'un espace retenu, sans représentation, sont encore possibles<sup>8</sup>.

Mais la voix reste la dimension ontologique fondamentale de l'opéra. Où est la voix ? Quand donc une voix s'élève-t-elle ? Celui qui écoute ne doit pas scruter la Voix, laquelle ne se touche ni ne se livre au regard. Elle est là. Et celui qui énonce le drame est avant tout une voix. Dans *Go-gol* (1995-1996), opéra de Michaël Lévinas, inspiré du *Manteau* de Gogol, certaines répliques du personnage principal furent préenregistrées, pour être transformées par synthèse et traitées suivant le principe de l'hybridation. Le rôle d'Akaki, confié à un haute-contre, est accompagné d'un double, une voix de femme croisée informatiquement avec un piano en seizièmes de ton, dédoublement de l'identité traduisant une révolte du corps. La voix du héros, homme ou femme, entretient avec le piano une relation immédiatement identifiable, celle du Lied et de la mélodie. Et, avant de devenir spectre, avant même l'instant de sa mort, Akaki est un copiste, un presque



confiado a un contratenor, está acompañado por un doble, una voz de mujer cruzada informáticamente con un piano en dieciseisavos de tono, desdoblamiento de la identidad que intepreta una revelación del cuerpo. La voz del héroe, hombre o mujer, mantiene con el piano una relación inmediatamente identificable, aquella del Lied y de la melodía. Y, antes de volverse espectro, antes mismo del instante de su muerte, Akaki es un copista, un casi no ser, y espera así su singularidad.

Abandonar, por un lado, una hermenéutica estancada en el origen inaccesible de la obra de arte y de otro lado el formalismo de materiales sometidos a la abstracción de un *ars combinatoria* avala el nacimiento de esta dramaturgia auténticamente moderna, en la que el gesto representa una "verdad" que se desvanece, que fallece, que se niega en la ilusión, la cual pertenece aún plenamente a la esencia del arte en sí. No solo la acción se desliga de toda *mimesis*, no sólo el espacio escénico se libera de lo corporal, de la carne misma del actor de la concreción de grúas y telones de escena, también la obra desvela el Vacío, la *decreatio*, creación paradójica de un arte que se da bajo la forma del enrarecimiento, del debilitamiento y de la desaparición. Todo queda en rastro, espectro, memoria, liberado de la simple presencia, en lo Abierto. Paradójicamente, el cambio así operado crea una forma sensible, sobre todo en el marco de la representación. Cada cosa se vuelve sombra, huella de la Nada. Crear el Vacío, reducir, borrar el ser. La muerte de la ópera muestra esta aporía, su fracaso para realizar el Lleno. El drama moderno está fragmentado, su lenguaje es así despiezado, a fin de que, en cada una de sus partes, se preste a una modificación y a una intensificación de la expresión. La escucha, enrarecida, está amenazada de destrucción, y nosotros oímos el muro de las representaciones sonoras y escénicas resquebrajarse<sup>8</sup>.

Una dramaturgia así, con cuya horma se mide especialmente *Forever Valley* (1996-1997), ópera de cámara de Gérard Pesson, según la novela de Marie Redonnet, tiene su comienzo en el drama benjaminiano. Sentimos aquí la invasión de la con-

pas d'être, et atteint ainsi sa singularité.

Abandonner d'une part une herméneutique rivée à l'inaccessible origine de l'œuvre d'art et d'autre part le formalisme de matériaux soumis à l'abstraction d'une *ars combinatoria* autorise la naissance de cette dramaturgie authentiquement moderne, dont le geste représente une "vérité" qui se voile, qui trépassé, qui se nie dans l'illusion, laquelle appartient encore pleinement à l'essence de l'art lui-même. Non seulement l'action délie de toute *mimesis*, non seulement le lieu scénique s'affranchit du corporel, de la chair même de l'actant, de la concrétude des praticables et des rideaux de scène, mais l'œuvre dévoile le Vide, la *decreatio*, création paradoxale d'un art se donnant sous la forme de la raréfaction, de l'affaiblissement et de la disparition. Tout n'y est plus que trace, spectre, mémoire, libéré de la simple présence, dans l'Ouvert. Paradoxalement, le renversement ainsi opéré crée une forme sensible, surtout dans le cadre de la représentation. Chaque chose devient ombre, empreinte du Rien. Créer le Vide, réduire, effacer l'être. La mort de l'opéra désigne cette aporie, son échec à réaliser le Plein. Le drame moderne est fragmenté, son langage, ébranlé par la révolte des éléments: Ce langage est ainsi mis en pièces, afin que, dans ses tesselles, il se prête à une modification et à une intensification de l'expression. L'écoute, raréfiée, est menacée de destruction, et nous écoutons le mur des représentations sonores et scéniques se fissurer<sup>7</sup>.

Une telle dramaturgie, à l'aune de laquelle se mesure notamment *Forever Valley* (1996-1997), opéra de chambre de Gérard Pesson, d'après un roman de Marie Redonnet, est initiée dans le drame benjaminien. Nous ressentons ici l'envahissement de la conscience par le sentiment de la mort. Une jeune fille creuse des fosses dans le jardin d'un presbytère, pour y trouver des morts. Cette dramaturgie, négative, interroge l'absence, et érige, autour de la disparition, un cénotaphe, ce tombeau élevé à la mémoire d'un mort et qui ne contient pas de corps. Selon Aristote, dans *La Poétique*, toute tragédie commence avec une catastrophe, un bouleversement, une rupture qui perturbe l'ordre établi, un "renversement qui inverse l'effet des actions". Or *katastrophein* signifie aussi cesser, détruire, anéantir, mourir. Et *kata* traduit un



ciencia por el sentimiento de la muerte. Una joven cava fosas en el jardín de un cura, para encontrar a los muertos. Esta dramaturgia, negativa, cuestiona la ausencia, y erige, alrededor de la desaparición, un cenotafio, esta tumba elevada a la memoria de un muerto y que no contiene ningún cuerpo. Según Aristóteles, en *La poética*, toda tragedia comienza con una catástrofe, un trastorno, una ruptura que perturba el orden establecido, “un cambio que invierte el efecto de la acción”. Ahora bien, *Katastrophein* significa también cesar, destruir, aniquilar, morir. Y *kata* traduce un movimiento hacia abajo, el fondo, el humus, la tierra. La catástrofe, la caída inicial anuncia este hundimiento, esta escritura del desastre. “Ahora que la fosa está llena, ha dejado de ser una fosa. Es una tumba” (secuencia XXII).

La dramaturgia negativa es entonces supervivencia del ser en la ausencia. Teatro de la reliquia, donde la muerte habita el presente, preservando al yacente de la aniquilación, porque la reliquia manifiesta algo perdido y conservado. Teatro de la caída, promesa de sepultura. *Ci-gît*. La escena detiene al que mira para anunciarle su reposo, allí, inmutablemente, su infinito óbito. En los *Dix-huit Madrigaux* (1996) de Philippe Fénelon, sobre las *Elegías duinesianas* de Rainer Maria Rilke, se inmiscuyen con insistencia el cuestionamiento del ser, la muerte que todo hombre lleva consigo y la caída del ángel. El poema es elegía, pérdida consentida, Planto. Traduce no a la amada lejana sino el duelo del poeta que ha renunciado a la idea misma de encontrar aquella que lo arrastrará a su fundamento incompleto. La representación de los *Dieciocho madrigales* se cuestiona el problema de la imagen. Semejante problema, el ángel lo encarna efectivamente de forma dolorosa, dudando entre la prohibición bíblica de la representación y la imposibilidad del hombre para renunciar a ídolos e iconos.

El *Trauerspiel – Trauer*, duelo, tristeza, aflicción, desolación, y *Spiel*, juego, pero juego fúnebre o de la tristeza– designa normalmente el drama trágico por oposición a la tragedia clásica, antigua o moderna, la cual es afirmación de la Forma sobre la Vida, reificación de la Forma contra la Vida. Y esta forma es esencialmente la del Conflicto. Pensemos en *Alfred, Alfred* (1995), una ópera

mouvement vers le bas, le fond, l'humus, la terre. La catastrophe, la chute initiale disent cet effondrement, cette écriture du désastre. “Maintenant que la fosse est comblée, ce n'est plus une fosse. C'est une tombe” (Séquence XXII).

La dramaturgie négative est alors survivance de l'être dans l'absence. Théâtre de la relique, où le mort demeure présent, préservant le gisant de l'anéantissement, car la relique manifeste quelque chose de perdu et conservé. Théâtre de la chute, promesse d'ensevelissement. *Ci-gît*. La scène arrête celui qui regarde pour lui annoncer son repos, là, immuablement, son infini trépas. Dans les *Dix-huit Madrigaux* (1996) de Philippe Fénelon, sur les *Élégies duinesiennes* de Rainer Maria Rilke, s'immiscent avec insistance le questionnement de l'être, la mort que tout homme porte en lui et la chute de l'ange. Le poème est élégie, perte consentie, Plainte. Il traduit non la lointaine bien-aimée, mais le deuil du poète, qui a renoncé à l'idée même de trouver celle qui l'arracherait à son incomplétude foncière. La représentation des *Dix-huit madrigaux* interroge le problème de l'image. Un tel problème, l'ange l'incarne en effet douloureusement, hésitant entre l'interdit biblique de la représentation et l'impossibilité pour l'homme de se passer d'idoles et d'icônes.

Le *Trauerspiel – Trauer*, deuil, tristesse, affliction, désolation, et *Spiel*, jeu, donc jeu funèbre ou de la tristesse – désigne habituellement le drame tragique par opposition à la tragédie classique, antique ou moderne, laquelle est affirmation de la Forme sur la Vie, réification de la Forme contre la Vie. Et cette forme est essentiellement celle du Conflit. Songeons à *Alfred, Alfred* (1995), un opéra comique en sept scènes et six intermèdes de Franco Donatoni. L'ironie, indissociable de sa théâtralité, de ses fictions comme textures de signes, est traversée de doutes sur le sens, fragile et contingent, d'un composer à l'équilibre instable, parsemé de citations railleuses et éphémères – le basson du *Sacre*, les *Quatre Saisons*, *Till Eulenspiegel*, *Siegfried Idyll*, *Norma*...

“On peut tout à fait considérer la constitution du langage formel du *Trauerspiel* comme le développement des nécessités contemplatives qui étaient contenues dans la situation théologique de l'époque. Et l'une d'entre elles, résultant de la disparition de



cómica en siete escenas y seis intermedios de Franco Donatoni. La ironía, indisociable de su teatralidad, de sus ficciones como texturas de signos, está atravesada de dudas sobre el sentido, frágil y contingente, de un componer en el equilibrio inestable, salpicado de citas burlescas y efímeras –el fagot de la *Consagración...*, las *Cuatro estaciones*, *Till Eulenspiegel*, *Siegfried Idyll*, *Norma...*

“Se puede considerar, desde luego, la constitución del lenguaje formal de *Trauerspiel* como el desarrollo de las necesidades contemplativas que estaban contenidas en la situación teológica de la época. Y una entre ellas, resultado de la desaparición de toda escatología, es la tentativa de encontrar una consolación en la renuncia al estado de gracia, por la regresión hacia el estado de simple criatura”, escribe Benjamin en *Ursprung des deutschen Trauerspiels*<sup>8</sup>. El *Trauerspiel* se hunde en la desesperación de nuestra condición.

La escena del *Trauerspiel* está secularizada, allí donde la esencia de la tragedia es lo divino. La dimensión ontológica, teológica y teleológica del barroco no tiene espacio donde manifestarse. Su escena es una escena errante, nómada. Por tanto, la ausencia de Dios no es en absoluto la condición de una experiencia trágica, sino la negación de la tragedia. *60ème Parallèle* (1995-1996), ópera para nueve cantantes, gran orquesta y electrónica de Philippe Manoury, sobre un libreto de Michel Deutsch, es un drama de la espera, pero a través de la intriga, policíaca, continua, en un espacio único, un aeropuerto a puerta cerrada que retoma casi a pesar suyo la regla de unidades clásicas. Si “componer una ópera, es ante todo encontrar una forma que pueda expresar una situación dramática”, los sucesos tangibles revelan esta escena que no acaba nunca.

El *Trauerspiel* es *Vanidad*, renuncia a la riqueza del acontecimiento, a la deriva de las intrigas. Y, contrariamente a la Pasión barroca, la vanidad está secularizada. Su danza de muerte sustituye por la redención de la Cruz. Su imperativo ético paradójico es el del absoluto silencio, de la soledad glacial del Yo. Salvatore Sciarrino es el músico de esta vanidad, con la inmensa carga alegórica que, en el siglo XVII, sugería el hundimiento del tiem-

poche eschatologie, est la tentative de trouver une consolation dans le renoncement à l'état de grâce, par la régression vers l'état de simple créature”, écrit Benjamin dans l'*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*.<sup>8</sup> Le *Trauerspiel* s'abîme dans le désespoir de notre condition.

La scène du *Trauerspiel* est sécularisée, là où l'essence de la tragédie est le divin. La dimension ontologique, théologique et téléologique du baroque n'a plus de lieu où se manifester. Sa scène est une scène errante, nomade. Alors l'absence de Dieu n'est nullement la condition d'une expérience tragique, mais la négation de la tragédie, *60<sup>e</sup> Parallèle* (1995-1996), opéra pour neuf chanteurs, grand orchestre et électronique de Philippe Manoury, sur un livret de Michel Deutsch, est un drame de l'attente, mais à travers une intrigue, policière, continue, dans un lieu unique, le huis clos d'un aéroport qui reconduit presque malgré lui la règle des unités classiques. Si “composer un opéra, c'est d'abord trouver une forme qui puisse exprimer une situation dramatique”, les événements tangibles révèlent cette scène qui n'aboutit plus.

Le *Trauerspiel* est Vanité, renoncement à la richesse de l'événement, à la dérive des intrigues. Et, contrairement à la Passion baroque, la vanité est sécularisée. Sa danse de mort se substitue à la rédemption de la Croix. Son impératif éthique paradoxal est celui de l'absolu silence, de la solitude glaciale du Soi. Salvatore Sciarrino est le musicien de cette vanité, à l'intense charge allégorique, qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, suggérerait l'écoulement du temps et la caducité des choses. Mais la vanité trouve sa racine dans la *vanitas* latine, cet état de vide et de non-réalité, la vaine apparence et le mensonge, la vanité certes, mais aussi la frivolité et la légèreté. Ici, elle désigne surtout le vide dans lequel gravite une œuvre où le musical, atténué, se livre dans l'écriture infime des détails. Le sens de la “nature morte” y est déjà présent. Sur *Vanitas* (1981) : “*Vanitas* est née comme hypothèse de théâtre pauvre. En effet, la dilatation hallucinatoire du temps spatialisée tellement la musique qu'elle ne peut supporter une mise en scène autre que sa propre”<sup>9</sup>. L'œuvre de Salvatore Sciarrino renonce à la transfiguration, à la lumière de la rédemption. Ses allégories annoncent une mort, un paysage originaire



po y la caducidad de las cosas. Pero la vanidad encuentra su raíz en la *vanitas* latina, este estado de vacío y no-realidad, la vana apariencia y las mentiras, la vanidad sin duda alguna, pero también la frivolidad y la ligereza. Aquí, designa sobre todo el vacío en el que gravita una obra donde la música, atenuada, se libra en la escritura ínfima del detalle. El sentido de la “naturaleza muerta” está ya presente. Sobre *Vanitas* (1981): “*Vanitas* nació como hipótesis del teatro pobre. Efectivamente, la dilatación alucinatoria del tiempo espacializa de tal manera la música que ésta no puede soportar una puesta en escena que no sea la de su propia desnudez”<sup>10</sup>. La obra de Salvatore Sciarrino renuncia a la transfiguración, a la luz de la redención. Sus alegorías anuncian una muerte, un paisaje originario petrificado. Ya que la muerte es una figura del tiempo y no su redención. Y los signos, las escrituras, la alegoría en suma, están estrechamente ligados al tiempo y a la muerte dada.

En la representación de los mártires (Gesualdo, Borromini, el Dragón, Elsa, María Magdalena de Pazzi<sup>11</sup>), víctimas de la Historia en la que vivimos, cada uno testigo de la Vanidad que reina bajo el sol. Esta Vanidad traduce la simple ausencia de Dios, y constata la muerte del símbolo. La tragedia clásica implica que el héroe muere de una inmortalidad irónica, incapaz de vivir en el tiempo histórico. A la inversa, la experiencia del *Trauerspiel* es una experiencia radical del tiempo, un vivir-en-el-tiempo como alienación fundamental y lucha radical –no la aniquilación de sus vanidades, sino la repetición incesante de la alienación en el *continuum*. También el *Trauerspiel* de Sciarrino se despliega en la lentitud, reconduciendo el tiempo al espacio.

El *Trauerspiel* es la escena alegórica. Contrariamente al símbolo, discurso, paradoja teológica de la unidad de lo sensible y de lo suprasensible, esta alegoría no es una técnica lúdica de figuración gráfica, sino expresión intensa de los dolores del mundo contemporáneo que el *Trauerspiel* se ha prohibido practicar en secreto. “Toda expresión elemental de la criatura extrae su significado de su existencia alegórica, y toda alegoría, expresamente, del carácter elemental del mundo sensible”, escribe Benjamin.

petrifié. Car la mort est une figure du temps, et non sa rédemption. Et les signes, les écritures, l’allégorie en somme, sont étroitement liés au temps et à la mort donnée.

Dans la représentation des martyres (Gesualdo, Borromini, le Dragon, Elsa, Maria Maddalena de’ Pazzi<sup>10</sup>), victimes de l’Histoire dans laquelle nous vivons, chacun témoigne de la Vanité qui règne sous le soleil. Cette Vanité traduit la simple absence de Dieu, et constate la mort du symbole. La tragédie classique impliquait que le héros meure d’une immortalité ironique, incapable de vivre dans le temps historique. À l’inverse, l’expérience du *Trauerspiel* est une expérience radicale du temps, un vivre-dans-le-temps comme aliéation fondamentale et lutte radicale – non l’anéantissement de ses vanités, mais la répétition incessante de l’aliéation dans le *continuum*. Aussi le *Trauerspiel* sciarrinien se déploie-t-il dans la lenteur, laquelle reconduit le temps à l’espace.

Le *Trauerspiel* est la scène de l’allégorie. Contrairement au symbole, discours, paradoxe théologique de l’unité du sensible et du suprasensible, cette allégorie n’est pas une technique ludique de figuration imagée, mais une expression intense des douleurs du monde contemporain que le *Trauerspiel* s’interdit de pratiquer en secret. “Toute expression élémentaire de la créature tire sa signification de son existence allégorique, et toute allégorie, expressément, du caractère élémentaire du monde sensible”, écrit Benjamin.

L’allégorie, comme exposition des signes, et conscience de leur Vanité.

Laurent Feneyrou est musicologue.

<sup>1</sup> Feldman, Morton, “L’homme de la note et l’homme du mot”, traduction française in *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au xx<sup>e</sup> siècle* (à paraître).

<sup>2</sup> Fénelon, Philippe et Masson, Jean-Yves, “Histoire d’un opéra”, in *Salammbô*, Paris, Opéra Bastille, 1998, p. 33.

<sup>3</sup> “Pour faire un opéra, on sait qu’il faut un sujet fort – en général, c’est l’amour et la mort. Centré sur un grand sujet, l’opéra propose un noyau expressif qui l’expose, il y séjourne et l’exploite dans tous ses moments, dans toutes ses dimensions internes”, écrit Hugues DUFOUT

La alegoría, como exposición de signos, y conciencia de su Vanidad.

Laurent Feneyrou es musicólogo.

<sup>1</sup> Feldman, Morton, "El hombre de la nota y el hombre de la palabra", traducción al francés *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au xx<sup>e</sup> siècle* (próxima aparición).

<sup>2</sup> Fénelon, Philippe, y Masson, Jean-Yves, *Histoire d'un opéra*, in *Salammô*, Paris, Opéra Bastille, 1998, p. 33.

<sup>3</sup> "Para hacer una ópera se sabe que se necesita un motivo fuerte —en general, es el amor o la muerte. Centrada en un gran motivo, la ópera propone un nudo expresivo que le expone, permanece y lo explota en cada uno de sus momentos, en todas sus dimensiones internas", escribe Hugues Dufourt ("Propos du compositeur", en *Dédale*, Opéra de Lyon, 1995, p. 18).

<sup>4</sup> De Oulipo, *Ouvrier de Literature Potentiel*, movimiento literario francés de los 60 y 70 cuyas máximas figuras fueron Perec, Queneau o Calvino. (Nota del traductor).

<sup>5</sup> Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 146.

<sup>6</sup> Manoury, Philippe, "Un théâtre de conversation", en *K...*, Paris, Opéra Bastille, 2001, p. 29.

<sup>7</sup> Ver también *Lumière brisée* de Gualtiero Dazzi, sobre textos del astrofísico Michel Cassé. En su laboratorio, un investigador está sentado en su mesa. Está solo en el desierto de las ecuaciones, en el negro saturado de trazos curiosamente lisos. El gran vacío es su espera, desértica como el mundo. El tiempo y el vacío se afanan en no parecerlo. Y Gualtiero Dazzi de coordinar los vídeos astronómicos, las escenografías luminosas y un cielo cartográfico...

<sup>8</sup> Ver en este contexto *La Confession impudique*, ópera de Bernard Cavanna, según la novela de Junichiro Tanizaki (*La Clef*), y especialmente la fragilidad del tejido instrumental del personaje de Iku Ko. El carácter naturalista de la obra que resulta parcialmente de un guión cinematográfico, introduce la vacilación, la angustia y el miedo en el canto. Bernard Cavanna escribe: "En la ópera, prefiero la relación con los personajes a la relación con la imagen. Cómo interpretar con la música, que es una adición de sentido, cómo establecer las articulaciones, analógicas o contradictorias, entre la música y los personajes".

<sup>9</sup> Benjamin, W., *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 81.

<sup>10</sup> Sciarrino, Salvatore, "Vanitas", en CRMCD 1015, p. 3.

<sup>11</sup> Ver *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* (1999), *Morte di Borromini* (1988), *Luci mie traditrici* (1997-1998), según Cicognini, *Perseo e Andromeda* (1990) y *Lohengrin* (1982-1984), según Laforgue, *Infinito nero, estasi di un atto* (1998)...

("Propos du compositeur", in *Dédale*, Opéra de Lyon, 1995, p. 18).

<sup>4</sup> Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 146.

<sup>5</sup> Manoury, Philippe, "Un théâtre de conversation", in *K...*, Paris, Opéra Bastille, 2001, p. 29.

<sup>6</sup> Voir aussi *Lumière brisée* de Gualtiero Dazzi, sur des textes de l'astrophysicien Michel Cassé. Dans son laboratoire, un chercheur est assis à sa table. Il est seul dans le désert des équations, dans le noir saturé de traces curieusement lisses. Le grand vide est son attente, désertique comme son monde. Le temps et le vide s'évertuent à ne pas paraître. Et Gualtiero Dazzi de coordonner les vidéos astronomiques, les scénographies lumineuses et un ciel cartographique...

<sup>7</sup> Voir dans ce contexte *La Confession impudique*, opéra de Bernard Cavanna, d'après le roman de Junichiro Tanizaki (*La Clef*), et notamment la fragilité du tissu instrumental du personnage d'Iku Ko. Le caractère naturaliste de l'œuvre, résultant partiellement d'un découpage cinématographique, introduit l'hésitation, l'angoisse et la peur dans le chant. Bernard Cavanna écrit: "Dans l'opéra, je préfère le rapport aux personnages au rapport à l'image. Comment jouer avec la musique, qui est une addition de sens, comment jouer les articulations, analogiques ou contradictoires, entre la musique et les personnages".

<sup>8</sup> Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 81.

<sup>9</sup> Sciarrino, Salvatore, "Vanitas", in CRMCD 1015, p. 3.

<sup>10</sup> Voir *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* (1999), *Morte di Borromini* (1988), *Luci mie traditrici* (1997-1998), d'après Cicognini, *Perseo e Andromeda* (1990) et *Lohengrin* (1982-1984), d'après Laforgue, *Infinito nero, estasi di un atto* (1998)...



## Entrevista a Wolfgang Rihm

(Karlsruhe, 13 de marzo 1952)

Como todo artista extremadamente prolífico, Wolfgang Rihm se queja de que sus obligaciones extramusicales –como, concretamente, responder estas preguntas– le quitan tiempo para componer. “¿Vé usted?” –dice mientras, nerviosamente, toca do re mi fa sol en su piano– “Esto es lo que yo quiero: componer”.

Al igual que todos los artistas presentados en este número de Doce notas preliminares, Wolfgang Rihm nació en 1952 pero hay algo que lo diferencia sustancialmente: su ingreso en la conciencia pública no ocurre en la década de los 80 sino mucho antes, en 1974, cuando se estrena su obra *Morphonie* en el Festival de Donaueschingen. Desde 1978 enseña regularmente en los tradicionales Cursos de Verano de Darmstadt. Mucho antes de cumplir los 30 ya era, de hecho, el designado para representar la música clásica alemana en la generación posterior a Stockhausen. En 1985 –Rihm tenía entonces 33 años– fue nombrado Profesor de Composición en la *Hochschule* de Karlsruhe, su ciudad natal; este es el máximo cargo al que puede aspirar un músico en Alemania.

Decía que Rihm es, en su generación, quien porta la antorcha de la tradición germano-austríaca (en la línea de Beethoven, Bruckner, Mahler y Schoenberg); y una de las características –paradójicas pero reales– de esa función de guía es justamente haber intentado romper esa tradición. De aquí su credo: “No es la derivación sistemática lo que le da vida a un arte, sino aquello que aparece insospechadamente”. Pero claro, ocurre que algo resulta inesperado sólo cuando aparece en un contexto coherentemente organizado, en un sistema establecido.

La producción de Wolfgang Rihm abarca todos los géneros que usted se pueda imaginar, y no se

## Entretien avec Wolfgang Rihm

(Karlsruhe, 13 mars 1952)



Foto: Manfred Meizer. ©Int. Musikinstitut, Darmstadt

Comme tout artiste très prolifique, Wolfgang Rihm se plaint du fait que ses obligations extramusicales – comme, par exemple, répondre à ces questions – entament son temps consacré à la composition. “Vous voyez” – dit-il pendant qu’il joue nerveusement do-ré-mi-fa-sol sur son piano – “c’est ça que je veux, composer”. Comme tous les artistes présentés dans ce numéro de *Doce notas preliminares*, Wolfgang Rihm est né en 1952, mais quelque chose d’essentiel le singularise : le moment où il touche la conscience du public ne se situe pas dans les années 1980 mais bien avant, en 1974, lors de la création de son œuvre *Morphonie* au Festival de Donaueschingen. Depuis 1978 il enseigne régulièrement aux cours d’été de Darmstadt. En fait, bien avant d’avoir trente ans il était déjà désigné pour représenter la musique classique allemande de la

limita a lo musical. (De hecho, para responder dos de las preguntas de esta entrevista prefirió presentar sendos poemas). En fin, “todos los géneros” musicales es una exageración:

**Pregunta.- Usted no ha escrito, hasta ahora, ni música litúrgica ni música puramente electrónica. Especialmente esto último genera un primer interrogante, puesto que es precisamente en la década de los ochenta cuando los medios digitales de composición comienzan a popularizarse; y –más importante– esta ausencia es particularmente sorprendente si consideramos su amistad y afinidad artística con Luigi Nono, quien casi no escribió una obra sin medios electrónicos. ¿Es ésta una decisión puramente estética?**

Respuesta.- Cuando necesito medios electrónicos, los empleo. Los utilicé en los *Études d'après Séraphin*\* porque los necesitó allí. Donde resultan innecesarios para mí, no entran en consideración. “Electrónica” es un valor tan poco absoluto como “órgano”, “coro masculino”, “orquesta de instrumentos punteados”, “régimen de alimentos crudos”, “ordenador”, “postmoderno”, “club deportivo”, “fagot”, “coro femenino” –pero me estoy desviando ...

**P.- En los ochenta, el concepto de “progreso” –en el arte pero también en la economía o en la ciencia– fue puesto radicalmente en cuestión. ¿Hay progreso o desarrollo en el arte / en la música? ¿O bien se da un progreso o un desarrollo dentro de un paradigma estético? ¿O en los medios técnicos, en las herramientas?**

R.- Al respecto escribí un poema. Puede verse en [la revista] Musik-Konzepte, tomo 100, páginas 71-72. Aquí está, por favor reproducícalo en su totalidad<sup>1</sup>:

### Progreso

El progreso es por su naturaleza siempre lejano /  
Nunca allí donde se lo sabe / En oposición a lo  
retrógrado y al salto a un costado / Sus caminos

\* La obra que Rihm menciona (*Études d'après Séraphin*, de 1997 y que dura 45 minutos) es la primera en la que trabaja con material transformado electrónicamente.

génération d'après Stockhausen. En 1985 – Rihm avait alors trente-trois ans – il est nommé professeur de composition à la *Hochschule* de Karlsruhe, sa ville natale. C'est la plus haute fonction à laquelle peut aspirer un musicien en Allemagne.

On a dit que Rihm est, dans sa génération, celui qui porte le flambeau de la tradition germano-autrichienne (dans la lignée de Beethoven, Bruckner, Mahler et Schoenberg). Or une des caractéristiques – paradoxales mais vraies – qu'il a conférée à cette fonction de guide est justement d'avoir essayé de casser cette tradition. D'où son credo: “*Ce n'est pas ce qui découle d'un système qui fait vivre l'art, mais ce qui surgit à l'improviste*”. Il se trouve cependant qu'il n'y a de véritable imprévu que dans un contexte organisé avec cohérence, à l'intérieur d'un système déterminé.

La production de Wolfgang Rihm embrasse tous les genres que l'on peut imaginer et ne se limite pas au domaine musical. (En effet, pour répondre à deux des questions qui lui ont été posées au cours de cet entretien il a préféré présenter deux poèmes). Enfin, dire “tous les genres musicaux” est exagéré :

**Question : Vous n'avez écrit jusqu'à présent ni musique liturgique ni musique purement électronique. C'est cette dernière qui lui attire une première question, puisque c'est précisément dans les années 1980 que les techniques numériques de composition commencent à devenir populaires. Plus important : cette absence est particulièrement surprenante si on pense à son amitié et à ses affinités artistiques avec Luigi Nono qui, lui, n'a écrit presque aucune œuvre qui n'utilise pas des moyens électroniques. Est-ce que cela représente de votre part une décision purement esthétique ?**

Réponse : Quand j'ai besoin de moyens électroniques, je les emploie. Je les ai utilisés dans les *Études d'après Séraphin* \* parce que, là, j'en avais besoin. Lorsqu'ils ne s'avèrent pas nécessaires pour moi, ils ne viennent pas en considération. “Electro-

\* L'œuvre mentionnée par Rihm – *Études d'après Séraphin*, datant de 1997 et d'une durée de 45 minutes – est la première où il travaille avec un matériel transformé à l'aide de moyens électroniques.



no son familiares / Nunca llega a cualquier lugar y se queda / Siempre ya ha está estado allí cuando / Sus persecutores alcanzan el sitio en el cual aún ayer / Se decía que allí estaba / El es el Más-Buscado

\*

Algunos sin embargo lo conocen de antes / Y saben exactamente dónde atravesárselo / Se apresuran para encontrarlo primero / Para allanar el camino forman / Calle y hacen señas de júbilo en su dirección / Pero él se demora / Y ellos están ya casi enfadados Justo / a tiempo aparece algo en el horizonte / El júbilo del recibimiento se renueva y por un buen rato / Tiempo de júbilo Unos personajes llegan sumamente parecidos / A quienes esperaban jubilosamente / Son ellos mismos / Retrasados / Llenos de reproches / Por qué / Precisamente a ellos no se les ha allanado / el sendero como corresponde Y sobre todo el polvo del camino

\*

En júbilo ahora sosegado se contemplan mutuamente / Los expectantes conocedores del progreso y sus / representantes recién llegados / Y se reconocen / un festín es la consecuencia Todo / se aparea También los espectadores sin entrada y los nativos toman parte / Una nueva generación es concebida

\*

Entretanto el progreso ausente se reparte la tierra / Su invisibilidad desata euforias y fobias / Los escindidos se atribuyen mutuamente ceguera / Ciegos por él o ciegos para él son siempre los otros / Se deniegan uno al otro el futuro / Ilegibles veredictos Bulas de excomuni6n Documentaci6n humedecida / Se apilan a lo lejos visibles baluartes Relampagueantes / Armas de juguete caen fuera y al suelo / Hacia las filas resueltas a luchar / En ambos bandos se entrenan brigadas de b6squeda / Las vanguardias abren sus filas en todas las direcciones / Hasta ahora nadie ha avistado al progreso / Se hurga en la niebla y se palpa el aire y / Bajo las camas Todo esto aparte del festín

\*

Mientras tanto sin embargo el progreso alcanza sin esfuerzo / Sitios hasta entonces ocultos para

nique" est une valeur aussi peu absolue que "orgue", "ch6eur d'hommes", "orchestre d'instruments à cordes pincées", "régime d'aliments crus", "ordinateur", "postmoderne", "club sportif", "hautbois", "ch6eur de femmes", – mais je m'éloigne...

**Q.- Dans les années 80, le concept de "progrès" – en art mais aussi en économie ou en science – a été radicalement remis en question. Y a-t-il progrès ou développement en art/ en musique ? Ou : y a-t-il progrès ou développement à l'intérieur d'un paradigme esthétique ? Ou dans les moyens techniques, dans les outils ?**

R.- J'ai écrit un poème à ce sujet. Il se trouve dans [la revue] *MusikKonzepte*, tome 100, pages 71-72. Il est là, reproduisez-le dans sa totalité, s'il vous plaît :

*Progrès*

Le progrès est par nature toujours lointain / Jamais là où on l'attend / Contrairement au rétrograde et au marginal / Ses chemins ne sont pas ceux habituels / Il n'arrive jamais et nulle part pour y rester / Il a toujours été là quand / Ses persécuteurs arrivent à l'endroit où hier encore / On disait qu'il était / Il est le Plus-Cherché

\*

Certains pourtant le connaissent déjà / Et savent exactement par où traverser / Ils se dépêchent pour être les premiers à le trouver / Ils forment une haie pour lui ouvrir le chemin et font des signes de joie à son rencontre / Mais il s'attarde / Et ils se fâchent presque Juste / à cet instant apparaît quelque chose à l'horizon / La joie de l'accueil reprend pendant un bon moment / Temps de joie Des personnages arrivent, tout à fait pareils / A ceux qui attendaient joyeux / Ils sont eux-mêmes / En retard / Pleins de reproches / Pourquoi / Justement on ne leur a pas ouvert / Comme il faut le chemin Et surtout la poussière du chemin

\*

Avec une joie s6reine ils se contemplent mutuellement / Les connaisseurs du progrès qui attendaient et ses / représentants qui viennent d'arriver / Ils se reconnaissent / et un festin s'ensuit Tout / s'accouple Y prennent part même les spectateurs qui n'étaient pas entrés et ceux présents depuis le début / Une

él y para nosotros que él / Poco después abandonará nuevamente sin ser reconocido / Alguno preguntó allí por él: acaso / Se hable de aquel extranjero vestido algo a la antigua / Que ayer o fue anteayer – amistosamente / En la posada alabó la cocina regional y no obstante / Pidió una bebida desconocida

(25 III 1998)

**P.- Inicialmente, para usted era importante componer obras que se ajustasen a los conceptos formales que han sido probados por el tiempo: formas tradicionales y bien definidas. A partir de 1992, sin embargo, desarrolla un ideal de crecimiento formal que usted compara a la técnica de “sobrepintado” (“Übermalung”) del pintor Arnulf Rainer. Puede describirse como una variante de la *work in progress*. Se trata de circundar una idea fundamental, dar vueltas alrededor de ella, iluminando una única matriz desde perspectivas diferentes, enriqueciendo el cuadro sonoro inicial. El procedimiento tiene algo de palimpsesto: en él se articulan variaciones y paráfrasis, nuevas invenciones y contrafacturas. ¿Cómo permite este concepto de forma, por ejemplo, la construcción de una obra que llene todo el concierto?**

R.- La forma, en la música, es algo que “antes” no existió. De lo contrario sería un molde. La forma debe ser *inventada*. No “existe” como tal. Parece existir solamente *una vez*: luego, cuando la oímos. El compositor es responsable de la forma, pues sólo a través de él toma ella cuerpo. No hay escape: el compositor es “culpable”. Sus estrategias forman el arte.

**P.- Usted comenzó a dictar clases ya en 1973 en diferentes instituciones. Con respecto a la enseñanza de la composición, ¿en qué sentido puede decirse, en arte, que algo está “mal”? ¿Incoherencia de las ideas? ¿Falta de fuerza? ¿Ausencia de emoción? ¿Cómo pueden medirse fuerza o emoción?**

R.- Lo “malo” tiene, al igual que lo “bueno”, una agradable propiedad: *se evidencia*. Tan sólo hay que señalarlo. Por lo demás, lo más importante es ayudar al alumno a que halle *sus* preguntas.

**P.- Algunos ideólogos postmodernos han re-**

nouvelle génération est conçue

\*

Pendant ce temps le progrès se partage la terre / Son invisibilité déchaîne euphories et phobies / Ceux qui se disputent s'attribuent mutuellement l'aveuglement / Aveugles à cause de lui ou aveugles pour lui ce sont toujours les autres / Ils se refusent le futur les uns les autres / Verdicts illisibles Bulles d'excommunication Papiers humides / Des bastions visibles s'entassent au loin / De foudroyantes armes-jouet tombent dehors et au sol / Vers les lignes résolues à lutter / De chaque côté s'entraînent des brigades de recherche / Les avant-gardes ouvrent leurs rangs dans toutes les directions / Jusqu'à présent personne n'a aperçu le progrès / On fouille dans le brouillard et on palpe l'air et / Sous les lits Tout cela en plus du festin

\*

Pendant ce temps le progrès atteint sans effort / Des endroits jusqu'alors cachés pour lui et pour nous qu'il / Abandonnera à nouveau sans être reconnu / Quelqu'un l'appellera là-bas : peut-être / S'agit-il de cet étranger vêtu un peu à l'ancienne / Qui hier ou avant-hier – amicalement / Dans l'auberge loua la cuisine régionale et pourtant / Demanda une boisson inconnue

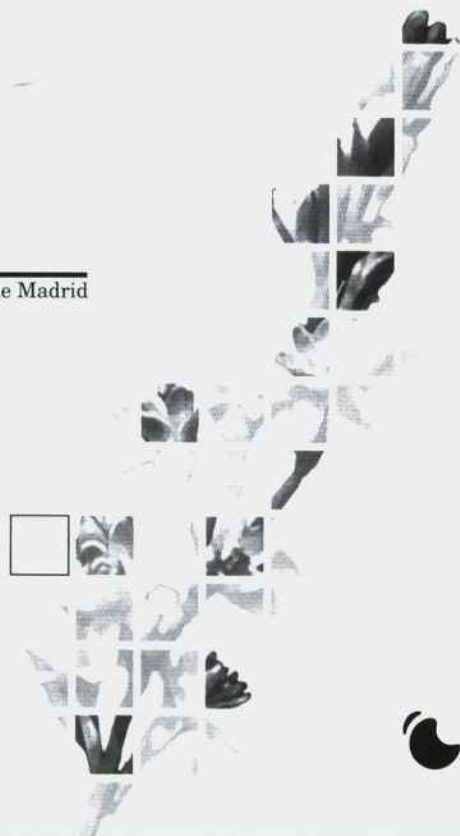
(25 III 1998)

**Q.- Au départ, il était important pour vous de composer des œuvres qui s'ajustent aux concepts formels qui avaient fait leurs épreuves au cours du temps : des formes traditionnelles et bien définies. A partir de 1992, pourtant, vous développez un idéal de croissance formelle que vous comparez à la technique de peinture en couches superposées successivement (*Übermalung*) du peintre Arnulf Rainer. On peut décrire cette technique comme une variante du concept de *work in progress*. Il s'agit de contourner une idée fondamentale, de tourner autour d'elle, en éclairant une matrice unique à partir de points de vue différents, en enrichissant le fond sonore initial. Le procédé a quelque chose d'un palimpseste : des variations et des paraphrases, de nouvelles inventions et des contrefaçons s'y articulent. Com-**



## VIRGEN DE LA ALMUDENA

- Podrán participar en el Premio todos los compositores españoles.
- Las partituras deberán ser originales y tendrán una duración mínima de 15 minutos y máxima de 25. Habrán de referirse en su temática a la Villa de Madrid.
- Las obras se presentarán bajo pseudónimo en la Dirección de Comunicación de UNION FENOSA (Avda. de San Luis 77, 28033 - Madrid), antes del 1 de marzo del año 2002, donde se pueden recoger las bases ampliadas.
- El premio consistirá en:
  - 9.015 euros (1.500.000 pesetas) (libres de impuestos).
  - El estreno de la obra ganadora en el Concierto de la Almudena que UNION FENOSA organiza anualmente.



### Composición del Jurado

#### **PRESIDENTE**

- Ramón González de Amezúa

#### **SECRETARIO**

- Enrique García Asensio

#### **VOCALES**

- Tomás Marco
- Román Alís
- Gonzalo de Olavide



**UNION FENOSA**

chazado el concepto de "originalidad" como valor estético (por ser uno de los emblemas del culto al éxito esgrimidos por el mundo artístico dominante). Para usted, ¿la noción de "originalidad" es importante, vital, o menos importante que otros valores?

R.- Los ideólogos necesariamente rechazan siempre algo, de lo contrario no serían ideólogos. Como artista uno tiene la interesante ocupación accesoria de observar, de tiempo en tiempo, la originalidad –o falta de originalidad– de las ideologías. Pero luego lamentablemente hay que volver a ponerse a trabajar.

P.- Usted ha utilizado en su música textos de diversos autores, en muchos casos personas de vida atribulada, como Friedrich Nietzsche, Paul Celan o Antonin Artaud. En el momento de elegir un texto, ¿juega un papel la vida del autor, hay en primer plano una afinidad intelectual o emocional con el poeta, se basa usted principalmente en consideraciones fonéticas / sintácticas / semánticas, se produce en el fondo una suerte de "enamoramamiento" con el texto?

R.- No.

P.- Usted es proclive a los aforismos, gusto acaso estimulado por la necesidad de responder concisamente a las preguntas que se le acumulan. De 1984 proviene la siguiente idea, cuando le preguntaron qué es la música: "Primero: música = libertad. Como dije: 'primero'. Es lo primero que se me ocurre cuando se me pregunta qué es la música." ¿Libertad de qué, libertad para qué, libertad a qué precio, libertad cómo?

R.- También sobre esto tengo una especie de poesía, del año 1989. Aparecerá dentro de poco en un volumen que edita [el musicólogo] Ulrich Mosch en la editorial Hanser-Verlag (Edition Akzente). Aquí tiene, por favor reproduzca también entera <sup>2</sup>.

*Libertad? - (Arte?)*

¿Es la libertad artística también la libertad humana? / ¿Libertad del ser humano? ¿Libertad del arte? / ¿Es una la precondition de la otra? / ¿Se convierte la una en la otra? ¿Está presente en la otra? / ¿Dónde comienza todo? ¿El ser libre, el tener

**ment ce concept de forme permet-il, par exemple, la construction d'une œuvre qui remplit un concert ?**

R.- La forme, en musique, est quelque chose qui n'existe pas "avant". Sinon ça serait un moule. La forme doit être *inventée*. Elle n'"existe" pas en tant que telle. Il semble en fait qu'elle n'existe *qu'une fois* : « après », lorsqu'on l'entend. Le compositeur est responsable de la forme, car c'est seulement à travers lui qu'elle prend corps. Il n'y a pas d'échappatoire : le "coupable" c'est le compositeur. Ce sont ses stratégies qui donnent forme à l'art.

**Q.- Déjà en 1973 vous avez commencé à donner des cours dans différentes institutions. Par rapport à l'enseignement de la composition, dans quel sens peut-on dire qu'en art quelque chose est "mauvais" ? Dans le sens d'un incohérence des idées ? Dans celui d'un manque de force ? Ou de l'absence d'émotions ? Comment peut-on mesurer la force ou l'émotion ?**

R.- Ce qui est "mauvais" a, de la même façon que ce qui est "bon", une agréable propriété : *c'est évident*. Il faut seulement le montrer. Pour le reste, le plus important est d'aider l'élève à chercher ses questions.

**Q.- Certains idéologues postmodernes ont rejeté le concept d'originalité entendu comme une valeur esthétique (parce qu'ils voyaient en lui un des symboles du culte du succès brandis par le monde artistique dominant). Pour vous, la notion d'originalité est-elle importante, vitale, ou moins importante que d'autres valeurs ?**

R.- Les idéologues rejettent toujours quelque chose, forcément, sinon ils ne seraient pas des idéologues. En tant qu'artiste on doit avoir l'intéressante et accessoire occupation d'observer, de temps en temps, l'originalité –ou le manque d'originalité– des idéologies. Mais après, il faut malheureusement se remettre au travail.

**Q.- Vous avez utilisé dans votre musique des textes de différents auteurs, qui dans de nombreux cas sont des personnes qui ont eu une vie affligeante, comme Friedrich Nietzsche, Paul Celan ou Antonin Artaud. Au moment de choisir un texte, la vie de l'auteur joue-t-elle un**



libertad? / ¿En lo físico? ¿Porque es allí donde dolorosamente la echamos de menos, cuando falta?

\*

¿Y luego? ¿Es que existe en el fondo algo separable? / ¿"Vale" realmente todo? Y: ¿es libertad, si "todo vale"? / Si nada es válido, ¿es posible la libertad? ¿Cuál? / Si sólo algo es válido, y lo otro no, ¿dónde está entonces la libertad? / Si es determinado qué es lo válido, ¿llega entonces la libertad? / ¿Quién determina? ¿Quién deja libre? ¿Es entonces libertad, si está / permitida?

\*

¿Quién le permite a quién qué libertad? / ¿Quién nota que es libertad? / ¿Es libre aquel que ni siquiera nota que reina la libertad? / ¿Es aquel que define la libertad, el libre? / ¿Qué ocurre si otro otra libertad decla- / ra?

\*

¿Puede dejarse en libertad esa otra libertad? / ¿No pone en peligro la auténtica libertad? / ¿Hay una libertad auténtica y otra falsa? / ¿Por qué? / ¿Por qué no cesan las preguntas? / ¿Si cesaran, sería entonces libertad? / ¿Cuál? ¿De qué? ¿Para qué? ¿Por qué es importante, sin embargo, una y otra vez / preguntar?

\*

¿Por qué ahora? / ¿- - - ? / ¿Es la perplejidad falta de libertad? / ¿Por qué nadie responde? / ¿Por qué pregunto? / ¿Soy prisionero? / ¿Sería yo libre, si no pudiese preguntar? ¿Así que soy libre? (1989)

Juan María Solare es compositor.

### <sup>1</sup> Fortschritt

Der Fortschritt ist seiner Natur gemäß immer fort / Nie dort wo man ihn weiß / Im Gegensatz zu Rückschritt und Seitensprung / Sondern seine Wege nicht geläufig / Nie kommt er irgendwo an und bleibt / Immer ist er schon dagewesen wenn Seine Verfolger den Ort erreichen von dem es gestern noch / Hieß dort würde er sein / Er ist der Meist-Gesuchte

\*

Manche aber kennen ihn von früher / Und wissen wo er kreuzt und quert genau / Sie eilen ihm voraus entgegen / Zu ebenen seinen Weg Sie stehn / Spalier und winken Jubel in seine Richtung / Doch er bleibt aus / Und fast schon sind

**rôle ? Y a-t-il au premier plan une affinité intellectuelle ou émotionnelle avec le poète, ou vous vous basez principalement sur des considérations phonétiques/syntaxiques/sémantiques ? Se produit-il au fond une sorte de "coup de cœur" pour le texte ?**

R.- Non.

**Q.- Vous êtes enclin aux aphorismes, un goût peut-être stimulé par le besoin de répondre de façon concise à des questions qui s'accumulent. L'idée suivante remonte à 1984, lorsqu'on lui a demandé ce qu'est la musique : "D'abord : musique = liberté. Comme je l'ai dit : 'd'abord'. C'est la première chose qui me vient à l'esprit quand on me demande ce qu'est la musique". Liberté de quoi, liberté pour quoi faire, liberté à quel prix, liberté comment ?**

R.- Là-dessus, aussi, j'ai une sorte de poésie, qui date de 1989. Elle sera publiée prochainement dans un volume édité par [le musicologue] Ulrich Mosch aux Editions Hanser-Verlag (Edition Akzente). La voici, reproduisez-la aussi en entier, s'il vous plaît <sup>2</sup>.

### *Liberté ?-(Art ?)*

La liberté artistique est-elle aussi la liberté humaine ? / Liberté de l'être humain ? Liberté de l'art ? / L'une est-elle une condition préalable de l'autre ? / Est-ce que l'une se transforme en l'autre ? / Est-elle présente dans l'autre ? / Où commence tout ? Le fait d'être libre, d'avoir la liberté ? / Au niveau physique ? Parce que c'est là que nous la regrettons /douloureusement, quand elle manque ?

\*

Et ensuite ? C'est qu'au fond il existe quelque chose de séparable ? / Tout est vraiment "valable" ? Et : c'est de la liberté si tout est "valable" ? / Si rien n'est valable, la liberté est-elle possible ? Laquelle ? / S'il n'y a qu'une chose qui est valable, et pas le reste, où est donc la liberté ? / Si on détermine ce qui est valable, la liberté adviendra-t-elle donc ? / Qui détermine ? Qui laisse libre ? Est-ce donc de la liberté si elle est /permise ?

\*

Qui permet, à qui, quelle liberté ? / Qui constate que c'est de la liberté ? / Celui qui ne remarque même pas que la liberté règne, est-il libre ? / Est-ce celui qui

sie böse Gerade noch / Rechtzeitig taucht etwas auf am  
Horizont / Der Begrüßungsjubel wird erneuert und noch  
geraumer / Jubelzeit treffen Gestalten ein die jenen die /  
Sie jubelnd erwarten wie aus dem Gesicht / Geschnitten  
sind / Es sind sie selbst / Verspätet / Vorwurfsvoll / Warum  
/ Man ausgerechnet ihnen den Weg nicht sachgemäß /  
Geebnet habe Und überhaupt der Straßenstaub

\*

Im nun abebbenden Jubel betrachten einander / Die  
erwartenden Kenner des Fortschritts und die / Einge-  
troffenen Vertreter desselben / Und sie erkennen einander  
/ Ein Fest ist die Folge Alles / Paart sich Auch Zaungäste  
und Einheimische mischen mit / Eine neue Generation  
wird konzipiert

\*

Inzwischen spaltet sich der abwesende Fortschritt das Land  
/ Seine Unsichtbarkeit löst Euphorien und Phobien aus /  
Die Gespaltenen werfen einander Blindheit vor / Blind  
von ihm oder blind für ihn seien die jeweils anderen /  
Zukunft sprechen einander sie ab / Unlesbare Verdikte  
Bannbullen Feuchte Papiere / Türmen weithin sichtbare  
Wehre Blitzende / Waffen aus Spielzeug fallen heraus und  
herab / In die kampfstarr entschlossenen Reihen / Auf  
beiden Seiten werden Suchtrupps gebildet / Avantgarden  
schwärmen aus überallhin / Noch immer hat keiner den  
Fortschritt gesichtet / Man stochert in Nebeln und greift  
in die Luft und / Unter die Betten Das alles ist abseits des  
Festes

\*

Unterdessen aber erreicht der Fortschritt mühelos / Ihm  
und uns bislang verborgen gebliebene Orte die er / Kurz  
darauf unerkant wieder verläßt / Fragte dort einer nach  
ihm: Allenfalls wäre / Die Rede von jenem etwas altmodisch  
gewandeten Fremden / Der gestern oder war es vorgestern  
- freundlich / Im Gasthaus die regionale Küche gepriesen  
jedoch / Ein unbekanntes Getränk bestellt habe

25 III 1998

## <sup>2</sup> Freiheit? - (Kunst?)

Ist künstlerische Freiheit auch menschliche Freiheit? /  
Freiheit des Menschen? Freiheit der Kunst? / Ist das eine  
die Voraussetzung des anderen? / Schlägt das eine ins andere  
um? Ist es im anderen anwesend? / Wo beginnt das alles?  
Das Frei-Sein, das Freiheit-Haben? / Im Physischen? Weil  
wir es dort schmerzlich vermissen, wenn / es fehlt?

\*

Und weiter? Ist da überhaupt etwas trennbar? / "Geht"  
wirklich alles? Und: Ist Freiheit, wenn "alles geht"? /  
Wenn nichts geht, ist dann Freiheit möglich? Welche? /  
Wenn nur etwas geht, anderes nicht, wo ist dann Freiheit?  
/ Wenn bestimmt ist, was geht, kommt dann Freiheit? /  
Wer bestimmt? Wer läßt frei? Ist Freiheit dann, wenn / sie  
erlaubt / ist?

définit la liberté qui est libre? / Qu'est-ce qui se passe  
si quelqu'un d'autre une autre liberté proclama- / me?

\*

Peut-on laisser en liberté cette autre liberté? / Ne met-  
elle pas en danger l'authentique liberté? / Est-ce qu'il y  
a une liberté authentique et une autre fausse? /  
Pourquoi? / Pourquoi les questions ne s'arrêtent pas?  
/ Si elles s'arrêtaient ce serait alors de la liberté? /  
Laquelle? De quoi? Pour quoi? / Pourquoi est-il  
important, cependant, de maintes fois / s'interroger?

\*

Pourquoi maintenant? / ---? / Est-ce que la perplexité  
est un manque de liberté? / Pourquoi personne ne  
répond? / Pourquoi je demande? / Suis-je prison-  
nier? / Serais-je libre si je ne pouvais poser des  
questions? / Suis-je donc libre?

(1989)

Juan María Solare est compositeur.

Wer erlaubt wem welche Freiheit? / Wer merkt, daß  
Freiheit ist? / Ist der, der gar nicht merkt, daß Freiheit  
herrscht, frei? / Ist der, der Freiheit definiert, der Freie? /  
Was geschieht, wenn ein anderer eine andere Freiheit /  
eröff- / net?

\*

Darf diese andere Freiheit in Freiheit gelassen werden? /  
Gefährdet sie nicht die richtige Freiheit? / Gibt es richtige  
und falsche Freiheit? / Warum? / Warum hören die Fragen  
nicht auf? / Würden sie aufhören, wäre dann Freiheit? /  
Welche? Wovon? Wozu? / Warum ist es trotzdem wichtig,  
immer und immer wieder so zu / fragen?

\*

Warum jetzt? / - - -? / Ist Ratlosigkeit Unfreiheit? /  
Warum antwortet niemand? / Warum frage ich? / Bin ich  
gefangen? / Wäre ich frei, wenn ich nicht fragen könnte?  
Ich bin doch frei?

(1989)



JAVIER MARTÍN JIMÉNEZ

## Entrevista a Frederic Amat

(Barcelona, 15 de mayo 1952)

**Pregunta.-** Como ocurre desde mediados de siglo, el pulso indiscutible del arte se sitúa en EE UU, núcleo decisivo de creación y centro de peregrinación de artistas. Las últimas vanguardias artísticas, exprimidas y ahogadas en sus últimos días, dieron paso a una avalancha indefinida denominada “postmodernidad”, que intentaría romper con el pasado en una búsqueda ciega de nuevos lenguajes. Coincidiendo con este hecho, ¿por qué decidió abandonar Oaxaca para establecerse en Nueva York en la década de los ochenta?

**Respuesta.-** En México, un país al cual fui para una estancia de apenas un mes, y que se prolongó inevitablemente algo más de dos años, tuve, de alguna manera, la vivencia del “paraíso”. Pero todo paraíso tiene su expulsión, y Nueva York se convertía entonces en mi foco de atención como una idílica Babilonia, como meollo de muchas culturas y como ágora de encuentro de artistas. También lo sentía como la otra cara de la moneda, de pasar del paraíso al infierno, del jardín del Edén, centro de creatividad al caos de la ciudad. Mi intención a mi llegada a Nueva York a finales de 1979 no era tanto “hacer una carrera artística”, sino confabular con todo aquello que ofrecía la ebullición de la ciudad. El panorama era fascinante, aunque salpicado entre otras cosas por la decadente política de Reagan, la aparición inesperada en el escenario de la plaga del SIDA, y la exaltación del mercado del arte, coincidiendo con un momento de cierta bonanza económica. Ante la tentación de la Gran Manzana, también hay que decir que trabajaba durante horas y horas encerrado en mi estudio, alternando esta actividad con jornadas enteras visitando exposiciones y viendo obra de artistas del momento. Tuve la posibilidad de conocer y compartir impresiones con artistas como Jasper Johns, o más jóvenes como

## Entretien avec Frederic Amat

(Barcelone, 15 mai 1952)



**Question :** Depuis le milieu du XXème siècle, le centre de force de l'art se situe indiscutablement aux États-Unis, foyer décisif de création et lieu de pèlerinage des artistes. Les dernières avant-gardes artistiques, bousculées et suffoquées à la fin de leur existence, ont frayé le chemin à une déferlante indéfinie appelée “postmodernité”, qui tentera de rompre avec son passé dans une recherche aveugle de nouveaux langages. Parallèlement à ces évolutions, pourquoi avez-vous décidé d'abandonner Oaxaca pour vous installer à New York, dans les années 80 ?

**Réponse :** Au Mexique, pays où je m'étais rendu pour un séjour d'un mois – qui s'est prolongé d'une manière inévitable pendant plus de deux ans – j'ai fait en quelque sorte l'expérience du “paradis”. Or, tout paradis a son expulsion. La ville de New York est devenue alors ma cible, telle une Babylone idyllique, en tant que foyer de nombreuses cultures et lieu de rencontre des artistes. J'ai ressenti cela également comme le revers d'une médaille : le passage du Paradis à l'Enfer, du jardin d'Éden, centre de créativité, au chaos de la ville. À mon arrivée à New York

Haring y Basquiat. Pero, muchos de los artistas españoles que allí nos encontrábamos, y que también nos movíamos por esos ambientes del Soho y otros lugares de encuentro de artistas, realmente teníamos muy poca incidencia en esa algarabía del mercado de la década de los ochenta.

**P.- Aunque conoció un escenario artístico muy distinto al experimentado en México, continuó trabajando en una línea personal aislada del entorno que le rodeaba. De hecho fue en este momento cuando comenzó a trabajar con papeles, construyéndolos a partir de pastas y pigmentos, que eran, al fin y al cabo, un desarrollo de los “draps” (trapos), de las telas sometidas a un proceso de manipulación formal en el que venía trabajando durante los años setenta.**

R.- Hacia dentro, seguí trabajando en aquello en lo que me inquietaba y provocaba, aunque en una constante experimentación, fiel a mis intereses y obsesiones. Hacia fuera, y como espectador, no cabe duda de que fue uno de los momentos más estimulantes para mí, aunque escogía con pinzas aquello que realmente me interesaba. Nos encontrábamos que se escribían textos sobre la “postmodernidad” que reflexionaban sobre toda la historia del arte, y que se estaba saliendo de una crisis de la pintura, que se había quedado desbancada en la década de los setenta y que se recuperaba diez años después. Unos años más tarde, como siempre ocurre, aparecía en España lo que se llamó la “postmodernidad”, convertida en una réplica y contaminada además por lo que se había hecho en EE UU, y apoyada en gran medida por el Estado. España entró en ese juego, pues formaba parte de esa tradición pictórica que englobaba a Europa, y que realmente necesitaba una revisión de estilo, una propuesta de arranque.

**P.- Ya veo que vivir directamente el nacimiento de ese acontecer conocido como “postmodernidad”, en pleno centro de acción, no ha hecho que tenga una visión más positiva de ella...**

R.- No creo que se deba destacar como fenómeno exclusivo a la “postmodernidad” dentro de los acontecimientos culturales de finales de siglo XX, un siglo fascinante de diversidad con las vanguardias, con la brutal contradicción entre ellas,

fin 1979, mon idée n'était pas tant de “faire une carrière artistique”, que de m'opposer à tout ce qu'offrait l'effervescence de la ville. Le panorama était fascinant, bien qu'assombri, entre autres, par la politique décadente de Reagan, par l'apparition inattendue du fléau du SIDA et par l'agitation du marché de l'art, parallèlement à un certain essor économique. Face à la tentation de la grande métropole, il faut dire aussi que je travaillais pendant des heures et des heures enfermé dans mon atelier, alternant cette activité avec des journées entières consacrées à la visite d'expositions, à la contemplation de l'œuvre d'artistes du moment. J'ai eu la possibilité de rencontrer et d'échanger des points de vue avec des artistes comme Jasper Johns, ou plus jeunes, comme Haring et Basquiat. Mais comme beaucoup d'artistes espagnols qui se trouvaient là-bas et qui fréquentaient les milieux du Soho et d'autres lieux de rencontre des artistes, nous avons en fait très peu d'incidence sur ce brouhaha du marché des années 80.

**Q.- Malgré le fait d'avoir rencontré une scène artistique très différente de celle que vous aviez connue au Mexique, vous avez continué de travailler dans une direction personnelle, isolé du milieu qui vous entourait. En fait, c'est alors que vous avez commencé à travailler avec du papier que vous fabriquez à partir de pâtes et de pigments, et qui était, en fin de compte, un développement des “draps” – ces matières soumises à des manipulations formelles, sur lesquelles vous aviez déjà travaillé pendant tout au long des années 70.**

R.- À l'intérieur, j'ai continué de travailler sur ces matières pour des sujets qui m'inquiétaient et qui me provoquaient, fidèle à mes intérêts et mes obsessions, bien qu'avec un souci constant d'expérimentation. À l'extérieur, en tant que spectateur, ce fut incontestablement un des moments les plus stimulants pour moi, encore que je sélectionnais soigneusement ce qui m'intéressait vraiment. Nous nous trouvions à une époque où on écrivait des textes sur la “postmodernité”, on faisait une réflexion sur toute l'histoire de l'art et on sortait d'une crise de la peinture, qui se rattrapait après avoir été évincée pendant les années 70. Quelques années plus tard, comme c'est toujours le cas, surgissait en Espagne, soutenue en large





Frederic Amat. *El bany*, 1984.

aunque con la voluntad de ir siempre más allá, provocando así su propio suicidio. Se trató de una curiosa revisión del arte, pero cuya aportación fue escasa. Personalmente, aunque resultaba obvio que no podía ignorar todo lo que había pasado en ese siglo XX, pues siempre te sientes influenciado por artistas anteriores o ciertas obras que te han marcado, prefería trabajar paralelamente a lo que estaba sucediendo en el mundo del arte en los ochenta, e intenté que no me afectara. Mi diálogo era con los propios fantasmas y con una constelación de artistas que, más que influenciarme con su obra, me servían de interlocutores de su trabajo.

**P.- Observando con el paso del tiempo las producciones artísticas de los ochenta, uno puede darse cuenta de que respondían a una cultura dominada por la banalidad de las representaciones americanas, de la disparidad de criterios reagrupados en un mismo saco, y cuyo término ni siquiera llegaba a definirse con precisión, ¿cómo llegó a darse esta situación?**

measure par l'Etat, ce qu'on appela la "postmodernité", devenue une réplique et de surcroît polluée par ce qui avait été fait aux Etats-Unis. L'Espagne a suivi ce jeu, car elle faisait partie de cette tradition picturale qui englobait l'Europe, et qui avait vraiment besoin d'un renouvellement stylistique, d'une proposition pour redémarrer.

**Q.- Je vois bien que le fait d'avoir vécu en direct, en plein centre d'action, la naissance de cette démarche qu'on a appelée la "postmodernité", ne vous a pas poussé à développer un regard plus positif sur elle...**

R.- Je ne crois pas qu'il faut mettre en relief la "postmodernité" comme un phénomène singulier parmi les événements culturels de la fin du XXème siècle – qui est par ailleurs un siècle fascinant, riche de la diversité de ses avant-gardes et des fortes contradictions entre celles-ci, animé par une volonté d'aller toujours un peu plus loin, bien que provoquant ainsi sa propre mort. C'était une curieuse façon de reconsidérer l'art, mais dont la contribution a été maigre.

R.- Realmente fue un cúmulo de situaciones, unido a una recuperación del puro proceso pictórico, la bonanza económica, el apoyo subliminal de la crítica, etc. Muchos de los artistas del momento pretendieron beneficiarse del mercado por medio de la creación de obras repetitivas, reconocibles, decorativas y sin carga emotiva alguna. Se experimentaba con cualquier forma o material, convirtiéndose en arte vendible cualquier cosa que fuera “moderna”. Los artistas formaban parte de un teatro, y eran absorbidos por el espectáculo. Entre el espectador y la obra aparecía la figura del artista.

**P.- ¿Por qué volvió a Barcelona?**

R.- En el año 86 recibí una llamada del director de teatro Lluís Pasqual, quien me ofreció colaborar en la escenografía de una obra de teatro inédita hasta la fecha que era “El Público” de Federico García Lorca, que devino en una utopía al proyectar un gran teatro itinerante, que no llegamos a realizar, pero sí logramos culminar con acierto el espacio escénico en colaboración con Fabià Puigserver. Esta colaboración fascinante me ocupó un año, tras lo cual regresé a Nueva York... Pero el escenario era ya otro, en cierta manera desolador, y decidí “perderme” –que es la mejor manera de “encontrar”– en un largo viaje que continúa aún hoy en otras geografías y culturas. La verdad es que nunca me he podido despegar de un impulso nómada que he tenido siempre, aún cuando he disfrutado de una residencia estable en Barcelona.

**P.- Actualmente se cuestiona la realidad del término y lo que englobaba aquella época. Pero en un momento de absoluta pluralidad, en la que la imagen lineal y cerrada de la historia se rompe, ¿qué queda de la llamada “postmodernidad” en España?**

R.- Su caricatura. Sin irnos más lejos, la colección del Macba cuenta con numerosas obras de la colección del fallecido galerista Salvador Riera, adquirida en 1993 por la Generalitat. Ésta, aunque incluye piezas muy destacadas, sigue siendo una colección de galerista en la que tienen primacía los artistas que él representó en su momento. En los años ochenta, la voracidad del mercado elevó a algunos artistas como Vellocino de Oro, se con-

Personnellement, bien qu'il soit évidemment impossible d'ignorer tout ce qui s'est passé au cours de ce XXème siècle – car on ressent toujours l'influence des prédécesseurs ou de certaines œuvres marquantes –, j'ai préféré travailler indépendamment de ce qui se passait dans le monde de l'art des années 80. J'ai essayé d'éviter que cela me touche. Mon dialogue se déroulait avec mes propres fantasmes et avec une constellation d'artistes qui, plutôt que de m'influencer par leur œuvre, jouaient pour moi un rôle d'interlocuteurs.

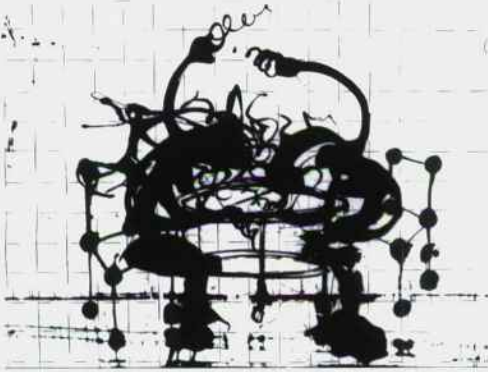
**Q.- Si on observe avec un certain recul les productions artistiques des années 80, on peut constater qu'elles correspondaient à une culture dominée par la banalité des modes de représentation américains, par la disparité des critères mis dans un même sac, qu'on n'arrivait même pas à définir avec précision. Comment en est-on arrivé à cette situation ?**

R.- En fait, ce fut tout un ensemble de situations, conjuguées à une récupération du processus pictural même, à l'essor économique, au soutien subliminal de la critique, etc. De nombreux artistes de l'époque ont essayé de tirer profit du marché en créant des œuvres répétitives, reconnaissables, décoratives, dépourvues de toute charge émotionnelle. On expérimentait avec n'importe quel matériel ou forme et on transformait n'importe quoi en objet d'art vendable, à condition que ce soit “moderne”. Les artistes faisaient partie d'un théâtre, ils étaient engloutis par le spectacle. Entre le spectateur et l'œuvre surgissait la figure de l'artiste.

**Q.- Pourquoi êtes-vous retourné à Barcelone ?**

R.- En 1986, j'ai reçu un coup de fil du directeur de théâtre Lluís Pasqual, qui m'a proposé de collaborer à la mise en scène d'une pièce de théâtre jusqu'alors inédite. Il s'agissait de *El Público*, de Federico García Lorca, qui est devenue une utopie, car nous avons projeté un grand théâtre itinérant que finalement nous ne sommes pas parvenus à réaliser. En revanche, en collaboration avec Fabià Puigserver, nous avons réalisé avec précision l'espace scénique. Cette collaboration fascinante m'a occupé une année, après quoi je suis rentré à New York... Mais la scène avait déjà changé, elle était devenue désolante en quelque sorte, et j'ai décidé de me “perdre” – ce qui est la





*Viaje a la luna.* Guión cinematográfico, Federico García Lorca, imágenes de Frederic Amat, 1998.

fundió la calidad con el nombre y el valor con el precio. Por poner otro ejemplo, hace siete años se pudo contemplar en el Palau de la Virreina de Barcelona la exposición “A la pintura” –Pintores españoles de los años ochenta y noventa–, configurada por una cincuentena de obras seleccionadas por sus comisarios, Juan Manuel Bonet y Delfín Rodríguez, del descomunal fondo de cinco mil piezas que posee la Colección Argentaria. En un texto que escribí refiriéndome a la misma, denominé a las obras expuestas como “pinturas revolucionarias institucionalizadas”, pues no tenían más orden que el puramente alfabético, en un inventario tan variopinto como venerado. No hay que olvidar que por lo general el coleccionismo en España ha pecado de ser localista y miope. Permíteme añadir que a pesar de todo soy optimista. En el arte, a lo largo de la historia, siempre han existido estos flujos y reflujos.

**P.- Sus obras, aparte del rigor y la radicalidad, demuestran un permanente cuestionamiento que acaba por desembocar en ese profundo sentido trágico. Las pinturas, de texturas variadas, se convierten en objetos que recogen papeles, cañas, telas, resinas, collage, ensamblaje o utensilios cotidianos. ¿Esta ha sido siempre su idea de regreso a la pintura-pintura? ¿Por qué ha ido perdiendo esa materialidad hasta acabar trabajando en algo tan plano como el soporte fílmico?**

R.- La pintura ha sido y es para mí una forma de conocimiento, una manera de lidiar la fantasmagoría de la existencia y, a su vez, un modo de expresión

mejore manera de se “encontrar” – en un largo viaje a través de otras geografías y de otras culturas, viaje que se persigue todavía hoy. A decir verdad, nunca he podido librarme de un impulso no buscado que siempre he sentido, incluso cuando he beneficiado de una residencia estable en Barcelona.

**Q.- Actualmente se cuestiona la realidad del arte y de lo que engloba en su época. Pero en un momento de pluralidad absoluta, ¿cómo se ve el arte en España de esta pretendida “postmodernidad”?**

R.- Sa caricature. La collection du Macba, par exemple, compte de nombreux ouvrages de la collection de le galeriste Salvador Riera, acquisitionné en 1993 par le gouvernement régional de la Catalogne après sa mort. Cette collection, qui compte des œuvres remarquables, continue d’être une collection de galeriste, dans laquelle les artistes que ce galeriste avait exposé ont une place prépondérante. Pendant les années 80 la voracité du marché a fait monter la cote des artistes telle une toison d’or, et on a confondu qualité et nom, valeur et prix. Si vous voulez un autre exemple, il y a sept ans on a pu contempler au Palau de la Virreina de Barcelone l’exposition *A la pintura* – peintres espagnols des années 1980 et 1990 – qui rassemblait une cinquantaine d’œuvres sélectionnées par les commissaires Juan Manuel Bonet et Delfín Rodríguez dans le fonds extraordinaire de cinq mille pièces que possède la Collection Argentaria<sup>1</sup>. Dans un texte que j’ai écrit sur cette exposition, j’ai qualifié les ouvrages exposés de “peintures révolutionnaires institutionnalisées”, car elles ne suivaient d’autre ordre que celui alphabétique, dans un catalogue aussi hétéroclite que digne de respect. Il ne faut pas oublier qu’en général, les collections en Espagne ont péché par un excès de particularisme local et par myopie. Permettez-moi d’ajouter que, malgré tout, je suis optimiste. Au cours de l’histoire, l’art a toujours connu ces flux et ces reflux.

**Q.- Vos œuvres, outre votre rigueur et votre radicalisme, prouvent une mise en cause permanente qui finit par déboucher sur un sens profond du tragique. Les peintures, aux textu-**

<sup>1</sup> N.T. “Argentaria”, désormais absorbée par le groupe BBVA, était à l’époque une des grandes institutions bancaires de l’Espagne à laquelle participait l’État.

que se manifiesta como calidoscopio en diferentes medios de expresión: la cerámica, la escena teatral, el cine, etc. El legado heredado del siglo XX ha sido, para muchos artistas, la capacidad de creatividad interdisciplinar.

**P.- Sus últimas experiencias han sido la dirección de la película *Viaje a la Luna* (1998), basada en el único guión de cine escrito por García Lorca, y la codirección de ZUMZUM-KA junto a Cesc Gelabert, además de la realización, el año pasado, del filme basado en el guión *Foc al càntir* del poeta Joan Brossa. ¿Próximos proyectos?**

R.- No hay proyectos, hay un día a día. Se vive en un deseo constante de hacer visible las intuiciones que uno tiene.

**P.- Aparte de un gigantesco mural para la fachada de la nueva sede del Institut del Teatre de Barcelona, recientemente inaugurado, ¿no tiene en mente realizar alguna exposición para mostrar su obra más reciente?**

R.- La verdad es que muchas de las obras que he creado en los últimos años no se han dado a ver. Muchas de ellas son bitácoras del viaje creativo para un proyecto determinado, del que se conoce su conclusión pero no su desarrollo. Con el tiempo he llegado a poner en duda la eficacia de las galerías de arte como óptimo espacio expositivo. Hemos de encontrar otros emplazamientos donde ubicar y presentar las obras de los artistas. Aunque desgraciadamente me ha interesado más el proceso creativo que su exhibición.

Javier Martín Jiménez es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y crítico de arte.

**res variées, deviennent des objets qui réunissent papiers, claies, tissus, résines, collage, assemblages ou ustensiles quotidiens. Est-ce que vous avez jamais eu l'idée d'un retour à la peinture-peinture ? Pourquoi avez-vous perdu progressivement cette matérialité, pour arriver à quelque chose d'aussi plat que le support d'un film ?**

R.- La peinture a été et continue d'être pour moi une forme de connaissance, une manière de combattre la fantasmagorie de l'existence. En même temps elle est un mode d'expression qui se manifeste comme un kaléidoscope à travers divers moyens : la poterie, la scène théâtrale, le cinéma, etc. L'héritage légué par le XXème siècle a été, pour nombre d'artistes, la capacité de création interdisciplinaire.

**Q.- Vos dernières expériences ont été la réalisation du film *Viaje a la Luna* (1998), basé sur le seul scénario de cinéma écrit par García Lorca, et la co-direction de ZUMZUM-KA avec Cesc Gelabert, outre la réalisation, l'année dernière, du film basé sur le scénario *Foc al càntir*, du poète Joan Brossa. Quels sont vos prochains projets ?**

R.- Il n'y a pas de projet, il y a le travail au jour le jour. On vit dans un désir constant de rendre visibles les intuitions qu'on a.

**Q.- À part une fresque gigantesque pour la façade du nouveau siège de l'Institut del Teatre de Barcelone, récemment inauguré, avez-vous à l'esprit la réalisation d'une exposition pour présenter votre œuvre récente ?**

R.- Il est vrai que je n'ai pas montré une bonne partie des œuvres que j'ai créées au cours des dernières années. Beaucoup d'entre elles forment un journal de bord du voyage créatif pour un projet déterminé, dont on connaît l'aboutissement mais pas le développement. Avec le temps, j'en suis arrivé à douter de l'efficacité des galeries d'art comme espace optimal d'exposition. Nous devons trouver d'autres sites où placer et présenter les œuvres des artistes. Mais, malheureusement, le processus créatif m'a toujours intéressé davantage que son exposition.

Javier Martín Jiménez est licencié en Histoire de l'Art à l'Université Autonome de Madrid et critique d'art.



## Conversación con Jorge Fernández Guerra

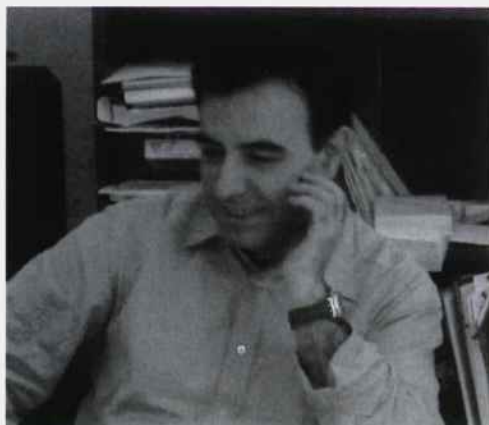
(Madrid, 17 de junio 1952)



Jean-Marc Chauvel. París, diciembre 2001.

## Conversation avec Jorge Fernández Guerra

(Madrid, 17 juin 1952)



Jorge Fernández Guerra. París, décembre 2001.

### Fronteras, límites y malentendidos...

**Jean-Marc Chauvel.**— Si nos remontamos al origen de la idea de postmodernidad, hay que inclinarse sobre la crítica ejercida en el ámbito de la arquitectura moderna desde los años sesenta por personalidades como Peter Blake o Charles Jencks, en los Estados Unidos. El primero atacó el eje central del movimiento moderno, la idea de que la forma sigue a la función. El segundo denunció el carácter intelectualista y abstracto, alejado de la vida real de los hombres, así como el acercamiento cuantitativo y racional asociado al maquinismo y a la producción industrial. Si tuviéramos que transferir estas críticas a la música de manera no anacrónica, hay que considerar que se aplicarían en primer lugar al más "arquitecto" de los músicos de la segunda mitad del siglo XX: Xenakis. Posiblemente podrías decirnos cómo ves hoy la proposición xenakiana, expresada principalmente en *Musiques Formelles*, y que es el producto de

### Frontières, limites et malentendus...

**Jean-Marc Chauvel.**— Si l'on remonte à l'origine de l'idée de postmodernité, il faut se pencher sur la critique exercée à l'encontre de l'architecture moderne dès les années 60 par des personnalités comme Peter Blake ou Charles Jencks, aux États-Unis. Le premier attaque l'axe central du mouvement moderne, l'idée que la forme suit la fonction. Le second dénonce le caractère intellectuel et abstrait, éloigné de la vie réelle des hommes, ainsi que l'approche quantitative et rationnelle, associée au machinisme et à la production industrielle. Si on doit transférer ces critiques à la musique de manière non-anachronique, il faut considérer qu'elles s'appliqueraient en premier lieu au plus "architecte", et au plus "moderne" des musiciens de la deuxième moitié du vingtième siècle : Xenakis. Peut-être pourrais-tu nous dire comment tu vois aujourd'hui, la proposition xenakienne, principalement exprimée dans *Musiques Formelles*, et qui est bien le produit d'un fonction-

un funcionalismo musical (es la esencia de su crítica del serialismo), y de una racionalización de la escritura bajo el manto de las matemáticas.

**Jorge Fernández Guerra.**— En una de las entrevistas de sus últimos años, decía Stravinsky que si alguna de las obras musicales actuales (habla en los años sesenta) fuera un edificio él no quisiera entrar en ella. Creo que pensaba en Xenakis. Al margen del juicio negativo e irónico del “viejo” Stravinsky, siempre me ha llamado la atención esta idea según la cual una obra musical pudiera ser habitada, nos proporciona metáforas muy sugestivas. Por ejemplo, una obra serial ¿qué sensación nos produce? (pienso, desde luego, en el serialismo heroico de los cincuenta y sesenta). En muchos sentidos se piensa que el serialismo sería la conclusión en la música del espíritu austero de Adolf Loos y el de su célebre ensayo titulado *Ornamento y delito*. ¿Estamos, pues, frente a edificios estrictamente funcionales, despojados de lo innecesario? ¿Sería el serialismo una suerte de Brasilia? Sigamos con arquitectura y música. Creo que ha sido Hugues Dufourt quien hablaba del serialismo como de una arquitectura escondida. Si esto es así, estamos en el polo opuesto de una ecuación directa y limpia que nos lleva de la función a la forma, salvo la opinión interesada de sus propios autores que aseguraban que la función era la forma. Es decir, estamos frente a una forma sin función; porque, no lo olvidemos, la función la define siempre el que habita la forma, cada cual vive en su casa como quiere y no como le dicta el arquitecto, pero ¿cómo se vive una arquitectura oculta? Boulez ha usado una metáfora muy astuta, el laberinto; pero un laberinto no es un espacio habitable, es un espacio experimental que nos propone un desafío; el laberinto es un caso muy especial de relación entre forma y función, es interesante pero extravagantemente limitado de cara a habitar una forma que es, creo yo, el problema esencial a resolver en la creación musical actual.

Las denominadas aporías seriales, esto es, la indiferencia perceptiva frente a sus valores constructivos, dejaban muchos flancos, tanto teóricos como pragmáticos. Es un hecho que el serialismo

musical (c'est l'essence de sa critique du sérialisme), et d'une rationalisation de l'écriture sous l'égide des mathématiques.

**Jorge Fernández Guerra.**— Dans un entretien de la fin de sa vie, Stravinsky disait que si une des œuvres de la musique actuelle (il parlait des années 60) était un bâtiment, il n'aurait pas aimé entrer dedans. Je crois qu'il pensait à Xenakis. Au delà du jugement négatif et ironique du vieux Stravinsky, l'idée qu'une œuvre musicale puisse être habitée m'a toujours frappé, et c'est une idée qui nous fournit des métaphores très suggestives. Par exemple, une œuvre sérielle, quelle sensation nous produit-elle donc (je pense, bien entendu, au sérialisme héroïque ? des années 50-60). À bien des égards, on peut penser que le sérialisme serait la traduction musicale de l'esprit austère d'Adolf Loos et de son célèbre essai intitulé *Ornement et délit*. Serions-nous donc en face d'édifices strictement fonctionnels, dépourvus de tout ce qui n'est pas nécessaire ? Le sérialisme serait une sorte de *Brasilia* ? Continuons sur ce thème Musique et Architecture. Je crois que c'est Hugues Dufourt qui parlait du sérialisme comme d'une architecture secrète. S'il en est ainsi, nous sommes à l'opposé d'une équation directe et claire qui nous mènerait de la fonction à la forme, à condition d'écarter l'opinion intéressée des auteurs eux-même, qui assuraient que la fonction était la forme. C'est à dire que nous sommes en face d'une forme sans fonction ; parce que, il ne faut pas l'oublier, c'est toujours celui qui habite la forme qui définit la fonction, chacun vit dans sa maison comme il veut et non pas comme le souhaite l'architecte. Mais comment vit-on dans une architecture cachée ? Boulez a utilisé une métaphore très astucieuse : celle du labyrinthe, mais un labyrinthe n'est pas un espace habitable, c'est un espace expérimental qui nous propose un défi ; Le labyrinthe est un cas très spécial de relation entre forme et fonction. C'est intéressant, mais extrêmement limité quant à l'habitation d'une forme, qui est, selon moi, le problème essentiel à résoudre dans la création musicale actuelle.

Ce qu'on appelle les apories sérielles, c'est à dire l'indifférence perceptive devant les valeurs constructives, laissait beaucoup à désirer, tant sur le plan théorique que sur le plan pragmatique. Il faut dire que



lismo era rico en sugerencias ligadas a las tradiciones de la historia de la música, especialmente a la escritura contrapuntística y a lo que también se ha denominado el desarrollo del material compositivo (la evolución de los parámetros rítmico, tímbrico y dinámico especialmente), por eso tuvo tanto predicamento en personalidades ligadas al oficio de la composición y esencialmente preocupadas por la continuidad histórica. Pero la "objeción xenakiana" era obvia, si la arquitectura musical era indiferente de su percepción (más allá de ciertas ideas elementales, como la suposición de la coherencia de la escritura o un fuerte aroma a expresividad musical nueva), el esfuerzo serial era gratuito y la construcción de la obra podía formalizarse de fuera adentro. Es una pena que este debate se agriara por la personalización de sus protagonistas (Boulez-Xenakis).

Tu pregunta es estrictamente ¿cómo veo hoy la proposición xenakiana? En primer lugar, la veo situada históricamente en su tiempo. Dicho de otro modo, aplicada al hoy sería otra forma de metáfora y competiría en el durísimo mercado de metáforas históricas para retener nuestra atención. Veamos algunos ejemplos de metáforas que pretendían no serlo en su momento (una metáfora sólo es poderosa cuando no se ve como tal). 4'33, de Cage; 273 es el cero absoluto en temperatura, la situación en la que cesa todo movimiento molecular; se puede suponer que si llegamos a captar esa duración a través del silencio que nos propone la pieza podríamos estar frente a una especie de cero absoluto de lo que nosotros prefiramos (de la mente, de las trampas de nuestra personalidad, etc., etc.), pero hay que traducir segundos a otra cosa ¿y por qué un segundo sería traducible a otra cosa salvo que estemos, de nuevo, en el terreno del signo librado a nuestra fantasía? El silencio que proponía Cage en una duración que era equivalente al cero absoluto, que narraba el cero absoluto, era histórico; durante 273 segundos se le privaba al auditor de toda clase de sonidos ligados a la historia de la música (al piano, en su caso). Fue un bonito gesto de audacia y la plasmación de un par de ideas sugerentes. Pero hoy (cincuenta años después) nos emocio-

le el serialismo era rico en sugerencias ligadas a las tradiciones de la historia de la música, especialmente a la escritura contrapuntística, y también a lo que se ha denominado el desarrollo del material compositivo (la evolución de los parámetros rítmicos, tímbricos y dinámicos en particular), y por eso ella a eu tant d'aura chez les personnalités liées au métier de la composition et principalement préoccupées par la continuité historique. Mais l'"objection xenakienne" était évidente, si l'architecture musicale était indifférente pour sa perception (au delà de certaines idées élémentaires, comme la supposition d'une cohérence de l'écriture, ou un fort goût de nouvel expressionnisme musical), l'effort sériel était gratuit et la construction de l'œuvre pouvait se concevoir de l'extérieur vers l'intérieur. C'est fort dommage que ce débat se soit focalisé sur la personne de ses protagonistes (Boulez-Xenakis).

Ta question est précisément : comment est-ce que je vois aujourd'hui la proposition de Xenakis ? D'abord, je la vois située historiquement dans son temps. Dit d'une autre façon, appliquée à aujourd'hui, il s'agirait d'une autre forme de métaphore et elle entrerait en compétition sur le dur marché des métaphores historiques pour retenir notre attention. Voyons quelques exemples de métaphores qui prétendaient ne pas en être en leur temps (une métaphore n'est puissante que quand on ne la perçoit pas comme telle). 4'33, de Cage ; 273 est le zéro absolu en température, la situation dans laquelle cesse tout mouvement moléculaire. On peut supposer que si l'on arrive à capter cette durée à travers le silence que nous propose la pièce, on pourrait être en face d'une sorte de zéro absolu de ce que nous présumons (de notre esprit, des pièges de notre personnalité, etc., etc.), mais il faut traduire les secondes en autre chose, et pour quoi une seconde serait-elle traduisible en autre chose, sauf à être de nouveau sur le terrain du signe livré à notre fantaisie ? Le silence que proposait Cage dans une durée équivalente au zéro absolu, qui racontait le zéro absolu, était historique ; durant 273 secondes, on privait l'auditeur de quelque sorte de son que ce soit lié à l'histoire de la musique (au piano, dans ce cas). Ce fut un beau geste d'audace et la mise en avant d'idées fort suggestives. Mais aujourd'hui



na sólo como el recuerdo de un momento histórico en el que nuestros abuelos tuvieron necesidad de hacer algo de dieta. Podríamos seguir con otra metáfora que también cumple cincuenta años, el primer *happening* de la historia (también con Cage como protagonista) que también era un intento de habitar una forma artística.

Adivino que el sentido profundo de tu pregunta sería el de evaluar si la proposición xenakiana tiene aún vigencia, si es posible modelizar la estructura de la obra musical de fuera adentro, y si la respuesta es vagamente negativa qué tiene que ver eso con el impás postmoderno. Volvamos a la arquitectura, o incluso a la vivienda, es decir, a las casas en las que vivimos. Para la gran mayoría de la gente el problema no es que la función cree la forma, o que la forma defina la función. Para la mayoría, quizá para todos, excepto para los que pasan algún periodo de tiempo en espacios experimentales (una nave espacial, una oficina ultramoderna, un laboratorio de investigación, un laberinto...), el problema es que el uso define la función en estrecha dialéctica con la forma que uno recibe. Me asombré hace poco cuando leí algo sobre la última casa de Mozart, con planos incluidos. Pese a no ser pequeña no disponía de cuarto de baño ni de dormitorio estable, y el único cuarto que podía cumplir esa función tenía ese célebre billar al que la divulgación mozartiana nos ha acostumbrado. Es posible que el cuarto de baño sólo se haya generalizado en paralelo a la evolución del serialismo, pero siempre pensé que un dormitorio era un espacio inexcusable en cualquier periodo histórico, sobre todo en un matrimonio con hijos, como era el de Mozart. También sabemos, por Stravinsky, que Satie dormía sobre una hamaca apoyada en una batería de bolsas de agua que le daba el aire de "una extraña marimba".

Pero, por encima de la evolución de ciertas funciones en nuestras casas, habría que considerar que la decoración no es un problema gratuito, nadie vive en un espacio sin alguna forma de decoración por más que el modernismo quisiera ignorarlo. El problema central sería buscar un equivalente no humorístico a lo que sería la decoración en la obra musical.

(cinquante ans plus tard), cela ne nous émeut plus qu'en tant que souvenir d'un moment historique où nos grands-parents durent faire un peu de régime. On pourrait continuer avec une autre métaphore, qui a elle aussi dans les cinquante ans, le premier *happening* de l'histoire (et aussi avec Cage comme protagoniste) et qui était tout autant une tentative d'habiter une forme artistique.

Je devine que le sens profond de ta question était d'évaluer si la proposition xenakienne est encore d'actualité, si c'est possible de modéliser la structure de l'œuvre musicale de l'extérieur vers l'intérieur, et si la réponse est à peu près négative, quel rapport cela peut avoir avec l'impasse postmoderne. Revenons à l'architecture, ou plutôt, à l'habitat, c'est à dire au maisons dans lesquelles nous vivons. Pour la grande majorité des gens le problème n'est pas que la fonction crée la forme ou que la forme définisse la fonction. Pour la majorité, peut-être pour tous, à part pour ceux qui passent quelque temps dans des espaces expérimentaux (un vaisseau spatial, un bureau ultra-moderne, un laboratoire de recherche, un labyrinthe...), le problème est que l'usage définit la fonction dans une dialectique étroite avec la forme qu'il reçoit. Je fus stupéfait, il y a peu, en lisant quelque chose sur la dernière habitation de Mozart, avec des plans. Même si elle n'était pas petite, elle ne possédait ni salle de bain, ni chambre à coucher permanente, et la seule pièce qui pouvait remplir cette fonction avait ce célèbre billard auquel les études Mozartiennes nous ont habitués. Il est possible que la salle de bain ne se soit généralisé qu'en parallèle à l'évolution du sérialisme, mais j'avais toujours pensé que la chambre à coucher était un espace indispensable quelle que soit la période historique, surtout pour un couple avec des enfants, comme celui de Mozart. Nous savons aussi par Stravinsky que Satie dormait sur un hamac appuyé sur une série de sacs d'eau qui lui donnaient l'air "d'une étrange marimba".

Mais, au delà de l'évolution de certaines fonctions dans nos maisons, il convient de considérer que la décoration n'est pas un problème gratuit, que personne ne vit dans un espace sans aucune forme de décoration même si le modernisme souhaitait l'ignorer. Le problème central serait de chercher, un



**J.-M. Ch.**— A mí también me ha chocado siempre esa especie de incoherencia entre las posibilidades que ofrecía el cemento para crear decoraciones (esa especie de “piedra líquida” habría podido facilitar los efectos de relieve que costaban tanta energía humana en la época de la piedra tallada), y la arquitectura que se ha realizado con él, una arquitectura de superficies geométricas que está más cerca, quizá, de las posibilidades de la plancha de cartón que se utiliza para hacer las maquetas. También me he preguntado siempre si los *tags*, los *graffitis*, que vemos por todas partes en las paredes en cuanto nos acercamos a las ciudades modernas no serían una reacción vital, una especie de urgente necesidad de organicidad en la vida metafísica de la superficie plana. Pero nos alejamos, posiblemente de la música, a menos que podamos aprovechar la metáfora para hablar de eso de lo que no se habla hablando de música. En el fondo, me pregunto si no hay un gran riesgo de confusión en los términos de moderno y postmoderno en música. Reflexionando más sobre esta crítica de la modernidad de la que partió el concepto de postmodernidad, me he preguntado si no habría un gran malentendido: en el fondo, la música cuya forma sigue con más exactitud a la función ¿no será la música pulsada que nos venden como postmoderna? ¿Y lo bien que concuerda con las imágenes de esos edificios que repiten indefinidamente el mismo motivo a lo largo de fachadas “extraordinarias”!...

Pero lo que dices de la decoración en música me parece que precisa de alguna aclaración. En el acto mismo de la escritura de la música, todo el siglo XX ha desarrollado una tendencia a la especificación de reglas de composición, hasta el sueño un poco alucinado concretado por Xenakis de un programa que generaría él solo (o casi) la música (nombre de código: GENDYN). Aparte de la idea, difícil de controlar si creemos en los cuentos de Hoffmann, de una mecanización de lo musical, tenemos la de poner en obra procedimientos extramusicales, justamente para desposeer la escucha de su *habitus*, para dar a entender verdaderamente lo inaudito, idea ligada a un sentimiento de caída de la civilización y del humanismo que

equivalen no humorístico a la decoración en la obra musical.

**J.-M. Ch.**— J'ai toujours été frappé aussi par une sorte d'incohérence entre les possibilités qu'offrait le béton pour créer des décorations (cette sorte de "pierre liquide" aurait dû faciliter les effets de relief qui coûtaient tant d'énergie humaine à l'époque de la pierre de taille), et l'architecture que l'on a réalisé avec, une architecture de surfaces géométriques qui tient peut-être plus des possibilités de la plaque de carton qu'on a utilisé pour faire les maquettes. Je me suis toujours demandé également si les tags, les graffitis, que l'on voit partout sur les murs dès que l'on s'approche des cités modernes n'étaient pas une réaction vitale, une sorte de besoin urgent d'organicité dans le vide métaphysique de la surface plane ? Mais nous nous éloignons peut-être de la musique, à moins que l'on ne puisse profiter de la métaphore pour parler de ce dont on ne parle pas en parlant de musique. Au fond, il se peut qu'il y ait un grand risque de confusion entre les termes de moderne et de postmoderne en musique. En réfléchissant plus avant sur cette critique de la modernité dont est parti le concept de postmodernité, je me suis demandé s'il n'y avait pas un grand malentendu : au fond, la musique dont la forme suit le plus précisément la fonction, n'est-ce pas la musique pulsée qu'on nous vend comme étant postmoderne ? Et comme elle s'accorde bien aux images de ces immeubles qui répètent indéfiniment le même motif sur des longueurs de façade extraordinaires ! ...

Mais ce que tu dis de la décoration en musique me paraît nécessiter quelques éclaircissements. Dans l'acte même d'écriture de la musique, tout le XXème siècle a développé une tendance à la spécification des règles de composition, jusqu'au rêve un peu fou concrétisé par Xenakis d'un programme qui générerait tout seul (ou presque) de la musique (nom de code : GENDYN). Outre l'idée, difficile à maîtriser si l'on en croit les contes d'Hoffmann, d'une mécanisation du musical, il y a celle de mettre en œuvre des procédures extra-musicales pour justement déposséder l'écoute de son habitus, pour lui donner à entendre véritablement de l'inouï, idée liée à un sentiment de faillite de la civilisation et de l'humanisme qu'elle était sensée véhiculer. La génération de l'après



ella soportaba. La generación de la postguerra tenía probablemente otra cosa que defender que lo decorativo, ampliamente machacado por el neoclasicismo y el neoimpresionismo ambiente, y conocemos muy bien lo que el término “decorativo” podía tener, en ese contexto, de superficial. Por otra parte, para mí, se aplica verdaderamente más a las columnas y a los frontones neo-pequeño burgueses de las arquitecturas postmodernas que a cualquier cosa que yo quisiera reivindicar en la música.

No se puede, de todos modos, eludir tan rápido la cuestión. Es cierto que las grandes obras modernas tienen la ambición de revelarnos un orden cósmico del universo que no es de la misma naturaleza que nuestra intimidad corporal. Diríamos que es una cuestión de proyecto. Poner al hombre frente a lo que le sobrepasa, frente a lo que funda su presencia en el mundo y frente, quizá, a su ser me parece una empresa más que respectable. Dicho esto, tienes razón en subrayar que llevado a su término, este proyecto puede también revelar un gran vacío, una negación en la que el humanismo, posiblemente, se encuentra aún más radicalmente en peligro. Ahora queda la cuestión de hacer la música habitable. Y ahí hay un gran riesgo de que aparezcan en primer lugar nuestros tics y nuestras pequeñas manías que acuden al galope. En suma, debemos a nuestra ingenuidad –por retomar un término ampliamente utilizado por Lachenmann– todas las pequeñas facilidades que pueden rápidamente recargar nuestras obras, igual que puede rápidamente invadirse un piso por *bibelots*. Todo ello habla de nosotros mismos, cierto, pero ¿es que eso hace la obra más habitable para los demás? Por esto tengo tendencia a pensar que es más importante para un artista ser *habitado* por una exigencia, es decir, en el fondo, estar en una posición de escucha y de reflexión que promover una cierta idea del confort de masas.

Habría otro sentido de la decoración: haría referencia, más bien, al ornamento barroco, ¡una manera de hacer vibrar las estructuras más rígidas y de vestir las con un escalofrío que sólo se encarna en los pliegues que anhelan la revelación...

guerre avait sans doute autre chose à défendre que le décoratif, largement ressassé par le néo-classicisme et le néo-impresionisme ambiant, et on sent bien ce que le terme de “décoration” peut avoir, dans ce contexte, de superficiel. D’ailleurs pour moi, il s’applique plus vraisemblablement aux colonnes et aux frontons néo-petit-bourgeois des architectures postmodernes qu’à quoi que ce soit que je voudrais revendiquer dans la musique.

On ne peut toutefois pas évacuer aussi rapidement la question. Il est vrai que les grandes œuvres modernes ont l’ambition de nous révéler un ordre cosmique de l’univers qui n’est pas de même nature que notre intimité corporelle. C’est disons, une question de projet. Mettre l’homme en face de ce qui le dépasse, en face de ce qui fonde sa présence au monde et en face, peut-être, de son être, me paraît une entreprise plus que respectable. Ceci dit, tu as raison de souligner que poussé à son terme, ce projet peut aussi nous révéler un grand vide, un néant dans lequel l’humanisme est peut-être encore plus radicalement mis en péril. Maintenant, reste la question de rendre la musique habitable. Et là, il y a un grand risque que ce soient en premier lieu nos tics et nos petites manies qui rappellent au galop. En clair, nous sommes redevable à notre naïveté, pour reprendre un terme largement usé par Lachenmann, de tous les petites facilités qui peuvent assez vite encombrer nos œuvres, comme on peut vite laisser envahir un appartement par les bibelots. Pourtant tout cela parle de nous-même. Certes, mais est-ce que ça rend l’œuvre plus habitable pour les autres ? C’est pour cela que j’aurais tendance à penser qu’il est plus important pour un artiste d’être habité par une exigence, c’est à dire au fond, d’être dans une position d’écoute et de réflexion, que de promouvoir une certaine idée du confort des masses.

Maintenant il y aurait un autre sens de la décoration : il ferait plutôt référence à l’ornement baroque, une manière de faire vibrer les structures les plus rigides et de les habiller d’un frisson qui ne passe que dans les plis qui s’appêtent au dévoilement ...

**J. F. G.** – Le problème le plus difficile, en parlant avec toi, c’est la grande facilité que j’ai à être d’accord. À part sur des détails, je rencontre peu de réticences. Je me concentrerai, dès lors, sur quelques dés-



**J. F. G.**— El mayor problema de hablar contigo es la gran facilidad que tengo para estar de acuerdo. Excepto detalles, encuentro pocas desavenencias. Me concentraré, pues, en algunos desacuerdos de detalle para hacer avanzar la conversación, y, sobre todo, voy a seguir jugando a la figura de abogado del diablo con ciertos conceptos. Es obvio que el término “decoración” tiene algo de provocación y muy poca aplicación cuando hablamos de música; aquí nos encontramos con los límites de desarrollar ideas que en la arquitectura pueden ser pertinentes pero lo son poco o nada en la música. En arquitectura hay un cliente, o mejor, hay una relación clara entre creador y cliente. En música, el creador no puede pensar en el cliente. Es fácil comparar música y arquitectura si hablamos de forma, pero es mucho más difícil si hablamos de lenguaje. Si nos ceñimos a la idea de lenguaje como núcleo de la actividad musical, el término “confort de masas” se hace irreal, tanto como la decoración. Cuando digo que la forma tiene que ser habitable (tu dices la música, pero yo no había querido llegar tan lejos), no quiero decir que deba ser fácilmente habitable; los riesgos, los peligros, las manías, los *bibelots* y las facilidades todavía no los he tenido en cuenta en esta conversación. Pienso en algo más simple: que uno entra en una obra musical y se sienta en su interior, como Alicia cuando pasa a través del espejo. Pero también soy consciente de los límites de la metáfora ya que todas las obras son habitables, o mejor, la habitabilidad es una característica humana.

Hay un tema de fondo más serio en tu última réplica: te preguntas si no habrá un riesgo de confusión entre moderno y postmoderno en música. Comparto por completo tu interrogación y creo que ha llegado el momento de dejar de apoyarse en la arquitectura para entrar en el fondo de la dificultad. En primer lugar, postmoderno es un término polémico, no se ha vivido por igual en distintas áreas. Tú eres francés y mi experiencia más extensa de vivir fuera de España ha sido también en Francia. Pero esa experiencia ha cubierto la década de los noventa y el periodo en el que el postmodernismo tuvo su auge fue en los ochenta

acords de détail, pour faire avancer la conversation, et surtout, pour continuer à jouer l'avocat du diable avec certains concepts. C'est sûr que le terme de “décoration” tient de la provocation et est de peu d'utilité quand on parle de musique ; c'est là que l'on touche les limites d'idées qui peuvent être pertinentes pour l'architecture, mais peu, ou pas, pour la musique. En architecture, il y a un client, ou plutôt, il y a une relation claire entre le créateur et le client. En musique, le créateur ne peut pas penser au client. C'est facile de comparer la musique et l'architecture si nous parlons de forme, mais c'est beaucoup plus dur si nous parlons de langage. Si nous nous attachons à l'idée de langage comme noyau de l'activité musicale, le terme “confort de masse” devient tout aussi irréel que celui de décoration. Quand je dis que la forme doit être habitable (tu dis la musique, mais je ne voulais pas aller si loin), je ne veux pas dire qu'elle doive être habitable facilement ; les risques, les dangers, les manies, les *bibelots* et les facilités, je ne les ai pas encore pris en compte dans cette conversation. Je pense à quelque chose de plus simple : que quelqu'un entre dans une œuvre musicale et s'assise à l'intérieur, comme Alice quand elle passe de l'autre côté du miroir. Mais aussi je suis conscient des limites de la métaphore du fait que toutes les œuvres sont habitables, ou pour le dire mieux, que l'habitabilité est une caractéristique humaine.

Il y a un thème de fond plus sérieux dans ta dernière réplique : tu te demandes s'il n'y aurait pas un risque de confusion entre moderne et postmoderne en musique. Je partage entièrement ton interrogation et je crois que le moment est venu de laisser de côté l'architecture pour entrer au fond de la difficulté. En premier lieu, postmoderne est un terme polémique, il n'a pas été vécu partout de la même manière. Tu es français et c'est aussi en France que j'ai vécu ma plus longue expérience hors d'Espagne. Mais cette expérience a couvert la décennie des années 90 et la période pendant laquelle le postmodernisme a connu son apogée ce fut dans les années 80. C'est à dire que quand je suis arrivé à Paris, le post-modernisme était déjà de l'histoire ancienne. Du coup, je trouvais choquant qu'à Paris, le postmodernisme soit un terme presque péjoratif, et, dans certains cas, une insulte. Je me souviens encore que certains courants



ta. Es decir, cuando llegué a París el postmodernismo era ya historia. Me resultó chocante que en París el postmodernismo fuera un término casi peyorativo y, en ciertos casos, un insulto. Todavía recuerdo que ciertas corrientes que se reclamaban deudoras de la escritura musical (los combinatorios), se referían a los espectrales de manera despectiva como "postmodernos". En España la postmodernidad se vivió con mayor efervescencia, aunque sólo fuera porque coincidió, desde finales de los setenta, con el desarrollo de las libertades sociales y políticas recién recuperadas. Creo que en ese momento España perdió parte del contacto que siempre había tenido con la cultura francesa y terminó por inclinarse hacia la anglosajona, donde la agitación postmoderna se sintió de manera mucho más positiva. A mi todo esto me pilló doblemente a contrapié; en primer lugar porque los ochenta (a los que asociaba el postmodernismo) los viví con un cierto sentimiento de euforia, algo que chocó posteriormente con mi experiencia francesa que, también, a su manera, la viví con mucha intensidad; y en segundo lugar porque la dicotomía moderno-postmoderno no me decía gran cosa en términos musicales.

Podría resumir mi experiencia diciendo que sentí mucha simpatía por la revisión crítica de la modernidad como tal, pero que esta simpatía no me hace cómplice de la eclosión de oportunistas, chararileros y revisionistas que se han colado por la brecha postmoderna. Y sin embargo, tu pregunta queda intacta: ¿Qué es lo moderno y lo postmoderno en música? Puesto que quizá el periodo histórico se ha cerrado ya, siempre puede haber una respuesta fácil: postmodernos podrían ser figuras como Wolfgang Rihm, Philippe Manoury, Kaija Saariaho, Pascal Dusapin, Marc-André Dalbavie, Philippe Hurel; en España citaré a José Luis Turina e imagino que yo también tendré algo de ello, una vez más recurro a la provocación. Curiosamente muchos de estos nombres estamos cumpliendo cincuenta años ahora mismo. Pero tengo la certeza de que no he respondido a la cuestión, a lo sumo he seguido el juego perverso de que la historia señale lo que no somos capaces

qui se réclamaient de l'écriture musicale (les combinatorios), se référaient aux spectraux de manière condescendante comme "postmodernes". En Espagne, la postmodernité a été vécue avec plus d'effervescence, même c'était seulement parce que ça coïncidait, depuis la fin des années 70, avec le développement des libertés sociales et politiques récupérées depuis peu. Je crois qu'à ce moment là, l'Espagne perdit une partie du contact qu'elle avait toujours eu avec la culture française et finit par se soumettre à l'influence anglo-saxonne, où l'agitation postmoderne a été perçue de manière bien plus positive. En ce qui me concerne, tout cela me pris doublement à rebrousse-poil; en premier lieu parce que les années 80 (auxquelles j'associais le postmodernisme) je les ai vécues avec un certain sentiment d'euphorie, ce qui contrasta plus tard avec mon expérience française que j'ai vécu, aussi, à sa manière, avec beaucoup d'intensité; et en second lieu parce que la dichotomie moderne-postmoderne ne me disait pas grand chose en termes de musique.

Je pourrais résumer mon expérience en disant que j'ai ressenti beaucoup de sympathie pour la révision critique de telle modernité, mais que cette sympathie ne me fait pas complice de l'éclosion d'opportunistes, charlatans et révisionnistes qui se sont engouffrés par la brèche postmoderne. Et pourtant, ta question reste intacte: qu'est-ce que c'est que le moderne et le postmoderne en musique? Si on suppose que la période historique est déjà close, on peut toujours donner une réponse facile: les postmodernes pourraient être des figures comme Wolfgang Rihm, Philippe Manoury, Kaija Saariaho, Pascal Dusapin, Marc-André Dalbavie, Philippe Hurel; en Espagne, je citerais José Luis Turina et j'imagine que moi aussi j'ai quelque chose à voir avec ça, recourant une fois de plus à la provocation. Curieusement, beaucoup de ceux que je viens de citer arrivons en ce moment à la cinquantaine. Mais j'ai la certitude que je n'ai pas répondu à la question, et qui plus est, j'ai joué le jeu pervers qui veut que l'histoire détermine ce qu'on ne sait pas distinguer d'une autre manière. Aussi, si je veux dire quelque chose de sérieux sur cette question, je vais devoir être plus personnel. J'ai ressenti de manière très aiguë, depuis les années 70, le "maniérisme" moderne, et



de marcar de otra manera. Así que si quiero decir algo serio sobre el tema voy a tener que ser más personal. Yo sentí muy agudamente, desde los setenta, el “manierismo” moderno, y por moderno entiendo la tradición de ruptura del lenguaje musical en el siglo XX. Históricamente, es una aventura que me fascina y por la que siento una gran proximidad, mis talentos, sean los que fueren, se mueven con libertad dentro de la especulación formal. Lo que los años ochenta me pusieron de manifiesto es que el traumatismo histórico que justificaba la austeridad humanista de la postguerra se estaba convirtiendo ya en algo antivital, en una fórmula que, además, parecía un cheque al portador para que la generación que lo protagonizó acumulara todos los beneficios (poder y dinero incluidos) de una pretendida legitimidad. Esto en términos de lenguaje y creación musical obligaba, a mí por lo menos, a un deslizamiento conceptual que integrara los nuevos datos históricos. Por ejemplo, la forma ha sido siempre el espacio de un consenso; ningún compositor inventó la forma sonata o la fuga en virtud de un esfuerzo personal derivado de un análisis del desarrollo del material compositivo. Lo que correspondía al compositor era descubrir una aplicación de una forma que fuera propia a una obra. Pero inventar una forma y una obra a la vez, aunque no sea imposible, corresponde a periodos históricos de crisis muy agudas, y las crisis no son eternas ni estables. Ese era el sueño de Adrian Leverkühn (*Doctor Faustus*, de Mann) y el poético infierno que ganó con ello está ampliamente consumido por la última guerra mundial.

Ahora bien, un consenso de lenguaje musical, por parcial que sea, no se decreta. Y, lo que es más importante, la creación musical auténtica ha sido reducida a una marginalidad por la música comercial que impone consensos prefabricados con mayor contundencia que las abominables normas de Zjanov y su realismo socialista. Por ello, el deslizamiento que ha podido operar el creador “postmoderno” es muy limitado. Comprendo, aunque me parezca despreciable, la tentación de recuperar giros y modos de la tonalidad, la vida es muy dura en este sector. Pero

par moderne j'entends la tradition de rupture du langage musical au XXème siècle. Historiquement, c'est une aventure qui me fascine, et de laquelle je me sens très proche, mon talent, aussi modeste soit-il, évoluant en toute liberté dans la spéculation formelle. Ce que les années 80 me rendirent manifeste, c'est que le traumatisme historique qui justifiait l'austérité humaniste de l'après-guerre s'était converti en quelque chose d'anti-vital, dans une formule, qui, en plus, ressemblait à un chèque au porteur pour que la génération qui l'avait édicté accumule tous les bénéfices (pouvoir et argent compris) d'une prétendue légitimité. Ceci, en terme de langage et de création musicale obligeait, au moins en ce qui me concerne, à une reformulation conceptuelle qui puisse intégrer les nouveaux faits historiques. Par exemple, la forme a été toujours l'objet d'un consensus ; aucun compositeur n'a inventé la forme sonate ou la fugue en vertu d'un effort personnel dérivé d'une analyse du développement du matériau compositionnel. Il appartenait seulement au compositeur de découvrir une application de cette forme qui soit propre à son œuvre. Mais inventer une forme et une œuvre à la fois, même si ce n'est pas impossible, correspond à des périodes de crise très aiguës, et les crises ne sont ni éternelles ni stables. C'était le rêve d'Adrian Leverkühn (*Doctor Faustus* de Thomas Mann) et l'enfer poétique qu'il atteint de cette manière a été amplement consommé par la dernière guerre mondiale.

Quoi qu'il en soit, un consensus sur le langage musical, même partiel, ne se décrète pas. Et, ce qui est plus important, la création musicale a été réduite à la marginalité par la musique commerciale qui impose des consensus préfabriqués avec bien plus d'efficacité que les abominables normes de Zjanov et son réalisme socialiste. C'est pour ça que le désenclavement auquel les créateurs postmodernes ont pu procéder est très limité. Je comprends, même si je ne l'approuve pas, la tentation de récupérer des tournures et des modalités de la tonalité, la vie est très dure dans ce domaine. Non seulement je n'apprécie pas le purisme ou l'opportunisme de cette attitude, mais rien n'est jamais récupérable en tant qu'élément vivant. Au moins, les néoclassiques de l'entre-deux-guerres étaient conscients qu'ils



no sólo lo desprecio por purismo o por oportunismo, es que nada es recuperable como elemento vivo. Al fin y al cabo, los neoclásicos de entreguerras eran conscientes de que recogían fragmentos del pasado como un arqueólogo, sin hacerse ilusiones de que estos fragmentos estuvieran vivos. Si tuviera que describir esos deslizamientos de los ochenta de los que hablo, al menos los que yo he vivido, diría que se caracterizan por una mayor libertad con relación a “la especificación de reglas de composición” que tú citas. Libertad, en este caso, quiere decir que uno observa aspectos de esa forma que crece que antes no observaba. Por ejemplo, su capacidad narrativa o expresiva, o, en todo caso, su envergadura como artefacto. Yo no fuerzo a la música a que narre o exprese nada, pero la observo y me hago cómplice de su posible comunicabilidad; me gusta verla crecer y ser yo su primer espectador. No quiero fabricar artefactos que luego abandono en la calle, como expósitos. No pretendo por ello que lo que a mí me interesa le interesa a los demás, pero tampoco soy tan distinto a los demás. Naturalmente, no soy tan optimista como para pensar que así inicio algún tipo de consenso en cuanto a forma, pero al menos no puedo evitar estar preocupado por ello.

**J.-M. Ch.**— Encuentro tu descripción de la ambigua problemática en la que se encuentra hoy la creación musical extremadamente sintomática. Y esto desde el principio de la falta de polémica entre nosotros. Tienes razón en subrayar el sentido peyorativo que ha adquirido el término de postmoderno en Francia, y los compositores que consideras como tales no reivindicarían ciertamente tal apelación. Se produce a la vez la idea de que hacer “post” es un poco como llegar después de la batalla, y ciertamente un resabio de aquella invectiva de Boulez que decía que todo compositor “todo creador” que no fuera moderno podía considerarse como inútil. En cuanto a las diferentes tentativas de “revival”, o de ese “efecto fénix” de una renovación tonal de la que nos hacen actualmente en Francia una propaganda muy a menudo insultante para el gusto en vista de la indigencia de la mayoría de las obras que se quiere vender

récuperaient des fragments du passé comme un archéologue, sans se faire des illusions sur la vitalité de ces fragments. Si j'avais à décrire les tentatives des années 80 dont je parle, au moins pour ce que j'en ai connu, je dirais qu'elles se caractérisent par une plus grande liberté pour ce qui est de la “spécification des règles de composition” dont tu parlais. Liberté, dans ce cas, veut dire qu'on observe des aspects de la croissance formelle qu'auparavant on n'observait pas. Par exemple, sa capacité narrative ou expressive, ou en tout été de cause, son envergure comme artefact. Pour ma part, je ne demande pas à la musique qu'elle raconte ou qu'elle exprime quoi que ce soit, mais je l'observe et je me fais complice de cette possible communicabilité ; j'aime la voir grandir et être son premier spectateur. Je ne veux pas fabriquer des artefacts pour les abandonner par la suite dans la rue, comme s'il y étaient des enfants trouvés. Je ne prétends pas plus que ce qui m'intéresse doit intéresser les autres, mais je ne me sens pas tellement différent d'eux pour autant. Bien-sûr, je ne suis pas optimiste au point de penser que ce faisant je prends l'initiative d'un quelconque consensus au sujet de la forme, mais je ne peux faire moins que d'être préoccupé par ce sujet.

**J.-M. Ch.**— Je trouve ta description de la problématique ambiguë dans laquelle se trouve aujourd'hui la création musicale extrêmement symptomatique. Et cela commence par le défaut de polémique entre nous. Tu as raison de souligner le sens péjoratif qu'a pris le terme de postmoderne en France, et les compositeurs que tu considères comme tels ne revendiqueraient certainement pas cette appellation. Il y a à la fois l'idée que faire “post”, c'est un peu arriver après la bataille, et probablement un relent de cette invective de Boulez qui explique en substance que tout compositeur – tout créateur – qui ne serait pas “moderne” peut être considéré comme inutile. Pour ce qui est des différentes tentatives de “revival” ou de cet “effet phœnix” d'un renouveau tonal dont on nous fait aujourd'hui en France une propagande trop souvent insultante pour le goût au vu de l'indigence de la plupart des œuvres que l'on cherche ainsi à vendre, j'ai adopté quant à moi le terme de néo-ringard. Ce serait faire trop d'honneur à ce



así, he adoptado por mi parte el término de neohorterera. Sería hacerle demasiado honor a esa corriente si se la tratara de postmoderna: tal academicismo conservador es remanente en nuestra cultura. No tiene mucho interés hablar más de ello y no es nuestro tema. Por otra parte, comparto contigo tu crítica del manierismo contemporáneo. Pero en un tal ni-ni, ¿no existe el riesgo de provocar una estética tibia e insulsa?

En lo que tu dices hay un elemento que me parece muy preocupante y que concierne a ese "defecto de proposición" que podemos experimentar tal vez en el paisaje convertido en monótono, esa "falsa sorpresa esperada" de lo contemporáneo. Un vago sentimiento de desilusión, una "pérdida de la urgencia" asociada a un reduccionismo económico sin precedentes (¿y Francia no es, ni mucho menos, el país que puede quejarse más si lo comparamos con la situación en Inglaterra o Italia! Lo que favorece, por otra parte, un cierto proteccionismo musical), una desvalorización de todo contenido intelectual que acusado de elitista no encuentra su lugar en un mundo mercantil, una erosión cotidiana de nuestra resistencia crítica a la "mediacridad", un desbordamiento del campo de referencia que ahoga las referencias fundamentales, todo ello nos deja en una situación cuya complejidad asfixiante es malsana y no muy "liberadora". Las energías, y por supuesto las hay actualmente –pensamiento y energía–, aparecen como laminadas por la dispersión individualista de la creación. Cuando se habla de "fin de las vanguardias", ¿es para deplorar la ausencia de banderas a las que aliarse? Su necesidad comercial y mediática está comprobada. Su pertinencia es siempre, a su vez, dudosa. Me he preguntado frecuentemente sobre la manera de nombrar y defender una estética de la sutileza. Quizá en el fondo es una trayectoria profundamente artística, pero ahistórica. ¿No habría pues un gran malentendido en cuanto a la postmodernidad? En el fondo la idea de un progreso lineal que se inscribe en una lógica cuantitativa esta, seguramente descalificada. Pero esto no invalida la idea del progreso: es ineluctable; simplemente ha cambiado de objeto y dimensión. Y lo que describes so-

courant que de le traiter de postmoderne : un tel académisme conservateur est rémanent dans notre culture. Ça n'a pas beaucoup d'intérêt d'en parler plus avant, et ce n'est pas notre sujet. D'un autre côté, je partage ta critique du manierisme contemporain. Mais dans un tel ni-ni, n'y a-t-il pas le risque de générer une esthétique tiède et fade ?

Dans ce que tu dis, il y a un élément qui me paraît très préoccupant, et qui concerne ce "défaut de proposition" que l'on peut ressentir peut-être dans le paysage devenu monotone, cette "fausse surprise attendue", du contemporain. Un vague sentiment de désillusion, une "perte de l'urgence", associée à un réductionnisme économique sans précédent (et la France n'est pas encore le pays le plus à plaindre quand on compare à la situation de l'Angleterre ou de l'Italie ! ce qui favorise d'ailleurs un certain protectionnisme musical), une dévalorisation de toute teneur intellectuelle, visée comme élitiste et n'ayant pas sa place dans un monde marchand, une érosion quotidienne de notre résistance critique à la "médiacrité", un débordement du champ de référence qui noie les repères fondamentaux, nous mettent dans une situation dont la complexité étouffante et malsaine n'est pas très "libératrice". Les énergies, et il y a, bien sûr, aujourd'hui, de la pensée et de l'énergie, apparaissent comme laminées par la dispersion individualiste de la création. Quand on parle de "fin des avant-gardes", est-ce pour déplorer le manque de bannières auxquelles se rallier ? Leur nécessité commerciale et médiatique est avérée. Leur pertinence est toujours aussi douteuse. Je me suis longtemps posé la question de la manière de nommer et de défendre une esthétique de la subtilité. Peut-être qu'au fond, c'est une démarche profondément artistique, mais an-historique. N'y aurait-il pas alors un grand malentendu quant à la postmodernité ? Au fond, l'idée d'un progrès linéaire s'inscrivant dans une logique quantitative est peut-être disqualifiée. Mais cela n'invalide pas l'idée de progrès : elle est inéluctable. Elle a simplement changé d'objet et de dimension. Et ce que tu décris de ta propre réflexion vis à vis de la forme et de l'émotion qui s'y inscrit va peut-être dans ce sens...

**J. F. G.**— Je partage complètement l'idée que le progrès n'est pas disqualifié, simplement il a changé



bre tu propia reflexión frente a la forma y la emoción inscrita en ella camina, posiblemente, en esa dirección.

**J. F. G.**— Comparto completamente la idea de que el progreso no está invalidado, simplemente ha cambiado de objeto y dimensión. Pero si el postmodernismo ha tenido algún sentido positivo ha sido justamente señalarlo. Las polémicas son siempre exageradas. Ni las vanguardias ni la historia han llegado a su fin, ni Dios ha muerto, etc. Pero el desarrollo de la cultura en nuestros hábitos occidentales parece pedir ideas simplificadas para poner término a los excesos de anteriores simplificaciones. Pensemos en la simplificación llamada modernidad. Para muchos el término hace fortuna a partir de Baudelaire, en todo caso es contemporánea del desarrollo industrial y el positivismo de mediados del siglo XIX. Pero nos gusta creer que es un fenómeno típico del siglo XX, y el mundo del arte tiene buenas razones para ello. La Teoría de la Relatividad proporcionó unas metáforas a las que era casi imposible resistirse: el espacio-tiempo como cuarta dimensión estaba pidiendo a gritos una visión artística, y de 1905 (fecha de la primera formulación de Einstein) hasta los primeros cuadros cubistas pasan sólo meses. Y cuando apenas se estaban descifrando las enormes dificultades conceptuales de esa revolución llegó otra más compleja y abstracta: la física cuántica. Luego sería el Big Bang y el universo en perpetua expansión; más tarde, casi en nuestros días, las consecuencias de la Segunda Ley de la Termodinámica (con metáforas tan sugestivas como la entropía, la flecha del tiempo; el orden emanado del caos, la identidad estructural de los desarrollos fractales, etc.). Frente a todas estas leyes, que han acelerado nuestra visión del mundo hasta límites que nunca hubiera podido sospechar un Debussy y la gente de su generación, la creación artística amenazaba con reducirse a mera ilustración pero ha vivido muy bien bajo su cobijo. En fin, lo que quiero decir es que cada momento del espíritu ha producido obras magníficas, pero también excesos y obras epigonales. Esto también es una simpleza pero menos combativa que la simplificación que

d'objet et de dimension. Mais si le postmodernisme a eu quelque sens positif, ce fut justement de le signaler. Les polémiques sont toujours exagérées. Ni les avant-gardes ni l'histoire ne sont finies, et Dieu n'est pas mort, etc. Mais le développement de la culture, pour nos habitudes occidentales, paraît demander des idées simplifiées pour mettre un terme aux excès des simplifications précédentes. On peut penser à la simplification nommée "modernité". Pour beaucoup, la fortune de ce terme commence avec Baudelaire, et il est de toute façon contemporain du développement industriel et du positivisme du milieu du XIXème siècle. Mais nous aimons croire que c'est un phénomène typique du XXème siècle, et le monde de l'art a de bonnes raisons pour cela. La Théorie de la relativité fournit une métaphore irrésistible : l'espace temps, comme la quatrième dimension, demandait à corps et à cri une vision artistique, et entre 1905 (date de la première formulation de Einstein) et les premiers tableaux cubistes il n'y a que quelques mois. Et quand on déchiffrait à peine les énormes difficultés conceptuelles de cette révolution en est arrivé une autre encore plus complexe et abstraite : la physique quantique. Plus tard le Big Bang et l'Univers en perpétuelle expansion ; puis encore, presque de nos jours, les conséquences de la seconde loi de la Thermodynamique (avec des métaphores aussi suggestives que l'entropie, la flèche du temps ; l'ordre issu du chaos, l'identité structurelle des déploiements fractals, etc.) En face de toutes ces lois, qui ont accéléré notre vision du monde jusqu'à des limites que jamais un Debussy et les gens de sa génération n'auraient pu imaginer, la création artistique menacée d'être réduite à une simple illustration, a bien négocié le changement de cap. Enfin, ce que je veux dire, c'est que chaque moment de l'esprit a produit des œuvres magnifiques, mais aussi des excès et des œuvres épigonales. Cela aussi est une simplification, mais moins exagérée que celle qui présuppose qu'un progrès spirituel (scientifique, dans ce cas) est seulement une source de bienfaits. S'il y a eu quelque excès dans le règne de la modernité c'est bien de supposer que n'importe quoi de moderne était automatiquement valable. Boulez a pu dire que tout compositeur qui n'était pas moderne était inutile (je crois qu'il disait, exactement, "qui ne



presupone que un desarrollo espiritual (científico, en este caso) es sólo fuente de bendiciones. Si ha habido algún exceso en el reinado de la modernidad ha sido ése: suponer que cualquier cosa moderna era ya automáticamente válida. Boulez ha podido decir que cualquier compositor que no fuera moderno no servía (creo que decía, exactamente, "aquel que no ha sentido la necesidad del serialismo", y esto casi lo suscribo), pero esto era una polémica y creo que necesaria en ese momento, ya que él respondía a lo contrario, que el serialismo era un extravío del espíritu. Ahora bien ¿Por qué no consideramos que cada movimiento puede producir grandes obras del espíritu? ¿Por qué el modernismo tiene la pretensión de ser diferente? El insultado neoclasicismo de entreguerras ha producido obras como *La Sinfonía de los Salmos*, *Œdipus Rex* o *Rake's progress* (Stravinsky). La respuesta del modernismo (ahora se tiende a echarle toda la culpa a Adorno) es que estaban fuera de época, que eran inútiles para el desarrollo de la sensibilidad humana. Y como esto es un exceso, los excesos se pagan. El postmodernismo (en sus años iniciales, es decir, los primeros ochenta), fue, justamente, una crítica a esos excesos. Lo que no fue es un movimiento afirmativo, por lo que su campo de acción fue corto y rápidamente se convirtió en refugio de revisionistas. Por lo que a mí respecta, considero que este arco tan corto y su posterior caída, es un hecho histórico ya cerrado, tanto como el modernismo convencional. Por ello, los malentendidos consiguientes deben interpretarse históricamente y, en mi opinión, con mayor benevolencia que la que asigna a este periodo una simple suma de males, una debilidad del espíritu. Por ello me atrevo a usar con total libertad el término de periodo postmoderno como algo sinónimo de periodo fin de siglo. Ya sé que los espíritus rigurosos no gustan de los aires fin de siglo, pero no es mi caso, yo los encuentro interesantes. El tiempo histórico que he vivido lo contemplo con parámetros distintos de aquellos que simplemente analizo por sus trazas. El postmodernismo (o, si prefieres, los ochenta) me resulta divertido, no aguantaba más –por esos años– a los modernistas

sentait pas la nécessité du sérialisme", ce que je souscris plus volontiers), mais c'était une polémique et je crois qu'elle fut nécessaire en son temps, comme réponse à son contraire, que le sérialisme était une déviance de l'esprit. Ceci étant posé, pourquoi ne considérons-nous pas que chaque mouvement puisse produire de grandes œuvres de l'esprit ? Le néoclassicisme de l'entre-deux-guerres, tellement décrié, a produit des œuvres comme la *Symphonie des psaumes*, *Œdipus Rex* ou *The Rake's progress* (Stravinsky). La réponse du modernisme (et Adorno n'est pas innocent dans cette affaire), c'est qu'ils étaient hors de leur temps, inutiles pour le développement de la sensibilité humaine. Et comme ceci est exagéré, les excès se paient. Le postmodernisme (au commencement, vers le début des années 80), a été, justement, une critique de ces excès. Par contre ce ne fut pas un mouvement porteur d'affirmation, car son champ d'action fut court et que rapidement il s'est converti en refuge pour les révisionnistes. En ce qui me concerne, je considère que cette arche si courte et sa chute postérieure, c'est un fait historique déjà clôt, comme le modernisme conventionnel. C'est pour cela que les malentendus qui s'ensuivent doivent être interprétés historiquement, et, de mon point de vue, avec plus de bienveillance que celle qui désigne cette période comme faultrice de tous les maux, ou décadence de l'esprit. C'est pour cela que je m'autorise à utiliser en toute liberté le terme de période postmoderne comme quelque chose qui serait synonyme de "période fin de siècle". Je sais que les esprits rigoureux ne goûtent guère les périodes fin-de-siècle, mais ce n'est pas mon cas, et je les trouve intéressantes. Le temps historique que j'ai vécu je le vois avec d'autres paramètres que ceux dont on analyse les traces. Le postmodernisme (ou, si tu préfères, les années 80), je le trouve amusant, et je ne supportais plus – à cette époque – les modernes tardifs, ceux qui étiraient au delà de toute logique les formules éculées par l'usage du linéarisme progressiste. Mais comme nous parlons *a posteriori*, je comprends parfaitement que tu soulignes les malentendus et les excès du postmodernisme, d'autant plus que je crois qu'en France, il a viré rapidement à la caricature.

Au fond, toi et moi nous devrions être en train de



tardíos, a aquellos que estiraban más allá de toda lógica las fórmulas desgastadas por el uso de un linealismo progresista. Pero como estamos hablando a posteriori, también entiendo perfectamente que tu subrayes los malentendidos y los excesos del postmodernismo, por más que creo que en Francia han virado rápido hacia la caricatura.

En el fondo, tu y yo deberíamos estar hablando del riguroso presente, pero entonces hablaríamos de otra manera. No nos ocuparíamos de cómo se llaman los periodos históricos ni de si deben ser considerados por sus virtudes o por sus defectos. Intentaríamos vislumbrar con toda clase de precauciones los rasgos generales de nuestro tiempo. Pero como somos compositores, creo que ese esfuerzo estaría mejor definido en nuestro trabajo creativo que en nuestras opiniones (incluso el uso del condicional es una simple fórmula narrativa, ya que eso es lo que hacemos). Pero, a fin de cuentas, somos personas capaces de hablar de nuestra época y de sus antecedentes, como cualquier otra, y tampoco es tiempo perdido. De hecho, tu empezaste la conversación preguntando cómo veo hoy la proposición xenakiana. Ahora subrayo el "cómo veo hoy". Es decir, nos interesa el hoy. Y creo que hoy ni la proposición moderna ni la postmoderna nos dicen nada que no nos diga cualquier otra época histórica. Desde luego que el pasado está lleno de sugerencias y de proposiciones susceptibles de alimentar el presente. Pero siento pena por ese pobre postmodernismo que hoy sólo se dibuja con su peor imagen. Al fin y al cabo, tuvo el mérito de recordarnos que el gran filón de la ciencia como modelo se había acabado (de momento, y a la espera de que algún descubrimiento o enunciado espectacular tire de nosotros de nuevo hacia delante).

**J.-M. Ch.**— Tu lo sabes, he sido científico (en una vida anterior, como digo a menudo). Pero mi atracción por la música contemporánea no estaba en ningún caso ligada a su aspecto técnico. Y mi atracción por Xenakis venía de la fuerza expresiva de su música y no del aparato matemático que ponía por delante. En lo que respecta a la novedad, me pregunto si los años que vienen no van a

parlar du présent immédiat, mais alors, nous parlerions autrement. Nous ne nous préoccupons pas de savoir comment s'appellent les périodes historiques, ni si elles doivent être considérées en fonction de leurs qualités ou de leurs défauts. Nous tenterions de circonscrire avec toutes sortes de précautions les traits généraux de notre temps. Mais comme nous sommes compositeurs, je crois que cet effort serait mieux défini dans notre travail créatif que dans nos opinions (d'autant plus que l'usage du conditionnel est une simple façon de parler, vu que c'est ce que nous faisons). Mais en fin de compte, nous sommes capables de parler de notre époque et de ce qui l'a précédée, comme toute autre époque, et ce n'est pas pour autant du temps perdu. De fait, tu as commencé la conversation en me demandant comment je voyais la proposition xenakienne. Maintenant je souligne le "comment je vois aujourd'hui". Je veux dire : ce qui nous intéresse, c'est le "aujourd'hui". Et je crois qu'aujourd'hui, ni la proposition moderne, ni la postmoderne ne nous disent rien que ne nous dise n'importe quelle autre période historique. De fait, le passé est plein de propositions susceptibles d'alimenter le présent. Mais j'ai de la peine pour ce pauvre postmodernisme qu'on dessine aujourd'hui sous ses traits les plus déplorables. Finalement, il a eu le mérite de nous rappeler que le grand filon de la science comme modèle était épuisé (pour le moment, et dans l'attente de quelque découverte ou énoncé spectaculaire qui nous projette à nouveau en avant).

**J.-M. Ch.**— Tu le sais, j'ai été scientifique (dans une vie antérieure, comme je dis souvent). Mais mon attrait pour la musique contemporaine n'était en aucun cas lié à son aspect technique. Et mon attirance pour Xenakis venait de la force expressive de sa musique et non pas de l'attirail mathématique qu'il mettait en avant. Pour ce qui est de la nouveauté, je me demande si les années qui viennent ne vont pas aller dans le sens inverse, je veux dire, de l'art vers la science et non pas de la science vers l'art. J'ai fait un rêve étrange, au moment où nous commençons cette petite conversation. J'ai rêvé que le développement des figures harmoniques pouvait servir à guérir l'humanité de toutes les maladies qui l'accablent. Aujourd'hui, pour soigner un cancer, on bombarde à



ir en el sentido inverso, quiero decir, del arte a la ciencia y no de la ciencia al arte. He tenido un sueño extraño en el momento en que comenzábamos esta conversación. Soñé que el desarrollo de las figuras armónicas podían servir para curar a la humanidad de todas las enfermedades que la asolaban. Hoy, para curar un cáncer, se bombardea a la americana, se destruye todo y se mira lo que ha quedado. Imagina que pudiéramos irradiar exactamente las conjunciones de energía que corresponden a una molécula dada, una parte del virus del Sida, por ejemplo, siguiendo los espectros precisos que corresponden al acorde único de los elementos de esa molécula. Sólo ella sería tratada de manera destructiva, y todas las demás quedarían intactas. Es un sueño, por supuesto, pero un sueño despierto. ¿Quién sabe?

Todo esto para decir que lo que me parece lo más urgente hoy es hacer circular libremente el pensamiento, y no crispase con ideologías enfermizas y moribundas.

Por ejemplo, me cuesta concebir la composición como un puro trabajo especializado. Conozco, para este arte como para los otros, la parte de oficio. Conozco mis reservas, mis irritaciones, mis dudas. Pero esto no es lo esencial, lo que lo es, creo, tanto para el arte como para las plantas, es que crecen siempre hacia la luz. Sea cual sea la importancia de nuestras raíces, solamente podemos hacer fuerza en su dirección. Algo, en el porvenir, nos atrae y nos alimenta. Dedicamos mucho tiempo a comprenderlo y, sin embargo, actúa pese a nosotros. Es ahí, en el fondo, donde el término postmodernidad, que habría podido significar una salida a la vieja querrela entre los antiguos y los modernos, se ha equivocado, en mi opinión, de blanco. El objeto del arte es, en primer lugar, esa revelación del presente que se inscribe, a través de nuestras líneas, y es ahí donde se encuentra la energía que nos mantiene vivos.

**J. F. G.**— Me interesa mucho la comparación que haces entre los tratamientos contra el cáncer y los bombardeos “a la americana” (sería más justo decir: cualquier bombardeo). Es una reflexión muy lúcida porque iguala dos operaciones que son consideradas de manera radicalmente opues-

l'américaine, on casse tout, et on regarde ce qui reste. Imagine que l'on puisse irradier très précisément les conjonctions d'énergie qui correspondent à une molécule donnée, une partie du virus du Sida par exemple, suivant les spectres précis qui sont ceux de l'accord unique des éléments de cette molécule. Elle seule serait éliminée de manière destructive, et toutes les autres resteraient intactes. C'est un rêve, bien sûr, mais un rêve éveillé. Qui sait ?

Tout ça pour dire que ce qui me paraît le plus urgent, aujourd'hui, c'est de faire circuler librement la pensée, et non pas de se crispier sur des idéologies malades et moribondes.

Par exemple, j'ai du mal à concevoir la composition comme un pur travail spécialisé. Je connais, pour cet art comme pour les autres, la part du métier. Je connais mes réserves, mes irritations, mes doutes. Mais ce n'est pas essentiel. Je crois qu'il en est pour l'art comme pour les plantes, qui croissent toujours vers la lumière. Quelle que soit l'importance de nos racines, nous ne pouvons pas pousser seulement dans leur direction. Quelque chose, dans l'avenir, nous attire et nous nourrit. Nous mettons beaucoup de temps à le comprendre, et pourtant, cela agit à notre insu. C'est en cela qu'au fond, le terme de postmodernité, qui aurait pu signifier une issue à la vieille querelle des anciens et des modernes, s'est trompé, à mon sens, de cible. L'objet de l'art, c'est d'abord cette révélation du présent qui s'écrit, à travers nos lignes, et c'est là que se trouve l'énergie qui nous donne à vivre.

**J. F. G.**— La comparaison que tu fais entre les traitements contre le cancer et les bombardements “à l'américaine” (il serait plus juste de dire, quelque bombardement que ce soit) m'intéresse beaucoup. C'est une réflexion très lucide parce qu'elle met en parallèle deux opérations qui sont considérées comme tout à fait opposées, une pour guérir, l'autre pour détruire. Et pourtant, les deux nous parlent des limites de notre “technologie” actuelle, et, pourquoi pas, de notre science. Peut-être pourrions-nous comparer, également, les stratégies militaires des XVIIIème et XIXème avec cette aberration qui s'appelait la “saignée” et que les médecins appliquaient avec obstination. C'est une preuve que notre manière de travailler avec la science est un



ta, una para curar, la otra para destruir. Y, sin embargo, las dos nos hablan de los límites de nuestra actual “tecnología” y, ¿por qué no?, de nuestra ciencia. Quizá podríamos comparar, también, las tácticas de guerra de los siglos XVIII y XIX con aquella aberración que se llamaba, la “sangría” y que los médicos aplicaban obstinadamente. Es una muestra de que nuestra manera de trabajar con la ciencia es un conglomerado en el que se unen conocimientos y supersticiones. Recuerdo que en la última guerra de Kosovo se hablaba de bombardeos quirúrgicos, con lo que se pretendía poner de manifiesto que sólo se bombardeaban los objetivos estrictamente militares; dejando de lado el que esto fuera cierto, lo que me sorprende es que se use el adjetivo “quirúrgico” como un término ligado a la precisión. La cirugía es tan bruta como la quimioterapia, produce traumatismos que sólo se justifican porque creemos que la intervención cura más de lo que destruye; pero también se creía lo mismo en la larga noche de las “sangrías”. Dices que “lo más urgente hoy es hacer circular libremente el pensamiento y no crispase con ideologías enfermizas y moribundas”. Pero el problema es: cómo superar el marco que nos crispa. El compositor combinatorio que se crispaba a causa de la existencia del espectral (y hablo de una anécdota que viví en París hace sólo ocho años) no disponía de recursos conceptuales para superar lo que exteriormente otros podríamos definir como ideología enfermiza. Para él, el pensamiento libre precisaba de una sujeción a la tradición de la escritura y la ideología moribunda era la de sus oponentes. Es por ello por lo que resulta tan difícil librarse de la crispación, porque con frecuencia la crispación “son los otros”. Si me he empeñado en decir algunas frases simpáticas con relación al postmodernismo es por el recuerdo que guardo de que durante, un tiempo (corto, por lo demás), el postmodernismo representó la duda frente a lo que entonces podía vivirse como ideología moribunda. Este efecto refrescante duró muy poco, hay pocos movimientos que puedan mantener largos efectos positivos basados en la duda. Por ello el postmodernismo es apenas hoy una reliquia que sirve para

conglomerat dans lequel se mêlent connaissances et superstitions. Je me souviens que dans la dernière guerre du Kosovo, on parlait de frappes chirurgicales, terme avec lequel on prétendait signifier que seuls les objectifs militaires étaient visés ; en laissant de côté la véracité de la chose, ce qui me surprend, c'est l'utilisation du terme “chirurgical” comme un terme lié à la précision. La chirurgie est aussi brutale que la chimiothérapie. Elle crée des traumatismes qui ne se justifient que parce que nous croyons que l'intervention soigne plus qu'elle ne détruit ; mais c'est aussi ce que l'on croyait en faisant des “saignées”. Tu dis que “le plus urgent, aujourd'hui, c'est de faire circuler librement la pensée, et non pas de se crispier sur des idéologies malades et moribondes”. Mais le problème c'est : comment dépasser ce qui nous crispe. Le compositeur combinatorio qui se crispait à cause de l'existence du spectralisme (et je parle d'une anecdote que j'ai vécue à Paris il y a à peine huit ans) n'avait aucune ressource conceptuelle à sa disposition pour dépasser ce que de l'extérieur, nous pourrions définir comme une idéologie invalidante. Pour lui, la pensée libre procédait d'une sujétion à la tradition de l'écriture et l'idéologie moribonde était celle de ses opposants. C'est pour cela qu'il est si difficile de se débarrasser de la crispation, parce que la plupart du temps, la crispation “c'est les autres”. Si je me suis risqué à dire quelques phrases sympatiques à propos du postmodernisme c'est pour le souvenir que je garde d'un temps (court, au demeurant), le postmodernisme représentait le doute vis à vis de ce qui pouvait se vivre comme une idéologie moribonde. Cet effet rafraichissant dura peu, rares sont les mouvements qui peuvent garder de profonds effets positifs sur la base du doute. Du coup, le postmodernisme est à peine aujourd'hui une relique qui sert de bouc émissaire pour presque tout : le relativisme historique, idéologique, métaphysique et scientifique. Et bien que ce soit une idéologie (peut-être n'en est on pas arrivé là) moribonde, j'ai quelque suspicion devant une telle unanimité à condamner quelque chose de si fuyant. Mais je n'ai pas non plus l'intention de prolonger plus avant sa défense.

L'urgence, pour nous autres musiciens, se situerait aujourd'hui (comme je crois que toujours) dans la



echarle la culpa de casi todo: del relativismo histórico, ideológico, metafísico y científico. Y aunque sea una ideología (quizá no llegue ni a eso) moribunda, me produce sospecha tanta unanimidad en condenar algo tan liviano. Pero tampoco tengo la intención de prolongar por mucho tiempo su defensa.

La urgencia, para nosotros, los músicos, se situaría hoy (como creo que siempre) en encontrar las fuerzas más vitales de la creación, y desde luego comparto contigo la idea de que siempre se siente la atracción por el porvenir. Pero lo que me preocupa es si a la hora de dar forma a una visión creadora el músico debe seguir desarrollando formas a la vez que contenidos de manera aislada o debe buscar substratos colectivos. Expresado así, soy consciente de que parece una discusión que nos conduce ochenta años hacia atrás y, como ya he dicho, los retrocesos históricos no sólo me parecen estúpidos sino imposibles. Pero hay otro hecho que debemos afrontar: los creadores de los últimos tres cuartos del siglo XX han realizado obras extraordinarias, obras imprescindibles, pero nada se ha avanzado en la consecución de un vocabulario, y entiendo por vocabulario no la emanación de las reglas de una obra sino un bien colectivo. Posiblemente no podían hacerlo si querían hacer obras extraordinarias, pero es un hecho. Ahora bien, si resulta "imposible" trabajar a la vez en una obra y en un vocabulario general, creo que las obras que realizamos no deberían simular que son obras en el sentido tradicional, ya que el sentido tradicional implica que una obra es una parte singular de un todo general. Ese ha sido, también, parte del malentendido postmoderno en música: suponer que el problema había desaparecido, que el largo legado moderno había ya cristalizado en una serie de convenciones estéticas y lingüísticas que, si no generales, eran al menos lo suficientemente extensas como para brindar la ilusión de un consenso de vocabulario que ya permitía crear obras individuales con total libertad expresiva. La única manera de trabajar así consiste en considerar la totalidad de las convenciones de la historia como sustituto de un vocabulario. Ésta, a su manera, era la forma de trabajar del

rencontre avec les forces vives de la création, et pour sûr je partage avec toi l'idée qu'il y a toujours une attirance pour le devenir. Mais ce qui me préoccupe c'est si à l'heure de donner forme à une vision créatrice le musicien doit continuer à développer des formes et en même temps des contenus de manière isolée ou s'il doit chercher des substrats collectifs. Exprimée ainsi, je suis conscient que cela paraît être une discussion qui nous ramène quarantevingts ans en arrière, et, comme je l'ai déjà dit, les retours en arrière historiques non seulement me paraissent stupides, mais encore impossibles. Mais il y a d'autres faits que nous devons affronter : les créateurs des trois derniers quarts du XXème siècle ont réalisé des œuvres extraordinaires, des œuvres imprescindibles, mais rien n'a avancé dans l'obtention d'un vocabulaire, et je veux dire par vocabulaire non pas l'émanation des règles d'une œuvre particulière, mais un bien collectif. Il est possible qu'il n'aient pas pu le faire parce qu'ils souhaitaient faire des œuvres extraordinaires, mais c'est un fait. Maintenant, s'il s'avère "impossible" de travailler à la fois sur une œuvre et sur un vocabulaire général, je crois que les œuvres que nous réalisons ne devraient pas faire croire que ce sont des œuvres au sens traditionnel, le sens traditionnel impliquant qu'une œuvre est une partie singulière d'un tout général. Cela aussi fait partie du malentendu postmoderne en musique : supposer que le problème avait disparu, que le vaste héritage moderne avait déjà cristallisé en une série de conventions esthétiques et linguistiques qui, si elles n'étaient pas générales, étaient pour le moins suffisamment étendues pour donner l'illusion d'un consensus de vocabulaire qui permettait de créer des œuvres individuelles en toute liberté expressive. La seule manière de travailler ainsi consiste à considérer la totalité des conventions de l'histoire comme substitut d'un vocabulaire. C'était, en quelque sorte, la manière de travailler du néoclassicisme. Comme je l'ai déjà dit, du néoclassicisme, ce qui me plaît c'est *La Symphonie des psaumes*, *Cedipus Rex*, et deux ou trois choses de plus, mais pas la manière de penser.

Libérer la pensée en musique signifie, pour moi, quelque chose du genre penser le général (le vocabulaire) à travers le particulier (l'œuvre), même



neoclasicismo. Como ya he dicho, del neoclasicismo me gusta *La Sinfonía de los Salmos*, *Ædipus Rex* y algo más, pero no su forma de pensar.

Liberar el pensamiento en música significa, para mí, algo parecido a pensar lo general (el vocabulario) a través de lo particular (la obra), aunque lo que me gustaría es vivir en una época en la que hubiera podido pensar lo particular a través de lo general.

Creo que los músicos tenemos que pensar el mundo en clave musical. Estoy de acuerdo contigo en que la clave del arte está en la revelación del presente, pero he conocido ya demasiados profesionales de encontrar las claves del presente a través de las metáforas que nos proporcionaban las materias que bucean en el presente de forma prioritaria, otra vez la ciencia, pero diría más bien la divulgación científica. Tú has sido científico en otra vida y yo me quedé con ganas de serlo. Siento pasión por la ciencia, especialmente la que nos revela las cualidades últimas de la materia; pero me revelo en contra de pensar que las metáforas emanadas de la ciencia tengan traducción directa en el arte, y quizá lo contrario sea también excesivo. Si Stravinsky no quería entrar en ciertos edificios si fueran obras musicales, yo también tengo muchas prevenciones para tomar ciertos medicamentos a poco que me imagine que podrían ser ciertas obras. Esto puedo comentártelo con toda confianza porque sé que tus ancestros científicos te han vacunado contra las soluciones fáciles. Digo todo esto porque entre las muchas formas que se encuentran hoy de no ser postmoderno, abunda el que es pre-postmoderno, o simplemente, "moderno".

**J. M. Ch.**— Entre ser moderno y estar de moda, la diferencia se establece rápido en mi opinión, y apenas se mantiene frente a la historia y a la lucidez estética mínima. Pero si tenemos que pensar el mundo en términos musicales, volvería encantado a uno de los desafíos fundamentales de la música: saber si, en un momento dado, se está en la misma idea o se cambia. Es un desafío acuciante a lo largo de una improvisación, por ejemplo. Igualmente, el placer musical está curiosamente repartido entre la repetición de un fragmento conocido

si ce qui m'aurait plus ç'aurait été de vivre à une époque où j'aurais pu penser le particulier à travers le général.

Je pense que nous autres musiciens, nous devons penser le monde en termes musicaux. Je suis d'accord avec toi pour dire que le terme de l'art est la révélation du présent, mais j'ai connu déjà assez de professionnels qui rencontrent les termes du présent au travers des métaphores qui sonnent présentes de manière prioritaire, comme encore une fois la science, ou je dirais plutôt la divulgation scientifique. Tu as été scientifique dans une autre vie, et moi je rêve de l'être. J'adore la science, en particulier celle qui nous révèle les qualités ultimes de la matière ; mais je suis contre l'idée de penser que les métaphores issues de la science tiennent une traduction directe dans l'art, et peut-être que le contraire est tout aussi excessif. Si Stravinsky ne voulait pas entrer dans certains édifices s'ils étaient des œuvres musicales, j'ai aussi bien des réticences pour prendre certains médicaments si je m'imagine qu'ils seraient certaines œuvres. Cela, je peux t'en parler en toute confiance parce que je sais que tes ancêtres scientifiques t'ont vacciné contre toutes les solutions faciles. Je dis tout cela parce que parmi les nombreuses manières qu'on rencontre aujourd'hui pour ne pas être postmoderne, la plus courante est probablement d'être pré-postmoderne, ou, tout simplement, "moderne".

**J.-M. Ch.**— Entre être moderne et être "à la mode", la différence se fait assez vite à mon avis, et ne tient guère la route face à l'histoire et à une lucidité esthétique minimale. Mais s'il nous faut penser le monde en termes musicaux, je reviendrais volontiers à un des enjeux fondamentaux de la musique : savoir si, à un moment donné, on reste sur la même idée ou si on en change. C'est un enjeu pressant, dans le cours d'une improvisation, par exemple. De même, le plaisir musical est étonnamment réparti entre la répétition de l'air connu et le désir d'une nouvelle proposition sonore. S'il faut penser la généralité musicale, et au delà, peut-être, notre manière de concevoir le temps et l'existence, c'est à travers ce dilemme très simple, qui s'inscrit, que nous le voulions ou non, dans chacune de nos propositions musicales. S'il y a un avantage à notre situation "postmoderne", c'est sans



y el deseo de una nueva proposición sonora. Si hay que pensar la generalidad musical, y más allá, quizá, nuestra manera de concebir el tiempo y la existencia será a través de ese dilema tan simple que se inscribe, lo queramos o no, en cada una de nuestras proposiciones musicales. Si nuestra posición postmoderna tiene una ventaja, será seguramente esa: la posibilidad de escuchar la música más allá de los sistemas de vocabularios que se han producido, ya sean históricos, étnicos o creados de cero. Aprender a percibir y comprender ese trenzado de lo mismo y lo diferente, volver a una axiomática elemental pero muy activa del fenómeno musical, conforme a ese juego perpetuo con nuestras expectativas cognitivas y nuestras posibilidades sensibles, he ahí lo que me parece que sea hoy un desafío formidable de la composición. Después de todo, no deberíamos olvidar que la modernidad ha bebido ampliamente en el arcaísmo, el cubismo en el arte-negro, la arquitectura en la pureza original de la geometría, y Xenakis mismo evocaba el aspecto inmemorial del choque de dos guijarros, lo que es seguramente mucho menos ingenuo de lo que podría parecer a primera vista, y que nos informa sobre la simplicidad fundadora del sentimiento de nuestra presencia en el espacio del Universo. Muchas de las búsquedas que he desarrollado en musicología, y en mi propia escritura musical, van en ese sentido de rebasar el condicionamiento de la tradición para ir hacia un "sustrato colectivo", para retomar tu expresión, que tuviera un valor universal no simbólico o utópico, sino encarnado en las fuentes mismas del pensamiento. Porque ahí está lo que más me apena de lo que quieren vendernos en esta época postmoderna: una dimisión generalizada frente a las exigencias de la reflexión, dimisión que pasa por el equivalente demagógico del todo y del resto y que, al resguardo de una crítica de la modernidad, organiza una censura larvada de toda emergencia intelectual. En otros términos, no podría nunca, por mi parte, suscribir una postmodernidad que conduciría a una estética de la renuncia, y esto no tiene nada que ver con una determinada obediencia estilística.

Pero ahí, el término postmoderno revela la esen-

doute celle-là : la possibilité d'entendre la musique au delà des systèmes de vocabulaire qui l'ont produite, qu'ils soient historiques, ethniques ou créés de toute pièce. Apprendre à comprendre et à percevoir ce tressage du même et du différent, revenir à une axiomatique élémentaire mais très agissante du phénomène musical, conforme à ce jeu perpétuel avec nos attentes cognitives et nos possibilités sensibles, voilà ce qui me paraît être aujourd'hui un des formidables enjeux de la composition. Après tout, nous ne devons peut-être pas oublier que la modernité s'est largement abreuvée à l'archaïsme, le cubisme à l'art nègre, l'architecture à la pureté originelle de la géométrie, et Xenakis lui-même évoquait l'aspect immémorial du choc de deux galets, ce qui est peut-être beaucoup moins naïf qu'il pourrait y paraître de prime abord, et qui nous renseigne sur la simplicité fondatrice du sentiment de notre présence à l'espace de l'Univers. Beaucoup des recherches que j'ai mené en musicologie, et dans ma propre écriture musicale, vont dans le sens de ce dépassement du conditionnement de la tradition pour aller vers un "substrat collectif", pour reprendre ton expression, qui ait une valeur universelle non pas symbolique ou utopique, mais dans les ressources même de la pensée. Car c'est bien ce qui me chagrine le plus avec ce qu'on cherche à nous vendre dans cette époque "postmoderne" : c'est une démission généralisée devant les exigences de la réflexion, démission qui passe par l'équivalence démagogique de tout et du reste, et, sous couvert d'une critique de la modernité, organise une censure larvée de toute saillie intellectuelle. En d'autres termes, je ne pourrai jamais, pour ma part, souscrire à une "postmodernité" qui mènerait à une esthétique du renoncement, et ça n'a rien à voir avec une quelconque obédience stylistique.

Mais là, le mot "postmoderne" révèle l'essence de ses contradictions qui sont nombreuses. Si on doit lui attribuer tous les maux de notre temps, qui ne sont ni plus ni moins nombreux que ceux de toujours, et qui demeurent bien souvent les mêmes, c'est un effet pervers de l'absence de contenu, du vide sémantique qui en fait un réceptacle de tous les fantasmes (et de quelques crispations !). Que désigne la "postmodernité" ? Un déni de l'histoire qui se définit par l'histoire ? Si on est postmoderne



cia de sus contradicciones, que son numerosas. Si debemos atribuirle todos los males de nuestro tiempo, que no son ni superiores ni inferiores a los de otros momentos, y que a menudo siguen siendo los mismos, serían los de un efecto perverso de la ausencia de contenido, de vacío semántico que lo convierte en receptáculo de todos los fantasmas (¡y de algunas crispaciones!) ¿Qué designa la postmodernidad? ¿Una negación de la historia que se define por la historia? Si se es postmoderno porque se pertenece a una época posterior a otra bautizada como moderna (¡y que no es apenas la misma si nos referimos a los historiadores o a los especialistas en estética!), entonces no podemos más que experimentar esta arbitrariedad de la que no merece la pena hablar. Si la postmodernidad es un combate contra una ideología de la negación del pasado (negación que sería ensalzada por el modernismo) por otra negación del pasado (la del pasado moderno), ¿entonces nos estamos burlando claramente del mundo! La postmodernidad ha soñado ser una vanguardia contra las vanguardias, ser una gigantesca implosión de la civilización. Pero tras los escombros de la memoria que exhibe como trofeos ridículos, es su propio descrédito lo que se vuelve contra su rostro. Porque la memoria es, en primer lugar, un largo trabajo del espíritu que no es tan alborotador, pero que tampoco tiene forzosamente una vocación de permanecer en silencio.

**J. F. G.**— Diré aún una última palabra sobre lo postmoderno. A poco que se piense, cuanto mayor sea el vacío de contenido, mejor uso brinda una etiqueta. Lo que me preocupa del término postmoderno es que no va a ser fácil librarse de él. Al modo de otras etiquetas que evocan significados despectivos (manierismo, decadentismo, etc.), nos arriesgamos a que no exista otra denominación para designar las últimas dos décadas y que el descrédito de la palabra se convierta en descrédito de la época. Dices que no puedes suscribir una postmodernidad que conduce a una estética de la renuncia. Yo creo que no puedes suscribir una estética de la renuncia. Yo tampoco. Pero espero que dentro de cincuenta años se diga de nosotros que vivíamos en la postmodernidad

parce qu'on appartient à une époque postérieure à une autre baptisée "moderne" (et qui n'est guère la même si l'on se réfère aux historiens ou aux esthéticiens !) alors nous ne pouvons que subir cet arbitraire et ce n'est pas la peine d'en parler. Si la "postmodernité" est un combat contre une idéologie de la négation du passé (négation qui serait prônée par le modernisme) par une autre négation du passé (celle du passé "moderne") alors on se moque carrément du monde ! La postmodernité a fait le rêve d'être une avant-garde contre les avant-gardes, d'être une gigantesque implosion de la civilisation. Mais derrière les décombres de la mémoire qu'elle exhibe comme des trophées ridicules, c'est son propre discrédit qui lui revient à la figure. Car la mémoire, c'est d'abord un long travail de l'esprit, qui n'est peut-être pas aussi tapageur, mais qui n'a pas forcément non plus vocation à rester silencieux.

**J. F. G.**— Je dirai encore quelques mots sur le postmodernisme. Si l'on y réfléchit, une étiquette est d'autant plus efficace qu'elle est vide de contenu. Ce qui me préoccupe avec le terme "postmoderne" c'est qu'il ne va pas être facile de s'en débarrasser. De la même manière que d'autres étiquettes qui évoquent des signifiés dépréciatifs (manierisme, décadence, etc.), nous risquons de ne pas avoir d'autre dénomination pour les dernières décades et le discrédit porté au terme risque de devenir un discrédit de l'époque elle-même. Tu dis que tu ne peux pas souscrire à une postmodernité qui conduirait à une esthétique du renoncement. Je pense que tu ne peux pas souscrire à une esthétique du renoncement. Moi non plus. Mais j'espère que d'ici cinquante ans, on dira de nous que nous vivions à l'ère postmoderne et que nous n'avons pas souscrit à une esthétique du renoncement alors que d'autres l'ont fait. Ce contre quoi je me bats, c'est contre la caractérisation de notre époque (ces deux dernières décades) comme une période qui manque d'intensité et d'intérêt.

Je trouve intéressante ton idée d'être en situation d'écouter la musique au delà des systèmes de vocabulaire. C'est une idée puissante parce qu'elle se fonde sur l'intuition. Nous sommes condamnés à trouver de nouvelles modalités de compréhension entre les personnes et une des choses qui rendent incompréhensibles pour notre époque les clefs de



# Ciclo de Música Contemporánea 2002



XIII Jornadas de Música  
Contemporánea de Granada

teatro **C**entral

Ciclo de Música Contemporánea

## Amor pelirrojo

ópera electroacústica de

**Rafael Díaz**

Libreto: **Rafael Ballesteros**

Escenografía: **Enrique Brikmann**

Dirección musical: **Pablo Heras**

Dirección escénica: **Juan Hurtado**

Presentación y coloquio:

**Rafael Díaz y Rafael Ballesteros**

Producción de la Consejería de Cultura de la

Junta de Andalucía y Unicaja

Granada, 12 de febrero. Sevilla, 27 de febrero

## Solistas de Sevilla

Director invitado: **Leo Brouwer**

Programa: **América de Norte a Sur**

Obras de **Glass, Piazzola,**

**Brouwer, Wilkinson**

Presentación: **Leo Brouwer**

Granada, 19 de febrero. Sevilla, 20 de febrero

## Orkest de Volharding

Programa: **Duende del Norte**

Obras de **Andriessen, de Jong,**

**Ternos, de Man**

Videos de **Peter Greenaway**

Presentación y taller: **Louis Andriessen**

Granada, 4 de marzo. Sevilla, 5 de marzo

## SWR Vokalensemble

Obras de **Ligeti, Andriessen,**

**Sánchez Verdú, Schönberg**

Granada, 10 de marzo

(Monasterio de San Jerónimo)

Sevilla, 8 de marzo (Monasterio de la Cartuja)

## Orquesta Ciudad de Granada

Director invitado:

**David Atherton**

Obras de **Schönberg, Webern y Schreker**

Con la colaboración de La General

Granada, 15 de marzo

(Auditorio Manuel de Falla)

## Pauline Oliveros Rafael Liñán

Programa:

**Playful Meditations**

Con la participación de **Ione y Pablo Heras**

Presentación y taller: **Pauline Oliveros**

Granada, 19 de marzo. Sevilla, 20 de marzo

## Orpheus Quartett

con **José Luis Estellés**

Obras de **Veross, de Pablo, Halffter, Naón**

(Estudio Premio "Luis de Narváez" 2001)

Presentación y taller: **José Luis Estellés**

Granada, 2 de abril. Sevilla, 3 de abril

## TAiMA-Granada

Dirección: **José Luis Estellés**

Obras de **Salvatore Sciarrino**

Taller de composición: **Salvatore Sciarrino**

(del 5 al 8 de abril)

Granada, 9 de abril. Sevilla, 10 de abril

## Taller Sonoro

Programa:

**Del color y el tiempo**

Obras de **Crumb, Feldman, Grisey,**

**Sciarrino, Blanes**

Presentación: **Vicente Blanes**

Granada, 23 de abril. Sevilla, 24 de abril

## Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Director invitado:

**Pedro Halffter**

Programador: **Cristóbal Halffter**

Obras de **Halffter, Halffter-Caro y Berg**

Presentación: **Cristóbal Halffter**

En colaboración con la Universidad de Sevilla

Sevilla, 3 de mayo

## Ensemble L'itineraire

Dirección:

**Pierre-André Valade**

Obras de **Grisey y Levinas**

Presentación y taller: **Michael Levinas**

Granada, 13 de mayo. Sevilla, 14 de mayo

## Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Director invitado:

**José Ramón Encinar**

Programador: **Carlos Cruz de Castro**

Obras de **Cruz de Castro, Marco,**

**de la Cruz y Pedrosa**

En colaboración con la Universidad de Sevilla

Sevilla, 29 de mayo

Todos los conciertos comenzarán a las 21 h

Curso "Música del siglo XX" a cargo de José Luis Téllez (sólo Sevilla)

TEATRO CENTRAL

Sevilla, José de Gálvez s/n

(Isla de la Cartuja)

Tel. de información:

955 037 200

www.teatrocentral.com

TEATRO ALHAMBRA

Granada, Molinos 56

Tel. de información:

958 220 447

Venta de entradas:

Centros comerciales

EL CORTE INGLES s.a.

e HIPERCOR s.a.

Venta telefónica: 902 400 222



© 2002 El Corte Inglés



JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJERÍA DE CULTURA

frente a otros que sí la suscribían. Lo que yo rechazo es que se caracterice a nuestra época (a las dos últimas décadas) como un periodo carente de intensidad y de interés.

Me interesa tu idea de que estamos en situación de “escuchar la música más allá de los sistemas de vocabulario”. Es una idea poderosa porque se funda en la intuición. Estamos abocados a encontrar nuevas formas de entendimiento entre las personas y una de las cosas que convierten en irreconocibles para nuestra época las claves del entendimiento de los periodos artísticos que nos anteceden y que aún consideramos tan cercanos es que, en el fondo, formaban parte de núcleos de población y cultura muy pequeños y homogéneos; al menos con relación a nuestros días en los que la escala es mundial. Pero, frente a las simplificaciones que nos venden del mundo (mezclaje, cruce de culturas, músicas del mundo, etc.), entendernos a escala planetaria precisa hacer abstracción de los vocabularios y buscar elementos más hondos. Sólo la intuición puede ayudarnos, y para ello la música es un lugar de privilegio. La música es el único medio de transmisión que puede sobrevivir a la abstracción progresiva de los vocabularios. Y si la evolución musical en el siglo XX ha significado el reino de la abstracción formal, los últimos veinte años han puesto de manifiesto que la nueva hermandad de la escala planetaria imponía una abstracción humana, un océano de códigos cuyo denominador común era la persona y su capacidad de maravillarse, comunicarse y fundirse a través de la percepción auditiva. Esa es la nueva frontera de la música.

Jean-Marc Chauvel es compositor y profesor de Universidad.

Jorge Fernández Guerra es compositor y, actualmente, director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)– del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

l'entendement des périodes artistiques qui nous précèdent, et que nous considérons encore comme si proches, c'est que, au fond, elles concernaient des noyaux de population et de culture très petits et très homogènes ; au moins en comparaison à notre époque, où l'échelle est mondiale. Mais, face aux simplifications qu'on nous vend de ce monde (métissage, croisement des cultures, musiques du monde, etc.), nous entendre à l'échelle planétaire exige de faire abstraction des vocabulaires et chercher des éléments plus profonds. Seule l'intuition peut nous aider, et pour cela la musique est un lieu privilégié. La musique est le seul moyen de communication qui peut survivre à l'abstraction progressive des vocabulaires. Et si l'évolution musicale du XXème siècle a pu signifier le règne de l'abstraction formelle, les vingt dernières années on mis en évidence que la nouvelle fraternité à l'échelle planétaire imposait une abstraction humaine, un océan de codes dont le dénominateur commun était la personne et sa capacité à s'émerveiller, à communiquer et à se retrouver dans la perception auditive. C'est là que se trouve la nouvelle frontière de la musique.

Jean-Marc Chauvel est compositeur, professeur d'Université.

Jorge Fernández Guerra est compositeur et, actuellement, directeur du Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC) – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) – du Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de Espagne.



## Entrevista a Philippe Manoury

(Tulle, 19 de junio 1952)

**“Veo la postmodernidad como una especie de peso aplastante de la historia”.**

**E**n el paisaje de la música francesa, Philippe Manoury aparece como una de las figuras más importantes de una generación bisagra. Es la generación que, cerca de los cincuenta, asegura una cierta continuidad entre el universo sonoro de los años cincuenta y sesenta y el de los jóvenes compositores de hoy día. Después de atravesar un periodo de mutaciones estéticas bastante desquiciante para algunos de sus colegas, el autor de *K...* ha sabido transformar a su favor lo que podía haber sido un *handicap*. De este modo, cuando las ideas postmodernas comenzaban a abrirse camino, en los años ochenta, tuvo la suficiente energía de no sucumbir de forma incondicional. Pero, al mismo tiempo, supo desprenderse de la herencia a veces pesada de un cierto modernismo histórico superado. Esto le permite tener una visión lúcida sobre la evolución reciente de la creación musical: resueltamente crítica, incluso cáustica frente al modernismo más radical, que identifica con la ortodoxia serial.

Sus escritos, reunidos en el libro *La nota y el sonido* (L'Harmattan, 2000), dan al lector la imagen de un artista que, más allá de la ya habitual separación moderno-postmoderno, busca definirse en relación con categorías tales como lo “transitorio” o “lo eterno”. Al abordar esta entrevista que ha tenido la amabilidad de responder, me doy cuenta que debo dejar a un lado la imagen que me había hecho de él —o más bien del cliché: el de compositor-contemporáneo-camino-de ser-reconocido-como-un-clásico-moderno. La multiplicación de signos de reconocimiento de los que ha sido objeto recientemente: premios, distinciones,

## Entretien avec Philippe Manoury

(Tulle, 19 juin 1952)

**“Je vois le postmodernisme comme une espèce de poids écrasant de l'histoire”.**

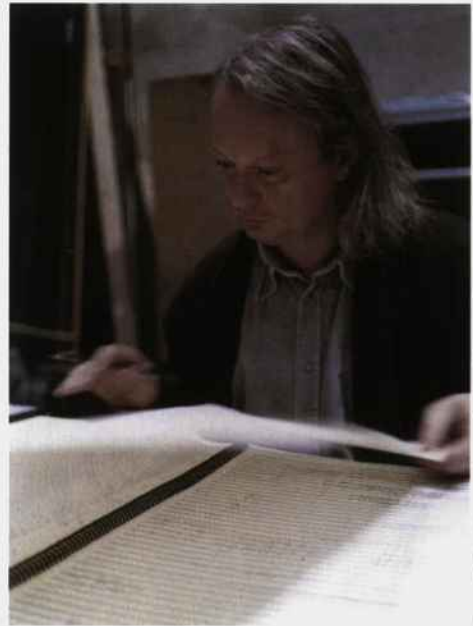


Foto: ©Eric Mahoudeau. Opéra Bastille, Paris.

**D**ans le paysage de la musique française, Philippe Manoury apparaît comme une des figures les plus importantes d'une génération-charnière. C'est la génération qui, arrivée à la cinquantaine, assure actuellement une certaine continuité entre l'univers sonore de l'avant-garde des années 1950-1960 et celui des jeunes compositeurs d'aujourd'hui. Ayant dû traverser une période de mutations esthétiques assez bouleversante pour certains de ses confrères, l'auteur de *K...* a su transformer en chance ce qui aurait pu être un handicap. Ainsi, alors que les idées postmodernes commençaient à percer, dans les années 1980, il a eu la force

aparición en los grandes escenarios operísticos, ha contribuido, sin duda, a hacerme caer en el cliché. Pero —me pregunto antes de hacerle la primera pregunta a Philippe Manoury—, ¿ser un clásico ahora no supone justamente haber superado la divergencia moderno-postmoderno?

**Pregunta.- ¿Cómo definiría usted, “veinte años después”, lo postmoderno en música?**

Respuesta.- Yo diría que es una de las transformaciones históricas de la situación europea, un juicio a la modernidad. La modernidad es para mí algo que irrumpe en el siglo XIX, con Berlioz. A continuación creo que ha habido siempre un cuestionamiento sobre el estatuto del artista moderno. Ese artista autónomo y personal, vuelto hacia el futuro, ha sido siempre combatido.

**P.- ¿La postmodernidad es un antimodernismo?**

R.- Sí, en ciertos casos es un antimodernismo. Pero no siempre. Se trata más bien de un movimiento, una tendencia de gente que quiere hacer algo diferente. Esto ha podido producir, según los casos, una especie de modernismo adormecido, diversas tentativas de síntesis, aproximaciones híbridas.

**P.- El término postmoderno plantea problemas. Se ha hablado en este sentido de una aporía, de una imposibilidad lógica de aplicar el prefijo “post” a la noción de modernidad...**

R.- Es un término muy vago, como tantos otros, como el de romanticismo por ejemplo. Yo veo la postmodernidad como una especie de peso aplastante de la historia. No pienso que sea algo que defina nuestra época. Creo que lo fundamental hoy día es la mayor individualización de los comportamientos.

**P.- Se asocia a menudo la postmodernidad a la idea de un estancamiento. Se evoca en ese sentido el fin de la historia, el final del progreso...**

R.- Quizá, no lo sé. Pero la historia es algo muy reciente. Y pienso que la idea de progreso es una engaño.

**P.- Para los postmodernos el abandono de la idea de progreso lineal se confirma en el entusiasmo que manifiestan por la figura del laberinto. Esta figura, que aparece como metáfora del nomadismo, juega un rol importante en autores como Kafka,**

de ne pas y succomber inconditionnellement. Mais il a su en même temps se dégager de l'héritage parfois lourd d'un certain modernisme historiquement dépassé. Cela lui permet de porter un regard lucide sur l'évolution récente de la création musicale : résolution critique, voire caustique à l'égard des mouvances *post* dont il dénonce la vacuité, il prend également ses distances vis-à-vis du modernisme le plus radical, qu'il identifie avec l'orthodoxie sérielle.

Ses écrits, réunis dans un volume intitulé *La note et le son* (L'Harmattan, 2000), donnent au lecteur l'image d'un artiste qui, au-delà du désormais habituel clivage moderne-postmoderne, cherche à se définir par rapport à des catégories telles que le “transitoire” ou “l'éternel”. En abordant l'entretien qu'il a eu l'amabilité de m'accorder, je me rends cependant compte que je dois me débarrasser d'une image que je me suis déjà faite de lui — ou plutôt d'un cliché : celui du compositeur-contemporain-qui-est-en-train-d'être-reconnu-comme-un-classique-moderne. La multiplication des signes de reconnaissance dont il a fait récemment l'objet : prix, distinctions, visibilité sur les grandes scènes d'opéra, ont sans doute contribué à me faire rattraper par ce cliché. Mais — me demande-je intérieurement avant de poser à Philippe Manoury ma première question — être un classique, de nos jours, ne suppose pas d'avoir justement dépassé le clivage moderne-postmoderne ?

**Question.- Comment définiriez-vous, “vingt ans après”, le postmodernisme en musique ?**

Réponse.- Je dirais que c'est un des avatars éminemment historiques de la situation européenne, une remise en cause de la modernité. La modernité est pour moi quelque chose qui fait irruption au XIXe siècle, avec Berlioz. Ensuite je crois qu'il y a eu toujours une remise en question du statut de l'artiste moderne. Cet artiste autonome et personnel, tourné vers l'avenir, a toujours été combattu.

**Q.- Le postmodernisme est-il un anti-modernisme ?**

R.- Oui, dans certains cas c'est un anti-modernisme. Mais pas toujours. Il s'agit plus généralement d'une mouvance, d'une tendance de gens qui veulent faire quelque chose de différent. Cela a pu donner lieu, selon le cas, à une espèce de modernisme assoupli,





K... de Ph. Manoury. Opéra Bastille, París, 2001.  
Foto: ©Eric Mahoudeau.

**Orson Welles o Joyce, que han inspirado alguna de sus obras.**

R.- Se la puede encontrar igualmente en Faulkner, pero también antes, en Goethe y su viaje a Italia. Es cierto que esto existe, pero no veo este nomadismo como algo propio del postmodernismo, o como una figura predominante actualmente.

**P.- Es conocido el gusto ilimitado de los postmodernos por el reciclaje. Usted denunció en este sentido la línea de los que hacen una obra a partir de viejos cadáveres...**

R.- Como Frankenstein...

**P.- Por ejemplo, Kagel...**

R.- Aunque esta reflexión, en el caso de Kagel o de otros, sea una reflexión crítica o irónica, sirve al menos para valorar una actitud que es altamente significativa. La gente no puede o no tiene ganas de actuar si no es recurriendo a referencias históricas. En lo que a mí concierne, evito caer en situaciones referenciales. Admito la influencia de un compositor, pero no referencias precisas.

**P.- Usted se distancia igualmente de compositores que vuelven ahora a estructuras sonoras fuertemente polarizadas, a una jerarquía tonal...**

R.- ¿Tonal en el sentido de que hay un tono?

**P.- Incluso cuando no es en el sentido de tonalidad histórica, es siempre cuestión de polaridad y de jerarquía, a diferencia de la vía serial...**

R.- Si se habla de serialismo, creo que forma parte, quizá, de los nomadismos, de los caminos a la inversa que ha tomado la música de la posguerra. Pero no es el fenómeno de la jerarquía el que va a provocar un retorno al pasado. Hoy día hay di-

à diverses tentatives de synthèse, à des approches hybrides.

**Q.- Le terme postmodernisme pose problème. On a parlé à cet égard d'une aporie, d'une impossibilité logique d'appliquer le préfixe "post" à la notion de modernité...**

R.- C'est un terme très vague, comme bien d'autres, comme celui de romantisme par exemple. Moi, je vois le postmodernisme comme une espèce de poids écrasant de l'histoire. Je ne pense pas que c'est quelque chose qui définit notre époque. Je crois que ce qu'il y a de plus fondamental actuellement, c'est l'individualisation plus grande des comportements.

**Q.- On associe souvent le postmodernisme à l'idée d'une stagnation. On évoque à cet égard la fin de l'histoire, la fin du progrès...**

R.- Peut-être. Je ne sais pas. Mais l'histoire est quelque chose d'assez récent. Et je pense que l'idée de progrès est un leurre.

**Q.- Chez les postmodernes l'abandon de l'idée de progrès linéaire se confirme dans l'engouement qu'ils manifestent pour la figure du labyrinthe. Cette figure, qui apparaît comme une métaphore de l'errance, joue un rôle important chez des auteurs comme Kafka, Orson Welles ou Joyce, qui ont inspiré certaines de vos créations.**

R.- On peut l'identifier également chez Faulkner, mais aussi avant, chez Goethe dans son Voyage en Italie. C'est vrai que ça existe, mais je ne vois pas cette errance comme quelque chose qui est propre au postmodernisme, ou comme une figure prédominante actuellement.

**Q.- On connaît le goût immodéré des postmodernes pour le recyclage. Vous avez dénoncé en ce sens la démarche de ceux qui font une œuvre nouvelle à partir de cadavres anciens...**

– Tel Frankenstein...

– Par exemple, Kagel...

R.- Même si cette réflexion, dans le cas de Kagel ou d'autres, est une réflexion critique ou ironique, elle fait quand-même état d'une attitude qui est hautement significative. Des gens ne peuvent pas ou n'ont pas envie d'agir autrement que par un recours à des références historiques. En ce qui me concerne, j'évite

versidad de escuelas y de recorridos individuales. En Ligeti, por ejemplo, se puede constatar quizá la reintegración de una jerarquía. Sus *Estudios* para piano muestran una escritura pianística histórica, que se puede calificar de tradicional. Pero esto es ir contra él mismo, porque estaba cuando menos dentro de una trayectoria estética personal, donde se llegaba a identificar su vocabulario.

**P.- En *60° parallèle*, su primera ópera, la crítica ha señalado que la escritura era bastante tradicional, una cierta melodización de las partes vocales así como la voluntad de hacer accesible el texto.**

R.- La escritura y el proyecto melódico son quizá tradicionales, pero no es tanto un proyecto estilístico. La comprensión del texto, para mí, en el marco de una ópera, es siempre una necesidad. Pero sé que la gente que la ha escuchado no la ha comprendido. Como ve, incluso queriendo resolverlo, surgen suficientes obstáculos para la comprensión.

**P.- Uno de los momentos más comentados por la crítica, pese a su brevedad, es la secuencia de “El hombre con transistor”, que hace escuchar una música rock. Hay también un vals...**

– y una *comptine*...

**P.- ¿Qué significado da a esos momentos, se puede hablar de un guiño, de una forma de mezcla o mestizaje, de una provocación?**

R.- No se trata de ningún guiño, y no tengo tampoco ninguna voluntad de mestizaje, en absoluto. Tampoco una actitud de provocación.

**P.- ¿Es un desafío?**

R.- Sí, quizá un desafío. Pero esto surge en principio de una situación dramática, es por razones de dramaturgia musical. No hay ninguna voluntad de integrar el *rock*, como lo hubiera hecho Berio, sino una voluntad de cortar, de romper.

**P.- Después de *K...*, su segunda ópera estrenada recientemente en la Ópera Bastille, inspirada en *El Proceso*, de Kafka, trabaja actualmente en otro encargo para la misma institución ¿Podría hablarnos de este proyecto?**

R.- Se trata de una obra para soprano, coro, orquesta y dispositivo electrónico, en la que parti-

de tomber dans des situations référentielles. J'admets l'influence d'un compositeur, mais pas des références précises.

**Q.- Vous vous démarquez également des compositeurs qui reviennent aujourd'hui à des structures sonores fortement polarisées, à une hiérarchie tonale...**

R.- Tonale, dans le sens où il y a un ton ?

**Q.- Même quand ce n'est pas au sens de la tonalité historique, il est toujours question de polarités et d'une hiérarchie, à l'opposée de la démarche sérielle...**

R.- Si l'on parle du sérialisme, je crois que ça fait partie, peut-être, des errances, des chemins de travers qu'a pris la musique d'après-guerre. Mais ce n'est pas le phénomène de la hiérarchie qui va apporter un retour en arrière. Aujourd'hui il y a une diversité d'écoles et de parcours individuels. Chez Ligeti, par exemple, on constate peut-être la réintégration d'une hiérarchie. Ses *Etudes* pour piano montrent une écriture pianistique historique, que l'on peut qualifier de traditionnelle. Mais il se fait par cela violence à lui-même, parce qu'il était quand-même dans une trajectoire esthétique personnelle, où l'on arrivait à identifier son vocabulaire.

**Q.- Dans *60° parallèle*, votre premier opéra, la critique a remarqué l'écriture assez traditionnelle, une certaine mélodicité des parties vocales ainsi que la volonté de rendre le texte accessible.**

R.- L'écriture et le projet mélodique sont peut-être traditionnels, mais ce n'est pas pour autant un projet stylistique. La compréhensibilité du texte, pour moi, dans le cadre de l'opéra, c'est toujours une nécessité. Mais je sais que les gens qui ont écouté n'ont pas compris. Donc, même en voulant faire, il y a suffisamment d'obstacles à la compréhension.

**Q.- Un des moments les plus commentés par la critique est la séquence de “l'homme au transistor”, pourtant très brève, qui fait entendre une musique rock. Il y a également une valse...**

R.- ...et une *comptine*...

**Q.- Quelle est la signification que vous donnez à ces moments, peut-on parler d'un clin d'œil, d'une forme de mélange ou de métissage, d'une provocation ?**





K... de Ph. Manoury, Opéra Bastille, París, 2001. Foto: ©Eric Mahoudeau.

ciparán el Ensemble Vocal Accentus y la Orquesta de París. El argumento literario parte de una selección de treinta textos de Emily Dickinson. El proyecto debería estar acabado para 2003.

**P.- ¿A partir de esos textos ha elaborado un guión?**

R.- No, no habrá guión, la idea es más bien la de entrelazar varios ciclos cósmicos: las estaciones, las horas (mañana, mediodía, tarde, noche), los movimientos de los astros, una especie de "geometría divina" del universo...

**P.- ¿Qué tipo de escritura ve para la parte vocal?**

R.- Los textos de Emily Dickinson constituyen una invitación a no caer en un tratamiento lírico de la voz.

**P.- En el contexto de las evoluciones estéticas que han marcado las últimas décadas ¿ha tenido la sensación de pertenecer a una generación privilegiada, o ha sido más bien lo contrario?**

R.- En cierto sentido, podría decir que es una generación privilegiada, y esto gracias a la distancia suficientemente importante que la separa de los grandes modernos del siglo XX. Esta distancia le

R.- Il ne s'agit certainement pas d'un clin d'œil, et je n'ai aucune volonté de métissage, pas du tout. Ce n'est pas, non plus, une attitude de provocation.

**Q.- C'est un défi ?**

R.- Oui, peut-être un défi. Mais cela découle d'abord d'une situation dramatique, c'est pour des raisons de dramaturgie musicale. Il n'y a aucune volonté d'intégrer le rock, comme aurait pu le faire Berio, mais une volonté de coupure, de cassure.

**Q.- Après K..., votre deuxième opéra créé récemment à l'Opéra Bastille, inspiré par le Procès de Kafka, vous travaillez actuellement à une autre commande pour la même institution. Pourriez-vous me parler de ce projet ?**

R.- Il s'agit d'une œuvre pour soprano, chœur, orchestre et dispositif électronique, à laquelle participeront l'ensemble vocal Accentus et l'Orchestre de París. L'argument littéraire est constitué par un choix de trente textes d'Emily Dickinson. Le projet devrait être finalisé en 2002.

**Q.- À partir de ces textes, avez-vous élaboré un scénario?**

R.- Non, il n'y aura pas de scénario, l'idée est plutôt

ha permitido sin duda afirmar su voz, su propia personalidad.

**P.- ¿Cómo se sitúa con relación a los jóvenes compositores de hoy?**

R.- Veo en los jóvenes un acercamiento más pragmático, menos especulativo. Hay una actitud que consiste en servirse de una herramienta más que de desarrollarla. No se toma el tiempo necesario para elaborar pacientemente un proyecto de envergadura. Yo he llegado a estar diez o quince años con un proyecto. Había en esto una forma de utopía.

**P.- ¿Experimenta en este sentido una forma de nostalgia?**

R.- No, nada de nostalgia. Pero me siento a veces muy lejos de las preocupaciones de los jóvenes compositores. Me digo también que es una lástima que la estética de mi generación no la hayan seguido apenas los jóvenes. Hay quizá una ruptura generacional.

Confieso que no busco vivir con mi época...

París, octubre 2001.

Mihu Iliescu est musicólogo.

celle d'un entrelacement de plusieurs cycles cosmiques : les saisons, les heures (matin, après-midi, soir, nuit), les mouvements des astres, une sorte de "géométrie divine" de l'univers...

**Q.- Quel type d'écriture envisagez-vous pour la partie vocale ?**

R.- Les textes d'Emily Dickinson constituent une invitation à ne pas tomber dans un traitement lyrique de la voix.

**Q.- Dans le contexte des évolutions esthétiques qui ont marqué les dernières décennies, avez-vous le sentiment d'appartenir à une génération privilégiée, ou ce serait plutôt le contraire ?**

R.- D'une certaine façon, je pourrais dire que c'est une génération privilégiée, et cela grâce à la distance suffisamment importante qui la sépare des grands modernes du XXe siècle. Cette distance lui a permis sans doute d'affirmer sa voix, sa propre personnalité.

**Q.- Comment vous situez-vous par rapport aux jeunes compositeurs d'aujourd'hui ?**

R.- J'observe chez les jeunes une approche plus pragmatique, moins spéculative. Il y a cette attitude qui consiste à se servir d'un outil plutôt que de le développer. On ne prend plus le temps nécessaire pour élaborer patiemment un projet d'envergure. Moi, j'ai passé dix ou quinze ans sur un projet. Il y avait là une forme d'utopie.

**Q.- Eprouvez-vous à cet égard une forme de nostalgie ?**

R.- Non, pas de nostalgie. Mais je me sens dès fois très loin des préoccupations des jeunes compositeurs. Je me dis aussi que c'est peut-être dommage que l'esthétique de ma génération ait été peu suivie par les jeunes. Il y a peut-être une cassure de génération. J'avoue ne pas chercher à vivre avec mon époque...

Paris, octobre 2001.

Mihu Iliescu est musicologue.



## Entrevista a David Salle\*

(Norman, Oklahoma, 28 septiembre 1952)

**E**n *La condition postmoderne : rapport sur le savoir* (1979), François Lyotard describe cómo en el postmodernismo están ausentes lo que él llama “las grandes narrativas” o los “meta relatos”. Si concebimos el postmodernismo como un movimiento en el que se cita, incorpora y combina en una obra nueva diversos elementos escritos, estructurales o visuales de diversos estilos, entonces David Salle es postmodernista por excelencia.

Compone su obra con elementos visuales procedentes de diversas épocas y culturas, sin dejarse intimidar por la índole del material original. En sus trabajos conviven detalles de obras de Velázquez, Poussin, Bernini, Cézanne, Giacometti o Picabia con fotos procedentes de todo tipo de revistas.

Traslada con brío una fotografía a la pintura, una escultura a un cuadro o un tapiz a un lienzo pintado. Traduce lo visible en pintura con indiferencia, estereotipadamente incluso. La tensión parece residir en la composición del cuadro, en la construcción de los diversos elementos. En la impecable fusión de esas diversas “historias” en el lienzo, en un estilo de pintura atrevido y sumamente personal. Eso da lugar a una magnífica paradoja, pues es precisamente en tanto que postmodernista como continúa “la gran narrativa” de la edad de oro de la pintura.

\*Entrevista publicada en el Boletín nº 2 del Stedelijk Museum de Amsterdam, con motivo de la primera retrospectiva de la obra de David Salle organizada por el propio museo en 1999, en colaboración con el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, de Viena, el Museo d'Arte Contemporanea, de Turín, y el Guggenheim de Bilbao.

## Entretien avec David Salle \*

(Norman, Oklahoma, 28 septembre 1952)



Foto: ©Roxanne Lowit, 1998

**D**ans *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir* (1979), Jean-François Lyotard décrit comment, dans le postmodernisme, sont absentes “les grandes narrations”, ou les “métarécits”, comme il les appelle. Si nous entendons le postmodernisme comme un mouvement où on cite, on incorpore et on marie dans un nouvel ouvrage plusieurs éléments écrits, structurels ou visuels issus

\*Entretien publié dans le Bulletin nº 2 du Stedelijk Museum d'Amsterdam, à l'occasion de la première rétrospective de l'œuvre de David Salle, organisée par ce même musée en 1999, en collaboration avec le Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Vienne, le Museo d'Arte Contemporanea de Turin, et le Guggenheim de Bilbao. Nous remercions Dorine Mignot, commissaire de l'exposition, de nous avoir autorisé sa publication.

**Pregunta.- Tras el expresionismo abstracto en Estados Unidos, en un momento en que la pintura parece estar pasada de moda, usted hace pintura figurativa. ¿Cómo es eso?**

Respuesta.- Siempre he sido un pintor figurativo. Carecía de la fe necesaria para perseguir la abstracción. Siempre me ha interesado la representación.

**P.- Fue en la época del arte conceptual cuando empezó usted a abordar la pintura de forma distinta, utilizando imágenes existentes. En vez de utilizar su propia mirada, tomaba imágenes captadas por una cámara, y las utilizaba como material. ¿Existe alguna relación?**

R.- Yo desconfiaba de la observación subjetiva. Quería apartarme de lo anecdótico. Algo que ya había sido pintado me liberaba de mi propia subjetividad. Quizá se pregunte por qué querría alguien hacer eso. Pero es que lo subjetivo surge de todos modos: no hace falta buscarlo.

**P.- Entonces la subjetividad reside en otra parte. Más oculta, más difícil de encontrar, no tiene tradición. Como observador, ha encontrado usted su propio camino.**

R.- Así es.

**P.- ¿Utiliza usted en su obra elementos que no parten de una imagen existente?**

R.- Siempre existe por lo menos una imagen primaria que todavía no ha sido representada. Con frecuencia ese es el punto de partida. Pero el cuadro puede empezar con otra cosa. En última instancia, no creo que importe que una imagen tenga una existencia previa. Una vez incluida en el cuadro, le pertenece. Lo que importa, es el estado que intento alcanzar en calidad de receptor de esas imágenes —originales o no. Intento cultivar un estado mental más osmótico, y un punto de vista menos determinista.

**P.- Cuando a Karel Appel le preguntaron: “¿Cómo hace usted un cuadro?, dio una respuesta que se ha hecho famosa: “No lo sé. Sólo juego.” Es la típica cita que siempre se ha aplicado mal, pero al mismo tiempo tiene una relación con lo que me está diciendo, aunque lo que usted hace es totalmente diferente.**

R.- Para mí, el drama consiste en juntar las cosas,

de différents styles, alors David Salle est foncièrement postmoderne.

Il compose son œuvre à partir d'éléments visuels tirés d'époques et de cultures diverses, sans se laisser intimider par la nature du matériel d'origine. Ses tableaux font coexister des détails d'œuvres de Velázquez, Poussin, Bernini, Cézanne, Giacometti ou Picabia avec des photos extraites de toutes sortes de magazines.

Il transpose avec verve une photographie en peinture, une sculpture dans un tableau ou un tapis sur une toile peinte. D'une manière détachée, voire figée, il traduit le visible en peinture. La tension semble résider dans la composition du tableau, dans l'assemblage de ses éléments divers. Dans la fusion impeccable de ces "histoires" différentes sur la toile, dans un style de peinture effronté et très personnel. Et nous voilà face à un superbe paradoxe, puisque c'est justement en tant que postmoderne qu'il renoue avec la "grande narration" de l'âge d'or de la peinture.

**Question.- Après l'expressionnisme abstrait aux États-Unis, à un moment où la peinture semble démodée, vous faites de la peinture figurative. Pourquoi ?**

Réponse.- J'ai toujours été un peintre figuratif. Je n'ai pas eu la foi nécessaire pour poursuivre l'abstraction. C'est toujours la représentation qui m'a intéressé.

**Q.- C'est à l'époque de l'art conceptuel que vous avez commencé à aborder la peinture autrement, en utilisant des images existantes. Au lieu d'utiliser vos propres yeux, vous empruntiez des images captées par une caméra, et vous vous en serviez comme matériel. Y-a-t-il un rapport avec ça ?**

R.- Je me méfiais de l'observation subjective. Je souhaitais m'éloigner de l'anecdote. Quelque chose qui avait déjà été peint me libérait de ma propre subjectivité. Vous vous demanderez peut-être pourquoi chercher à s'en libérer. Mais le subjectif émerge quoi qu'il en soit : vous n'avez pas vraiment besoin de partir à sa recherche.

**Q.- Alors, la subjectivité réside ailleurs. Plus cachée, plus difficile à trouver, sans une tradition. Comme observateur, vous avez trouvé votre voie.**

R.- C'est vrai.





David Salle. *La tienda de pelucas*, 1987.

y eso es muy intuitivo. Eso ha llevado a la gente a decir que las cosas en sí no son muy importantes. No sé si eso es cierto o no. Creo que son importantes, pero son importantes de una forma distinta, es decir, no de forma ilustrativa.

**P.- Pero la gran diferencia al ver su obra, es que usted utiliza imágenes que no son suyas. El espectador reconoce la fuente. Usted las elige, proyecta partes de las mismas sobre el lienzo, empieza a pintar y las incorpora como un “collage” en una composición global que consta de varios estratos. Entonces, ¿dónde reside la subjetividad? La yuxtaposición de esas imágenes variadas tiene aspectos de forma, ritmo, composición y color, pero también la sensación de cómo las trata usted a “su” manera típica. Para mí fue una conmoción ver su obra nueva en original, después de haber visto tantas reproducciones. Casi había olvidado que sus obras eran pintadas. Se da esa extrañeza de una imagen que sabes que existe en otro contexto, y que después usted implanta en otra composición, en algo nuevo. Es como si todos esos elementos constituyeran una nueva obra, y el contexto es esa nueva obra en este momento. No es como si usted hubiera sacado un elemento de un cuadro de Cézanne y lo hubiera incluido en otra obra. No. Es más complicado que eso.**

R.- Lo describe usted muy bien.

**P.- Una vez dijo que “si voy por la calle mirando las cosas expuestas en un escaparate, los sucesos de la calle son reales y al mismo tiempo se**

**Q.- Est-ce que, pour vos ouvrages, vous utilisez des éléments qui ne partent pas d’une image existante ?**

R.- Il existe toujours au moins une image initiale qui n’a pas encore été dépeinte. D’ailleurs souvent, c’est le point de départ. Mais le tableau peut démarrer autre chose. En fin de compte, je ne juge pas si important qu’une image ait une existence préalable. Une fois dans le tableau, elle appartient à la peinture. Ce qui importe, c’est l’état que j’essaie d’atteindre en tant que récepteur de ces images – originales ou pas. Je tente de cultiver un état d’esprit plus osmotique et un point de vue moins déterministe.

**Q.- Quand on a demandé à Karel Appel : “Comment faites vous un tableau ?”, il a donné une réponse désormais célèbre : “Je ne sais pas. Je ne fais que m’amuser.” C’est la citation typique qui est toujours appliquée de travers, mais en même temps elle est en rapport avec ce que vous dites, même si ce que vous faites est tout à fait différent.**

R.- Pour moi, le drame est d’assembler les choses, et cette démarche est largement intuitive. Ceci a poussé les gens à dire que les choses en soi ne sont pas très importantes. Je ne sais pas si c’est vrai ou non. Je crois qu’elles sont importantes, mais qu’elles le sont autrement, c’est-à-dire pas d’une manière illustrative.

**Q.- Mais, à voir votre œuvre, la grande différence est que vous utilisez des images d’autrui. Le spectateur en reconnaît la source. Vous les choisissez, vous en projetez des parties sur la toile, vous commencez à peindre et à les incorporer dans un “collage”, dans une composition globale faite de plusieurs couches superposées. Où réside donc la subjectivité ? La juxtaposition de ces images variées présente des aspects de forme, de rythme, de composition et de couleur, mais il y a aussi la sensation du traitement que vous en faites, à “votre” façon typique. Pour moi, ça a été un choc de voir votre nouvelle œuvre en original, après en avoir vu tant de reproductions. J’en ai été presque arrivée à oublier que vos œuvres sont peintes. Voilà l’étrangeté d’une image dont vous savez qu’elle existe dans un autre con-**



reflejan en la vitrina, que es una determinada forma de exponerse. Eso es lo que pretendo conseguir en mis cuadros”, o algo parecido. Pero por favor, corríjame si me equivoco.

R.- Creo que la cuestión reside en que las yuxtaposiciones no son aleatorias, pero resulta difícil describir qué las rige. Tiene que ver con la naturaleza autorreflexiva pero también trascendente de la mirada. Está la sensación de que si conseguimos describir el pegamento que mantiene unidas todas esas cosas, descifraremos un secreto. La metáfora del reflejo en el cristal implica que un punto de vista es específico de un momento y al momento siguiente, en cuanto te mueves, cambia.

**P.- Decía algo sobre la simultaneidad de diversas cosas.**

R.- La simultaneidad es lo que viene dado, es el punto de partida. En un cuadro, siempre existe el hecho del cuadro en sí, y la conciencia de estar mirándolo.

**P.- Sí, pero con todos esos elementos diversos procedentes de distintos mundos, existe la simultaneidad de su poder de yuxtaponerlas, de una manera difícil de comprender, pero que de un modo u otro funciona. Así que esa simultaneidad es su creación, además de su tratamiento de la pintura. De modo que a veces lo complica, en el sentido de que la obra está cargada de preguntas. Pero no me importan las preguntas; intensifican la observación de la obra. Así que estaba pensando si se hace usted preguntas al terminar. ¿O le gusta dejar abiertas las preguntas?**

R.- Me gusta que un cuadro te diga cómo mirarlo dentro de su propia estructura, pero es algo que no resulta necesariamente aparente desde el principio. Tienes que recorrer todo el camino hasta llegar ahí. Como en un drama bien estructurado, cuyo desenlace te sorprende porque no pensabas que te estuviera conduciendo a él.

**P.- ¿Podría ilustrarlo con una obra? ¿Por ejemplo con *Sky King*, el cuadro que me gusta tanto?**

R.- Hay varias ideas pictóricas que se informan mutuamente. La primera está relacionada con la escala. La naturaleza muerta “te dice” cómo pensar sobre el interior. El paisaje. La lluvia en el cielo “te dice” cómo pensar sobre los dos juntos. El punto



D. Salle. *Sky King (Roy celestial)*, 1998.

texte, mais qu'ensuite vous mettez en place dans une autre composition, dans quelque chose de nouveau. C'est comme si tous ces éléments venaient constituer un nouvel ouvrage, dont le contexte est cette nouvelle œuvre au moment présent. Ce n'est pas comme si vous aviez pris un élément d'une peinture de Cézanne, et vous l'aviez mis dans un autre ouvrage. Non, c'est bien plus compliqué.

R.- Vous le décrivez fort bien.

**Q.- Vous avez dit une fois : “si je me promène dans la rue en regardant les objets exposés dans une vitrine, les événements de la rue sont réels, et en même temps ils se reflètent sur la vitre, ce qui constitue une certaine manière de s'exposer. C'est ce que j'essaie de réussir avec mes tableaux”. C'est à peu près cela, mais s'il vous plaît, corrigez-moi si je me trompe.**

R.- Je crois que l'important c'est que les juxtapositions ne sont pas aléatoires. Mais il est difficile de décrire ce qui les gouverne. Quelque chose en rapport avec la nature consciente de soi-même, mais en même temps transcendante du regard. Il y a cette sensation que si nous parvenons à décrire le liant qui fait tenir toutes ces choses ensemble, nous déchiffrerons un secret. La métaphore du reflet sur la vitre implique qu'un point de vue relève d'un moment particulier et puis à la minute suivante, dès qu'on bouge, tout change.

**Q.- Vous évoquiez la simultanéité de diverses choses.**

R.- La simultanéité est ce qui est donné, c'est le point





D. Salle. *Byron Reference to Wellington* (*Referencia de Byron a Wellington*), 1987.

de vista en esta imagen del cielo es muy distinto del punto de vista en la habitación. Tienes que imaginar a un observador situado muy alto en el aire, a una milla de altura. En el ámbito emocional, estas cosas son pistas para conseguir algo y para perder algo.

**P.- Leer un poema en voz alta produce una impresión distinta que leerlo en voz baja. En un cuadro, ¿existe algo equivalente a la lectura de un poema en voz alta?**

R.- Intentar mantenerse en el tiempo presente de mirar, dejar que los elementos se alineen contigo empíricamente. Creo que ese es el equivalente.

**P.- Quiere decir que los ingredientes están ahí, pero el espectador tiene que...**

R.- Tiene que mantenerse implicado... Esto es cierto para todos los cuadros, en mayor o menor grado. Una de las razones por las que pienso que la pintura sigue siendo interesante es porque un buen cuadro te implica. Cuando miro un cuadro que me interesa, siempre siento que me implica directamente.

**P.- Tiene usted el valor y el talento de utilizar imágenes procedentes de portadas de discos, de la publicidad, de revistas eróticas o de decoración, junto con las de Cézanne, Bernini, Picabia, Picasso. Vivimos en la "Era de las Imágenes", tanto como vivimos en la llamada Era de la Información. Usted explora el "banco de imágenes"**

de départ. Dans un tableau, il y a toujours le fait du tableau en soi, et la conscience du fait de le regarder.

**Q.- Oui, mais avec tous ces éléments variés issus de différents mondes, il y a également la simultanéité liée à votre pouvoir de les mettre en juxtaposition d'une façon qui est difficile à comprendre mais qui, d'une manière ou d'une autre, marche. Ainsi, cette simultanéité est votre création, en plus de votre traitement de la peinture. De sorte que parfois cela complique tout, dans le sens que l'ouvrage est riche en questions. Mais les questions ne m'ennuient pas : elles intensifient l'observation de l'œuvre. Je me demandais donc si vous vous posez des questions après l'avoir finie ? Ou si vous aimez laisser les questions sans réponse ?**

R.- J'aime qu'un tableau te dise comment le regarder depuis sa propre structure, mais cela n'est pas nécessairement visible d'emblée. Vous devez parcourir tout un chemin pour y arriver. Comme dans un drame bien structuré, où le dénouement vous surprend, parce que vous ne croyez pas que vous y étiez conduit.

**Q.- Pourriez-vous illustrer cette idée avec une œuvre ? Avec *Sky King*, par exemple, le tableau que j'aime tellement ?**

R.- Il y a plusieurs idées picturales qui se donnent forme mutuellement. La première est en rapport avec la notion d'échelle. La nature morte "te dit" comment penser l'intérieur. Le paysage, la pluie dans le ciel "te disent" comment penser sur les deux ensemble. Le point de vue relatif à cette image du ciel est très différent du point de vue relatif à la chambre. Il faut imaginer un observateur placé très haut dans les airs, à une mille d'altitude. Sur le plan des émotions, ces éléments sont des pistes pour obtenir quelque chose, et pour perdre quelque chose.

**Q.- Lire un poème à haute voix produit une impression différente de sa lecture à voix basse. Existe-t-il dans un tableau quelque chose d'équivalent à la lecture d'un poème à haute voix ?**

R.- Essayer de rester dans le présent du regard, laisser ces éléments s'aligner avec vous d'une manière empirique. Je crois que c'est ça, l'équivalent.

**Q.- Vous voulez dire que les éléments sont là, mais que c'est le spectateur qui doit...**



D. Salle. *Fishing (De pesca)*, 1998.

que tenemos en la cabeza. Yo diría que esto es algo específicamente propio de nuestro tiempo. Hay una especie de igualación de las imágenes, en el sentido de que las utiliza sin jerarquía, sencillamente como quiere. Al hacerlo, también crea una distancia con respecto a esas obras originales, porque el espectador conoce la obra y se da cuenta de cómo la ha sacado de su contexto.

R.- Me gusta el aspecto de lenguaje cotidiano que conlleva, es decir utilizar expresiones más o menos familiares.

P.- En *Byron Reference to Wellington*, el paisaje del fondo es el mismo que en *Fishing*. ¿Por qué volvió a utilizarlo?

R.- Es la misma imagen, pero un reto distinto.

P.- En lo de tomar imágenes, de otra parte, hay cierto grado de alienación. Pero usted las utiliza en “su” propio beneficio. Las toma como algo con lo cual trabajar, como un elemento.

R.- Entiendo que los ingredientes pueden transmitir esa alienación, pero yo no fomento la alienación, sino justamente lo contrario: me interesa la conexión.

P.- Algunos han hablado de imágenes degradadas. ¿Qué sentimiento le produce?

R.- Creo que es un término irrelevante; no hay nada exaltado ni degradado por lo que a las imágenes se refiere. De lo que se trata, es de establecer una nueva autenticidad. La “imagen” es el cuadro completo, no un fragmento del mismo.

P.- Esta exposición es su primera retrospectiva, ¿no es así?

R.- Sí.

P.- En la retrospectiva de Frank Stella, quedó muy

R.- ...qui doit rester engagé... C'est plus ou moins vrai pour toute peinture. Une des raisons pour lesquelles je trouve que la peinture continue d'être intéressante, c'est qu'un bon tableau vous implique. Lorsque je contemple un tableau qui m'intéresse, je sens toujours qu'il m'interpelle directement.

**Q.- Vous avez le courage et le talent d'utiliser des images provenant de pochettes de disques, de magazines érotiques ou de décorations d'intérieur, à côté de celles de Cézanne, de Bernini, Picabia, Picasso. Nous vivons "l'âge des images" tout comme nous vivons l'Age de l'Information. Vous explorez la "banque d'images" que nous avons dans la tête. Il me semble que c'est quelque chose de particulièrement propre à notre temps. Il y a une espèce d'égalisation des images, dans le sens que vous vous en servez sans hiérarchie, simplement comme vous en avez envie. Ce faisant, vous créez également une distance par rapport à ces œuvres originales, parce que le spectateur connaît l'ouvrage et réalise comment vous l'avez détaché de son contexte.**

R.- J'aime le côté "langage de tous les jours" que cela comporte, c'est-à-dire, le fait d'utiliser des expressions plus ou moins familières.

**Q.- Dans *Byron Reference to Wellington*, le paysage du fond est le même que pour *Fishing*. Pourquoi l'avez-vous réutilisé ?**

R.- C'est la même image, mais un autre défi.

**Q.- Dans cet emprunt d'images d'ailleurs, il y a un certain degré d'aliénation. Mais vous, vous les utilisez à votre propre avantage. Vous les prenez comme une matière à travailler, comme un élément.**

R.- Je comprends que tous ces ingrédients peuvent exprimer une aliénation, mais ce n'est pas l'aliénation que je cherche, justement le contraire : ce qui m'intéresse, c'est le rattachement.

**Q.- Certains ont parlé d'images dégradées. Quel est votre sentiment à ce sujet ?**

R.- Je crois que le terme est hors propos ; en ce qui concerne les images, il n'y a rien d'exalté ou de dégradé. Ce dont il s'agit, c'est d'établir une nouvelle authenticité. "L'image", c'est le tableau complet, et non pas une portion de celui-ci.



claro que había ciertos temas sobre los que trabajaba durante uno o dos años. Buscaba su camino en ellos, y luego pasaba a otro tema. Parece haber algo comparable en su método de trabajo. Aborda ciertos motivos, ciertas imágenes, y luego las deja y se adentra en otro periodo.

R.- Desde distintos puntos de vista, en la obra de los dos hay algo del inventor *post-crack* americano.

P.- Estoy impresionada por su obra, y ayer me sorprendió mucho ver ángeles en sus cuadros. ¿La fuente son las pequeñas esculturas de arcilla de Bernini? Ahí estaba esa “traducción” de la escultura a la pintura. Incluye en sus cuadros la dimensión física de las esculturas de Bernini. ¿Eso es nuevo en su trabajo? Es distinto pintar imágenes existentes previamente. También hay algo diferente en su forma de pintar.

R.- La escultura es un gran tema para la pintura. He encontrado una idea similar en un cuadro de Mantegna: pintaba los santos como si estuvieran hechos de mármol vetado.

P.- Me ha dado la sensación de que hay una especie de armonía en su obra nueva, cuando nunca pensé que estuviera presente como tema en su obra anterior, por lo que he podido ver.

R.- Bien, eso es bueno.

P.- He estado leyendo todas sus primeras críticas de hace mucho tiempo, y en aquella época era usted un provocador. Eso decían en todas partes. ¿Usted se sentía así? ¿Le gustaba serlo?

R.- Durante un tiempo no me importó. No pensaba en ello. A veces te asignan un papel que no has pedido representar, o que de cualquier modo no crees haber representado.

Dorine Mignot es Conservadora de Pintura y Escultura del Stedelijk Museum.

**Q.- Cette exposition est votre première rétrospective, n'est-ce pas ?**

R.- Oui.

**Q.- Dans la rétrospective de Frank Stella, on a clairement constaté qu'il y avait certains sujets sur lesquels il travaillait pendant un ou deux ans. Il cherchait son chemin à travers chaque sujet, puis un autre venait le remplacer. Il me semble déceler quelque chose de comparable dans votre méthode de travail. Vous abordez certains motifs, certaines images, puis vous les quittez et vous entamez une nouvelle période.**

R.- Dans plusieurs sens, dans l'œuvre des deux il y a un peu de l'inventeur *post-crack* américain.

**Q.- Votre œuvre m'impressionne, et hier, j'ai été très surprise de voir des anges dans vos tableaux. Les petites sculptures en argile de Bernini en sont-elles la source ? Il y avait cette “traduction” de la sculpture en peinture. Vous mettez dans votre tableau la dimension physique des sculptures de Bernini. Est-ce nouveau dans votre travail ? C'est différent de peindre des images existantes. Il y a également du nouveau dans votre façon de peindre.**

R.- La sculpture est un grand sujet pour la peinture. J'ai trouvé une idée semblable dans un tableau de Mantegna : il peignait les saints comme s'ils étaient faits en marbre veiné.

**Q.- J'ai eu l'impression d'une certaine harmonie dans votre nouvelle œuvre, une harmonie que je n'ai jamais cru présente comme sujet dans vos ouvrages précédents, d'après ce que j'ai pu voir.**

R.- Tant mieux.

**Q.- J'ai lu les premières critiques publiées il y a longtemps, et à l'époque vous étiez un provocateur. C'est ce qu'on disait partout. Vous vous sentiez ainsi ? Vous aimiez l'être ?**

R.- Pendant longtemps je ne m'en suis pas soucié. Je n'y pensais même pas. Parfois on se voit assigner un rôle qu'on n'a pas demandé, ou qu'en tout cas, on ne croit pas avoir joué.

Dorine Mignot est Conservatrice de peinture et de sculpture au Stedelijk Museum.

## Entrevista a José Luis Turina

(Madrid, 12 de octubre 1952)



Foto: ©Joaquín Turina

**J**osé Luis Turina se da a conocer como compositor a comienzos de los ochenta y rápidamente pasa a ser reconocido como uno de los máximos representantes de la música de esos años. Su apellido pudo influir pero no fue determinante, en su caso hubo otros que contaron con oportunidades similares. Era una época en la que era necesario renovar el arte español.

### Pregunta.- ¿Qué hacía usted en 1982?

Respuesta.- En esa fecha trabajaba como profesor de Armonía, Contrapunto y Composición en el Conservatorio Profesional de Música de Cuenca, del que era además Secretario y del que luego fui Director, antes de pasar a prestar servicios docentes en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, a partir de 1985. Fue mi inmersión en el mundo de la enseñanza, al que todavía sigo vinculado (si bien en circunstancias muy distintas

## Entretien avec José Luis Turina

(Madrid, 12 octobre 1952)

**J**osé Luis Turina fait son apparition en tant que compositeur au début des années 80 et est ensuite rapidement reconnu comme un des plus grands représentants de la musique de ces années-là. Son nom a pu exercer une certaine influence, mais celle-ci n'a pas été déterminante. Il y en a eu d'autres compositeurs qui ont bénéficié des mêmes chances.

### Question.- Que faisiez-vous en 1982 ?

Réponse.- À cette date, je travaillais comme professeur d'harmonie, contrepoint et composition au Conservatoire professionnel de Musique de Cuenca, dont j'étais aussi le secrétaire, et dont je fus ensuite le directeur, avant de réussir mon concours comme enseignant au Conservatoire Royal Supérieur de Madrid à partir de 1985. Cela a représenté mon immersion dans le monde de l'enseignement, auquel je suis encore rattaché (quoique dans des circonstances très différentes actuellement, en tant que directeur artistique du Jeune Orchestre National d'Espagne). Du point de vue de la création, mon activité comme compositeur remontait à seulement quelques ans (quatre, pour être exact), et c'est précisément en 1982 qu'a eu lieu une première d'une certaine envergure : celle de l'opéra de chambre *Ligazón*, basé sur le premier tableau du *Retablo de la avaricia, la luxuria y la muerte* de Valle-Inclán. Cette première, qui a eu lieu à Cuenca, a représenté pour moi une expérience très précieuse, notamment en ce qui concerne la relation complexe entre la musique et le texte, une relation que j'ai soumise à partir de ce moment à une réflexion profonde qui m'a maintenu pendant presque dix ans éloigné de la composition vocale. Cette année-là, comme celles immédiatement antérieures et postérieures, fait partie d'une intense période de prise de positions, humaines et esthétiques.

**Q.- Votre nom a-t-il eu une quelconque impor-**



en la actualidad, como Director artístico de la Joven Orquesta Nacional de España). Desde el punto de vista creativo, mi actividad como compositor se remontaba entonces sólo a unos pocos años (cuatro, para ser exacto), y precisamente en 1982 tuvo lugar mi primer estreno de cierta envergadura: el de la ópera de cámara *Ligazón*, basada en el primer cuadro del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Valle-Inclán. Ese estreno, que tuvo lugar en Cuenca, constituyó para mí una experiencia valiosísima, especialmente en todo lo referente a la compleja relación música-texto, a la que a partir de ese momento sometí a una profunda reflexión que me tuvo alejado durante cerca de diez años de la composición vocal. Ese año, así como los inmediatamente anteriores y posteriores, forma parte de un intenso periodo de toma de posiciones, humanas y estéticas.

**P.- ¿Su apellido tuvo algún peso a la hora de decidirse a ser compositor?**

R.- A decir verdad, ser compositor no entraba en mis cálculos cuando inicié mis estudios musicales, de vocación muy tardía, casi a punto de cumplir 18 años. Mi vocación en aquel momento era de violinista, pero sin duda elegí un instrumento poco adecuado para comenzar su estudio a edad tan avanzada. A duras penas conseguí terminar seis cursos, y la edad y la cruda realidad fueron encauzando mis intereses en otra dirección, la de la composición, que ya desde el comienzo de los estudios había empezado a atraerme. Cuando llegó el momento de dar el paso decisivo ni se me pasó por la cabeza la mayor o menor importancia que mi apellido podría tener en mi actividad, y no empecé a pensar en su trascendencia hasta que se produjeron las primeras críticas a mis primeras obras, que inevitablemente ponían un fuerte acento en ese aspecto. Eso me confundió un poco entonces, pero lejos de desalentarme me impulsó a hacer un esfuerzo por intentar desviar la atención del público y de los especialistas hacia mi música, y no hacia mis circunstancias familiares, que en todo esto son irrelevantes. Ahora sigue siendo tan frecuente como entonces que se cite a mi abuelo al hablar de mí, pero ya no existe la desconfianza inicial, que supongo inevitable ante

**tance au moment de vous décider d'être compositeur ?**

R.- À vrai dire, être compositeur n'entraîne pas dans mes calculs au moment où j'ai commencé mes études musicales, très tardivement, à presque 18 ans. Ma vocation à ce moment-là était d'être violoniste, mais j'avais choisi sans doute un instrument peu propice pour commencer son étude à un âge si avancé. J'ai réussi tout juste à terminer six années, et l'âge et la rude réalité canalisèrent mes intérêts dans une autre direction, celle de la composition, qui avait déjà commencé à m'attirer dès le début de mes études. Quand le moment arriva de faire le pas décisif, il ne me vint même pas à l'esprit l'importance plus ou moins grande que pourrait avoir mon nom dans mon activité, et je ne commençai à penser à son importance que lorsque vinrent les premières critiques à mes premières œuvres, qui inévitablement mettaient fortement l'accent sur cet aspect. Cela me rendit un peu perplexe alors, mais loin de me décourager, cela me poussa à faire l'effort d'essayer de détourner l'attention du public et des spécialistes vers ma musique et non vers mes circonstances familiales, qui sont insignifiantes dans tout ça. On continue aussi fréquemment qu'avant de citer mon grand-père en parlant de moi, mais il n'existe plus de méfiance initiale – que je suppose inévitable en présence d'un nom connu, dont je suis d'ailleurs très fier. Il y en a qui adoptent dans les mêmes circonstances un "nom de guerre" différent. Ce n'est pas mon cas, et je ne crois pas non plus que ce soit nécessaire d'aller jusqu'à de telles extrémités.

**Q.- Au début des années 1980, on commence à respirer un climat de liberté de tendances. Croyez-vous que cela vous ait été de quelque bénéfice ?**

R.- Comme je l'ai dit plus haut, les débuts de mon activité de compositeur sont assez tardifs, puisqu'ils ont lieu à la fin des années soixante-dix. Étant donné mon âge, c'est le fruit de la vocation tardive à laquelle je faisais allusion dans ma réponse à la question antérieure. Mais cela est déterminant dans mon cas, ou tout au moins cela me le paraît, parce que mon entrée "officielle" dans le monde de la composition s'est produite à un moment où les membres de la génération à laquelle j'appartiens chronologiquement

la presencia de un apellido conocido del que, por otra parte, estoy muy orgulloso. Hay quien en circunstancias idénticas adopta un "nombre de guerra" diferente. No es mi caso, ni creo que sea necesario llegar hasta ese extremo.

**P.- A principios de los años ochenta se empieza a respirar un clima de libertad de tendencias. ¿Cree que le benefició de alguna manera?**

R.- Como dije más arriba, los comienzos de mi actividad de compositor son bastantes tardíos, ya que tienen lugar a finales de los setenta. Dada mi edad, eso es fruto de la vocación tardía a la que hacía referencia en mi respuesta a la pregunta anterior. Pero eso es determinante en mi caso, o al menos así me lo parece, ya que mi entrada "oficial" en el mundo de la composición se produce cuando los miembros de la generación a la que cronológicamente pertenezco (Guerrero, Encinar, Aracil, Riviere, Fernández Guerra...) llevan años trabajando en ese campo y han deglutido ya todas las consecuencias del serialismo integral que inspira las décadas anteriores. Aunque son mis contemporáneos, siempre me he sentido poco vinculado a ellos, aunque con todos tengo unas excelentes relaciones. Y, como es natural, los miembros de la generación siguiente son demasiado jóvenes, en relación conmigo, como para que pueda considerarme uno de ellos. Así que, en cierto modo, siempre he tenido una sensación de "lobo estepario" generacional que, si bien en alguna medida me ha supuesto algunos sinsabores, también me ha hecho gozar desde el comienzo de una gran independencia estética y creativa. En ese sentido, la libertad de tendencias a que hace referencia, que es rigurosamente cierta, no fue experimentada por mí como una libertad auténtica en relación con una esclavitud anterior, sino como el estado natural en el que iba a poder desenvolverme, y de cuyas ventajas he procurado beneficiarme al máximo, ya que me han permitido (como a todos) no canalizar mi objetivo estético en una dirección única y determinada, como se imponía en los años anteriores, sino en muchas y muy diferentes, lo que obviamente resulta mucho más gratificante, porque permite dar salida a la pluralidad de intereses artísticos que pueden tenerse, como es mi caso.

(Guerrero, Encinar, Aracil, Riviere, Fernández Guerra...) travaillaient depuis des années dans le domaine et avaient digéré déjà toutes les conséquences du sérialisme intégral qui ont inspiré les décennies antérieures. Bien qu'ils soient mes contemporains, je me suis toujours senti peu rattaché à eux, bien que j'aie d'excellentes relations avec tous. Et naturellement, les membres de la génération suivante sont trop jeunes par rapport à moi pour que je puisse me considérer l'un d'eux. J'ai donc toujours eu, d'une certaine façon, la sensation d'être un "loup solitaire" de ma génération, ce qui, si d'une certaine façon m'a attiré quelques déboires, m'a aussi fait jouir dès le début d'une grande indépendance esthétique et créative. Dans ce sens, la liberté de tendances à laquelle je me réfère, qui est tout à fait réelle, ne fut pas ressentie par moi comme une authentique liberté par rapport à un esclavage antérieur, mais comme un état naturel dans lequel j'allais pouvoir m'épanouir, un état des avantages duquel j'ai essayé de profiter au maximum, puisqu'il m'a permis (comme aux autres) de ne pas canaliser mon objectif esthétique dans une seule direction déterminée, comme on l'imposait dans les années précédentes, mais dans plusieurs directions différentes, ce qui est évidemment beaucoup plus gratifiant, parce que ça permet de donner des débouchés à la variété d'intérêts artistiques qu'on peut avoir, comme c'est mon cas.

**Q.- Pensez-vous que le terme de postmodernité a reflété une réalité positive, ces années-là ?**

R.- Je crois que ce qu'on a été amené à appeler postmodernité a été une sorte d'"humanisation de l'art", pour utiliser un terme ortéguien, qui par ailleurs est la conséquence logique de la déshumanisation antérieure. L'histoire de l'art, comme celle de n'importe quelle activité ou entreprise humaine, est celle de l'oscillation pendulaire de tendances opposées, qui dans le cas de l'art vont du sentiment à la raison. C'est comme le conflit classique des générations : les jeunes doivent s'opposer à leurs aînés, et la provocation que cela comporte s'obtient souvent en mettant en jeu des attitudes radicalement contraires à celles apprises, qui sont ainsi complètement exclues. Mais le plus curieux du phénomène postmoderne est que la présence d'une tendance n'exclut pas l'autre, comme cela c'est passé à d'autres mo-



**P.- ¿Piensa que el término de postmodernidad reflejó una realidad positiva en esos años?**

R.- Yo creo que lo que se ha dado en llamar postmodernidad ha sido una suerte de "humanización del arte", por utilizar el término orteguiano, que por otra parte es una consecuencia lógica de la deshumanización anterior. La historia del arte, como la de cualquier otra actividad o empresa humana, es la de la oscilación pendular de tendencias opuestas, que en el caso del arte van del sentimiento a la razón. Es como el conflicto generacional clásico: los jóvenes deben oponerse a sus mayores, y la provocación que ello comporta se consigue muchas veces poniendo en juego actitudes radicalmente contrarias a las aprendidas, que quedan así plenamente excluidas. Pero lo más curioso del fenómeno postmoderno es que la presencia de una tendencia no excluye a la otra, como ha sucedido en otros momentos de la historia. En los años sesenta el pensamiento estaba tan monolíticamente inclinado hacia el raciocinio como podía estarlo hacia el sentimiento en el siglo XIX. Ahora coexisten pacíficamente –por el momento– artistas tanto musicales como plásticos cuya obra se inclina claramente hacia una u otra tendencia, e incluso es posible (y ahí me incluyo) que en el catálogo de un mismo artista se den ambos extremos, a veces incluso dentro de una misma obra. Por referirme a mi música, que es la que mejor conozco y de la que mejor puedo hablar, esto es especialmente palpable en mis dos obras más recientes: el cuarteto de cuerda *Clémis y Sustalos*, que acaba de estrenar con gran éxito en Madrid el Cuarteto de Tokio, es una obra muy radical, sin concesiones, que ha sorprendido (gratamente, por cierto) a la crítica y al público porque seguramente no se esperaba algo así después de mi ópera *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)*, cuyo estreno tuvo lugar en el Gran Teatro del Liceo en octubre del año pasado, y en la que el juego con la tradición es continuo. Pero es que allí tiene un sentido dramático, porque en ese juego radica el conflicto entre el presente y la nostalgia de un tiempo pasado, que es lo que simboliza Don Quijote atrapado por una sociedad del futuro, muy distinta a la suya, y para la que

ments de l'histoire. Dans les années 60 la pensée penchait de façon aussi monolithique vers la raison qu'elle le faisait vers le sentiment au XIXème siècle. Maintenant coexistent pacifiquement – pour l'instant – des artistes, aussi bien musiciens que plasticiens, dont l'œuvre incline clairement vers l'une ou l'autre tendance, et même c'est possible (et je m'y inclus) que dans le catalogue d'un même artiste il y ait les deux extrêmes, parfois même dans une même œuvre. Si je m'en réfère à ma musique, qui est celle que je connais le mieux et dont je peux le mieux parler, ceci est particulièrement visible dans mes deux œuvres les plus récentes : le quatuor à cordes *Clémis y Sustalos*, créé avec grand succès à Madrid par le Quatuor de Tokio, est une œuvre radicale, sans concession, qui a surpris (agréablement, d'ailleurs) la critique et le public, parce qu'on n'attendait pas quelque chose comme ça après mon opéra *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)*, dont la première a eu lieu au grand Théâtre du Liceo l'année dernière en octobre, et où le jeu avec la tradition est constant. Mais c'est que là, cela a un sens dramaturgique, parce que c'est dans ce jeu que réside le conflit entre le présent et la nostalgie d'un temps passé. C'est ce que symbolise Don Quichotte attrapé par une société du futur, très différente de la sienne, pour laquelle il devient un monstre par son anachronisme, parce qu'il est "contaminé par le temps". Un opéra comme *D. Q.*, esthétiquement si composite, aurait été impensable il y a 25 ans, mais maintenant on peut l'assumer, tant par le Liceo que par ses metteurs en scène, La Fura del Baus, qui ne se remarquent pas précisément par leur dévouement au théâtre classique. Et les réactions ont été aussi diverses que la musique inscrite dans la partition : depuis l'enthousiasme jusqu'au rejet absolu. Pour moi, cela me paraît formidable.

**Q.- Si on vous définissait comme postmoderne, vous vous sentiriez offensé ?**

R.- Je crois qu'après la réponse à la question antérieure, la réponse à celle-là est évidente : non, pas du tout. En plus, je me réjouis d'avoir eu la chance de pouvoir développer presque toute ma carrière dans un climat de postmodernité. Je ne suis pas du tout sûr que celui de la modernité eût été si gratifiant, mais j'imagine que non : je ne suis pas du tout sectaire,

resulta ser un monstruo por su anacronismo, porque está "infectado de tiempo". Una ópera tan dispar estéticamente como *D. Q.* habría sido impensable hace 25 años, pero ahora es asumible, tanto por el Liceo como por los creadores de su puesta en escena, La Fura dels Baus, que no se caracterizan precisamente por dedicarse al teatro clásico. Y la respuesta ha sido tan dispar como la propia música que contiene la partitura: desde el entusiasmo hasta el rechazo absoluto. A mí todo eso me parece estupendo.

**P.- Si se le definiera como postmoderno, ¿se sentiría ofendido?**

R.- Yo creo que después de la respuesta a la pregunta anterior, la contestación a ésta es evidente: No, en absoluto. Es más: celebro haber tenido la fortuna de haber podido desarrollar casi toda mi carrera en un clima de postmodernidad. No estoy nada seguro de que el de la modernidad hubiera sido tan gratificante, pero intuyo que no: no soy nada sectario ni, mucho menos, mesiánico, y las dosis en que todo ello se daba en ese periodo me habrían resultado difícilmente soportables.

**P.- ¿Estaría de acuerdo si se definiera su trabajo musical como "eclectico" con respecto a las tendencias rupturistas de las décadas anteriores a los años ochenta?**

R.- En primera lugar, aclaremos el término "eclectico" para ver si todos hablamos de lo mismo. Si nos sujetamos a la definición rigurosa, ecléctico es, en sentido estricto, todo cuanto se refiere a la escuela filosófica que procura conciliar las doctrinas que parecen mejores o más verosímiles, aunque procedan de diversos sistemas, y en sentido figurado, el modo de juzgar u obrar que adopta una postura intermedia, en vez de seguir soluciones extremas o bien definidas. Como se ve, hay un descenso cualitativo importante del primer sentido al segundo, que se ha visto aún más agravado al introducirse reciente y sibilinamente en el término un matiz ideológico según el cual el eclecticismo es propio de un pensamiento conservador, de "derechas", por decirlo así, reservándose para el talante progresista, de "izquierdas", la "síntesis" y sus derivados (lo que en principio se refiere a la composición de un todo

encore moins messianique, et l'intensité avec laquelle tout se faisait à cette période m'aurait été difficilement supportable.

**Q.- Vous seriez d'accord si on définissait votre travail musical comme "éclectique" par rapport aux tendances de rupture des décennies antérieures aux années 80 ?**

R.- D'abord, éclaircissons le terme "eclectique" pour voir si nous parlons tous de la même chose. Si nous nous en tenons à la définition rigoureuse, éclectique c'est, au sens strict, tout ce qui se réfère à l'école philosophique qui essaie de concilier des doctrines qui paraissent meilleures ou plus vraies, bien qu'elles procèdent de divers systèmes, et au sens figuré, la façon de juger ou d'agir qui adopte une attitude intermédiaire, au lieu de suivre des solutions extrêmes ou bien définies. Comme on voit, il y a une baisse qualitative importante du premier sens au second, qui s'est vu encore aggravée lorsqu'on a introduit récemment subrepticement une nuance idéologique dans le terme, suivant laquelle l'éclectisme est le propre d'une pensée conservatrice, pour ainsi dire de "droite", réservant pour le talent progressiste, de "gauche", la "synthèse" et ses dérivés (ce qui en principe se réfère à la composition d'un tout par la somme de ses parties, et pas forcément les meilleures), d'une manière similaire à l'évolution qu'ont subie les termes "érudit" et "intellectuel", respectivement. Donc, pour répondre à la question, maintenant, je serais d'accord pour qu'on définisse mon travail musical comme "éclectique" par rapport aux tendances de rupture antérieures aux années 1980 seulement si l'on se référait au sens rigoureux du terme, et non aux autres sens qui impliquent soit la superficialité des "demi-teintes", ou une connotation péjorative évidente. En tout cas, quelle que soit la façon dont on me qualifie, ma préoccupation esthétique primordiale n'est pas tant d'obtenir un cocktail plus ou moins ingénieux et suggestif de procédés divers de différentes tendances, que l'équilibre le plus réussi possible entre tradition et modernité.

**Q.- Croyez-vous qu'il y a un problème de langage musical, si on comprend le langage musical comme quelque chose situé en marge des œuvres isolées ?**

R.- Où que l'on se situe, il est clair que l'expression



por la suma de sus partes, y no necesariamente las mejores), de forma similar al proceso que han sufrido los términos “erudito” e “intelectual”, respectivamente. Así que, contestando ahora a la pregunta, estaría de acuerdo si se definiera mi trabajo musical como “ecclético” con respecto a las tendencias rupturistas anteriores a los años ochenta sólo si el término se refiriera al sentido riguroso del mismo, y no a los restantes, que implican, o la superficialidad de las “medias tintas”, o una connotación despectiva evidente. En todo caso, y se me califique como se me califique, mi preocupación estética primordial no es tanto conseguir un cóctel más o menos ingenioso y sugestivo de procedimientos diversos de diferentes tendencias, sino un equilibrio lo más logrado posible entre tradición y modernidad.

**P.- ¿Cree que hay un problema de lenguaje musical pendiente de resolución, entendiendo lenguaje musical como algo situado al margen de las obras aisladas?**

R.- Lo situemos donde lo situemos, está claro que la expresión “lenguaje musical” no pasa de ser una metáfora, debido a la semejanza entre la música y ciertos aspectos del lenguaje hablado, por lo que el supuesto problema, en todo caso, no pasaría de ser un problema metafórico, lo que lo hace imposible de resolver, por un lado, y sumamente fácil, por otro. A decir verdad, no me parece que sea un problema que exista realmente, sino que nos lo imaginamos porque el ser humano no puede vivir sin crearse problemas de ese tipo. Lo que sí hay, y eso es evidente, es un nuevo sentido de ordenación del material musical, radicalmente distinto del anterior, para el que no se ha encontrado hasta la fecha un código (ni morfológico ni sintáctico, por seguir con la misma metáfora) que le confiera un carácter de lenguaje universal, hablado y entendido por todos cuantos supuestamente lo comparten, como lo tenía el sistema tonal y lo tuvieron los sistemas anteriores. A mi juicio los intentos de crear un código nuevo que sustituyera al anterior partiendo de aquél no han tenido el éxito que se esperaba porque partían, no de uno, sino de varios principios falsos: la emancipación de la disonancia era uno de ellos, por ser

“lenguaje musical” reste una metáfora, du fait de la ressemblance entre la musique et certains aspects du langage parlé. Le problème supposé, en tout cas, est seulement un problème métaphorique, donc impossible à résoudre, d'une part, et extrêmement facile, d'autre part. À vrai dire, il ne me semble pas que ce soit un problème qui existe réellement, mais un problème que nous imaginons. Car l'être humain ne peut pas vivre sans se créer des problèmes de ce genre. Ce qui existe, et ça c'est évident, c'est un nouveau sens de l'organisation du matériel musical, radicalement différent, pour lequel on n'a pas trouvé jusqu'à ce jour un code (ni morphologique ni syntaxique, pour continuer avec la même métaphore) – un code qui puisse lui conférer un caractère de langage universel, parlé et compris par tous ceux qui sont supposés le partager, comme c'était le cas du système tonal et des systèmes antérieurs. À mon avis, les tentatives de créer un nouveau code qui se substitue à celui antérieur en partant de celui-ci, n'ont pas eu le succès qu'on attendait parce qu'elles partaient non seulement d'un, mais de plusieurs faux principes. L'émancipation de la dissonance en était un, davantage théorique que pratique, un autre était le fait d'ignorer royalement tout ce qui se réfère à la psychologie de la perception musicale, qui est ce qu'elle est, et non pas ce qu'on voudrait qu'elle soit, pour s'adapter à notre théorie, et qui, en dernière instance, est ce qui détermine notre façon de comprendre la musique.

**Q.- Qu'a apporté, selon vous, la génération issue des vingt dernières années dans la musique espagnole ?**

R.- Je peux seulement parler pour moi, bien sûr, et je ne suis pas sûr que mes contemporains, avec lesquels je n'ai en général qu'un rapport d'âge, pensent de la même façon. Au cours des vingt dernières années il faut parler d'au moins deux générations qui à l'époque actuelle sont déjà solidement installées : celle de ceux qui sont nés aux environs de 1950, et la suivante, quelques dix ou douze ans plus jeune. Dans la première, c'est-à-dire la mienne, forgée en majeure partie dans les années soixante-dix, des oscillations brutales ont eu lieu pendant les deux décennies suivantes, qui vont de la plus grande liberté jusqu'aux positions les plus

más teórica que práctica, y otro el ignorar olímpicamente todo cuanto se refiere a la psicología de la percepción musical, que es como es, y no como a uno le gustaría que fuera para que se adaptara a su teoría, y que, en último extremo, es lo que determina nuestra forma de entender la música.

**P.- ¿Qué cree que ha aportado la generación que se ha definido en los últimos veinte años en la música española?**

R.- Yo sólo puedo hablar por mí, claro está, y no estoy seguro de que mis coéteanos, con los que la vinculación general es únicamente de edad, opinen del mismo modo. En los últimos veinte años hay que hablar de al menos dos generaciones que en el momento actual están ya sólidamente asentadas: la de los nacidos en torno a 1950, y la siguiente, unos diez o doce años más joven. En la primera —es decir, la mía—, forjada en su mayor parte en la década de los setenta, se han dado durante las dos décadas siguientes unas oscilaciones brutales, que van desde la máxima liberalidad hasta las posiciones más radicales e intolerantes, cuyos representantes no han dudado en lanzar furiosas diatribas de las que hemos sido víctimas frecuentes muchos compositores, de forma implícita unas veces y explícita otras. Por fortuna, esa postura es hoy una excepción anacrónica, y, en ese sentido, creo que la mayor aportación de los compositores que en los últimos veinte años se han hecho un hueco en este país es la de haber contribuido a generalizar un clima de respeto hacia el trabajo de sus colegas, con independencia de que la línea estética de cada uno coincida o no con la de los demás. Eso es fantástico como entorno de trabajo, infinitamente mucho más sano que el que se respiraba anteriormente, y como consecuencia de cuya asfixia se había llegado a considerar a un Benjamin Britten, por ejemplo, como un compositor de segunda, sin derecho a figurar en la primera línea de la composición (por “eclectico”, en el sentido despectivo a que antes me refería). Veinte años después, la importancia de Britten en la historia de la música de la segunda mitad del siglo XX resulta tan incuestionable como ridícula la actitud de quienes le denigraban a la mayor gloria de ellos.



**D. Q. (Don Quijote en Barcelona).** Liceu de Barcelona, septiembre, 2000.

Foto: ©Toni Romero

radicales et intolerantes, dont les représentants n'ont pas hésité à lancer de furieuses diatribes dont nous avons été, de nombreux compositeurs, les fréquentes victimes, de façon parfois implicite et parfois explicite. Heureusement, cette attitude constitue aujourd'hui une exception anachronique, et en ce sens je crois que le plus grand apport des compositeurs qui dans les vingt dernières années se sont fait une place dans ce pays a été d'avoir contribué à généraliser un climat de respect envers le travail de leurs collègues, indépendamment du fait que la ligne esthétique de chacun coïncide ou non avec celle des autres. C'est fantastique comme cadre de travail, infiniment plus sain que celui que l'on respirait avant, que l'asphyxie qui avait conduit à considérer un Benjamin Britten, par exemple, comme un compositeur de second ordre, sans droit de figurer dans la première ligne de la composition (pour être "éclectique", dans le sens péjoratif auquel je me référais avant). Vingt ans après, l'importance de Britten dans l'histoire de la musique de la deuxième moitié du vingtième siècle est aussi indiscutable qu'est ridicule l'attitude de ceux qui le dénigraient pour leur propre gloire.

**Q.- Dans quel sens vous croyez que les pro-**





Foto: @Joaquín Turina

D. Q. (*Don Quijote en Barcelona*). Liceu de Barcelona, septiembre, 2000.

**P.- ¿En qué sentido cree que pueden ser distintos los problemas estéticos y musicales de hace veinte años a los de ahora mismo?**

R.- En ninguno: son exactamente los mismos a lo largo de toda la historia, pero adaptados a las particularidades estéticas y estilísticas de cada momento. El problema fundamental del artista, y no sólo el del compositor, es el de materializar el ideal que anda buscando. Como eso es algo que no se consigue nunca, porque el nivel de autoexigencia es cada vez mayor con el paso de los años y, consecuentemente, el ideal buscado está cada vez más lejos, se produce una insatisfacción permanente que es el verdadero caldo de cultivo de la creatividad, el campo de batalla donde el artista lucha contra un material que se le resiste, para intentar doblarlo a sus exigencias, pero sin que se rompa ni pierda por completo su fisonomía. Es la trampa del Arte, en la que caemos una y otra vez.

**blèmes esthétiques et musicaux d'il y a vingt ans peuvent être différents de ceux de maintenant ?**

R.- Aucunement : ce sont exactement les mêmes tout au long de l'histoire, mais adaptés aux particularités esthétiques et stylistiques de chaque moment. Le problème fondamental de l'artiste, et pas seulement celui du compositeur, est celui de matérialiser l'idéal qu'il est en train de chercher. Comme c'est quelque chose qu'on n'obtient jamais, parce que le niveau d'autoexigence est à chaque fois plus grand au fil des ans, et par conséquent, l'idéal recherché est à chaque fois plus loin, il se produit une insatisfaction permanente qui est le véritable bouillon de culture de la créativité, le champ de bataille où l'artiste lutte contre un matériau qui lui résiste, pour essayer de le plier à ses exigences, mais sans qu'il se casse et sans qu'il perde complètement sa physiologie. C'est le piège de l'Art, dans lequel nous tombons à chaque fois.

**P.- Háblenos de su experiencia en relación con la ópera.**

**R.-** Tras *Ligazón*, a la que me referí al comienzo de esta entrevista, vino en 1996, 14 años después, *La raya en el agua*, que no era una ópera, sino algo bien distinto. Por eso lo denominé espectáculo escénico-musical, en el que se daban cita la música, la danza, la plástica, el teatro y la poesía. Fue, eso sí, una aproximación al mundo de la escena, que me sirvió de mucho a la hora de abordar *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)*. El balance no puede ser más positivo, porque la experiencia, sobre todo en los dos últimos títulos, ha sido magnífica, dado que en ambos casos he tenido la fortuna de trabajar con un equipo de profesionales tan formidable como entusiasta. Mi gran preocupación en relación con la ópera era la parte en que el trabajo de uno, en el que ha invertido muchos meses, deja de ser de uno para pasar a formar parte de un conjunto indefinido (directores de escena, escenógrafos, solistas, coro, directores de coro y orquesta, etc.), con lo que ello comporta de pérdida del control sobre el resultado final. Y en ambos casos no ha habido decepciones, sino que el entendimiento con todos los componentes ha sido muy grande y el resultado ha superado con mucho mis expectativas. En lo que respecta a *D. Q.*, una vez escrita, ensayada, estrenada y repetidamente oída, me siento en general satisfecho del trabajo realizado. Hay algunos puntos del tercer acto que necesitan una revisión, que pienso acometer en breve a la vista de posibles próximas representaciones. Sin duda es mi obra más importante, y además creo que resume perfectamente mis inquietudes y mis obsesiones en relación con la imposible (¿?) síntesis entre tradición y modernidad.

**P.- ¿Cree que la creación operística puede ser determinante a la hora de definir la estética musical de estas dos últimas décadas?**

**R.-** No, porque la eclosión operística se está produciendo en estos momentos, y al estar ella misma en pleno desarrollo su papel no puede ser muy determinante desde el punto de vista estético, aunque eso no quiere decir que no lo tenga, pero en menor medida que la creación instrumental o

**Q.- Parlez-nous de votre expérience par rapport à l'opéra.**

**R.-** Après *Ligazón*, dont j'ai parlé au début de cet interview, il y a eu en 1996, 14 ans après, *La raya en el agua*, qui n'était pas un opéra mais quelque chose de bien différent. Je l'appelai donc spectacle musico-scénique, un spectacle où se donnaient rendez-vous la musique, la danse, l'art plastique, le théâtre et la poésie. C'est vrai que cette approche du monde de la scène m'a beaucoup servi au moment d'aborder *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)*. Le résultat est on ne peut plus positif, parce que l'expérience, surtout celle qui concerne les derniers titres, a été magnifique, vu que dans les deux cas j'ai eu la chance de travailler avec une équipe de professionnels aussi formidable qu'enthousiaste. Ma grande préoccupation au sujet de l'opéra était le fait que le travail de chacun, dans lequel chacun a investi de nombreux mois, cesse de lui être propre pour finir par faire partie d'un ensemble indéfini (metteurs en scène, scénographes, solistes, chœur, chefs de chœur et orchestre, etc.), avec tout ce que cela comporte de perte de contrôle sur le résultat final. Et dans les deux cas il n'y a pas eu de déceptions, au contraire la compréhension entre tous les participants a été très grande et le résultat a dépassé largement mon attente.

En ce qui concerne *D. Q.*, une fois écrite, répétée, donnée, entendue et réentendue, je me sens en général satisfait du travail réalisé. Il y a quelques points dans le troisième acte qui ont besoin d'une révision, que je pense effectuer bientôt en vue de prochaines représentations possibles. C'est sans doute mon œuvre la plus importante, et je crois en outre qu'elle résume parfaitement mes soucis et mes obsessions au sujet de l'impossible synthèse entre tradition et modernité.

**Q.- Croyez-vous que la création opératique peut être déterminante au moment de définir l'esthétique musicale de ces deux dernières décennies ?**

**R.-** Non, parce que l'éclosion opératique est en train de se produire en ce moment même, et comme elle est en plein développement son rôle ne peut être déterminant du point de vue esthétique. Cela ne veut pas dire qu'elle n'a pas d'importance, mais c'est dans une moindre mesure que la création



electroacústica, campos en los que la producción ha sido abrumadora, cuantitativamente hablando, con un buen puñado de obras de excelente calidad que sí que han marcado pautas estéticas. La creación operística contemporánea es muy inferior en cantidad, por razones obvias, y muy dispersa en cuanto a la calidad, por el momento.

**P.- Hace quince años, con relación al estreno de su “Concierto para violín y orquesta” en el Festival de Alicante, usted hablaba de que se sentía en el “mezzo del camin della mia vita” (35 años), siguiendo la fórmula de Dante. Al llegar a los cincuenta años, y dadas las expectativas de vida actuales, ¿no cree que puede tener tanto –o más– recorrido en el plano estético que el que deja atrás?**

R.- Le agradezco sus buenos deseos de longevidad creativa, aunque yo no me siento tan optimista con respecto al futuro. Tras más de veinte años de profesión, no percibo que las esperanzas iniciales hayan sido satisfechas en la medida en que yo esperaba, aunque tengo que reconocer que no puedo quejarme: mi música se escucha con interés y la mayor parte de las veces es recibida con agrado, tanto por el público como por parte de los instrumentistas y, en su caso, cantantes, lo que es fundamental para su supervivencia; pero el medio sigue siendo muy hostil, y el desinterés social por la música de tradición clásica, en general, y por la creación contemporánea en particular es cada vez mayor, casi alarmante. Eso es muy descorazonador, porque la composición supone un esfuerzo intelectual inmenso.

Gloria Collado es crítica de arte y comisaria de exposiciones. Actualmente es directora de las revistas *Doce notas* y *Doce notas preliminares*.

instrumentale ou électroacoustique, domaines où la production a été impressionnante, quantitativement parlant, avec une bonne poignée d'œuvres d'excellente qualité qui elles, ont tracé des règles esthétiques. La création opératique contemporaine est très inférieure en quantité, pour des raisons évidentes, et très disparate quant à la qualité, pour le moment.

**Q.- Il y a quinze ans, au sujet de la première de votre *Concerto pour violon et orchestre* au festival d'Alicante, vous disiez que vous vous sentiez dans le “mezzo del camin della mia vita”(35 ans), pour suivre la formule de Dante. En arrivant à la cinquantaine, et vue l'espérance de vie actuelle, ne croyez-vous que vous pouvez avoir autant – ou plus – de parcours à accomplir sur le plan esthétique que celui que vous laissez derrière vous ?**

R.- Je vous remercie pour vos souhaits de longévité créatrice bien que je ne me sente pas si optimiste au sujet du futur. Après plus de vingt ans de profession, je n'ai pas l'impression que les espérances initiales aient été satisfaites à la mesure de mes attentes, bien que je doive reconnaître que je ne peux pas me plaindre : ma musique est écoutée avec intérêt et la plupart du temps elle est reçue avec plaisir, autant par le public que par les instrumentistes et les chanteurs, ce qui est fondamental pour sa survie ; mais le milieu continue à être hostile, et le désintérêt social pour la musique de tradition classique, en général, et pour la création contemporaine en particulier est toujours plus grand, presque alarmant. C'est très décourageant, parce que la composition suppose un effort intellectuel immense.

Gloria Collado est critique d'art et commissaire d'expositions. Actuellement est directrice des revues *Doce notas* et *Doce notas preliminares*.

## Entrevista a Kaija Saariaho

(Helsinki, 14 de octubre 1952)



Foto ©Marion Kallier

### La música, filtro del mundo<sup>1</sup>

**Pregunta.- En 2002 celebraremos los veinte años de sus primeros trabajos realizados en el IRCAM<sup>2</sup> de París... ¿Qué balance puede trazar de estas dos décadas pasadas en Francia?**

**Respuesta.-** Ah! Estos veinte años son casi toda mi carrera, ¿no es así?

**P.- Aunque su producción había mostrado –muy al principio de los ochenta– obras diversas y consistentes!<sup>3</sup>**

**R.-** Sí, tiene razón, pero creo que la primera obra en la que yo reconozco mi lenguaje es *Laconisme de l'aile*. Esta obra escrita para flauta data de 1982<sup>4</sup>. Pertenece a una época algo turbia. Entonces no me sentía todavía muy segura de mi propio vocabulario, la informática ha ocupado un lugar muy importante en mi vida durante muchos años. Todo esto se saldó con la sucesión de varios periodos:

## Entretien avec Kaija Saariaho

(Helsinki, 14 octobre 1952)

### La musique, filtre du monde<sup>1</sup>

**Question.- En 2002, nous fêtons les 20 ans de vos premiers travaux réalisés à l'IRCAM<sup>2</sup> à Paris ... Quel bilan pouvez-vous dresser de ces deux décennies passées en France ?**

**Réponse :** Ah ! ces vingt ans sont presque toute ma carrière, n'est-ce pas ?

**Q.- Votre production a quand même montré - jusqu'au tout début des années 1980 - des pièces consistantes et variées !<sup>3</sup>**

**R.-** Oui, vous avez raison, mais je crois que la première pièce où je reconnais véritablement mon langage est *Laconisme de l'aile*. Ce solo écrit pour flûte date de 1982<sup>4</sup>. Il appartient à une époque un peu trouble. Car alors que je ne me sentais pas encore très à l'aise avec mon propre vocabulaire, l'informatique a pris une place importante dans ma vie pendant plusieurs années. Cela s'est soldé par la succession de plusieurs périodes : d'abord j'ai été très intéressée par la synthèse sonore, puis j'ai été passionnée par l'analyse des sons. Ensuite, j'ai essayé de penser la musique autrement. Les questions étaient : comment générer et varier le matériau ? Comment programmer le processus compositionnel ? Après cela, je suis allée dans un sens où il me fallait combiner l'informatique avec les instruments traditionnels. En fait, tout cela présente beaucoup de phases de recherche différentes ...

**Q.- Podemos-nos dire que ces multiples gestes complémentaires aboutissent à présent à une synthèse ?**

**R.-** Je crois que *L'amour de loin*<sup>5</sup> est effectivement une synthèse. À partir de là, je vais continuer mon chemin dans d'autres directions.

**Q.- Ces années 1980 ont vu s'abattre la vague de postmodernisme sur l'Europe. Où vous situez-vous vis-à-vis de ce terme souvent**



al principio estaba muy interesada por la sintaxis sonora, después me apasionó el análisis del sonido. A continuación, traté de pensar la música de otra manera. Las preguntas que me hacía eran: ¿Cómo generar y variar el material? ¿Cómo programar el proceso compositivo? Después de esto, fui en una dirección en la que había que combinar la informática con los instrumentos tradicionales. De hecho, todo esto conlleva muchas fases diferentes en la investigación...

**P.- ¿Podemos decir que estos múltiples gestos complementarios desembocan en el presente en una síntesis?**

R.- Creo que *L'amour de loin*<sup>5</sup> es efectivamente una síntesis. A partir de aquí, quiero continuar mi camino en otras direcciones.

**P.- En los años ochenta hemos visto batirse la ola del postmodernismo sobre Europa. ¿Dónde se sitúa usted con relación a este término a menudo empleado equivocadamente y a la inversa por los comentaristas?**

R.- Si el término postmodernidad quiere decir en música lo mismo que en arquitectura (es decir, que se cogen ingredientes de épocas diferentes y se mezclan...), pues entonces, ¡no quiero formar parte de ese movimiento! Si en la ópera *L'amour de loin* he querido contar con elementos algo más diversos que habitualmente, he tratado siempre de permanecer en mi lenguaje musical<sup>6</sup>. La música debe ser el espejo del compositor, en ese sentido no se deben escribir cosas que no se hayan vivido y digerido. Por supuesto que hay que filtrar el mundo que nos rodea, pero ese principio debe pasar a través nuestro. No hay otra forma de resistir.

**P.- Usted preconiza la sinceridad en el arte. Cuando hace referencia al "mundo", ¿se refiere a los valores universales de la humanidad como aquellos de la vida, la muerte, el amor... o habla de tristes avatares de la historia socio-política inmediata?**

R.- Pensar en la cotidianidad, considerar todos los problemas de la sociedad, evocar la polución que tenemos en todos los niveles de la vida; todo esto fortifica mi posición frente a mi trabajo de compositora. Pero la temática intrínseca del amor y la muerte, aflora desde lo más profundo de nosotros. Es apa-



Foto ©Marion Kaiter

*L'amour de loin*. Théâtre du Châtelet, Paris, 2001.

**employé à tort et à travers par les commentateurs ?**

R.- Si le terme de postmodernité veut dire en musique la même chose qu'en architecture (c'est-à-dire que l'on prend des ingrédients d'époques différentes que l'on colle ensemble...), eh bien, je ne voudrais pas faire partie de ce mouvement ! Si dans l'opéra *L'amour de loin*, j'ai voulu avoir des éléments un peu plus divers que d'habitude, j'ai toujours désiré rester dans mon langage musical<sup>6</sup>. La musique doit être le miroir de son compositeur, en ce sens que l'on ne devrait pas écrire des choses qui ne soient pas vécues et digérées. Bien sûr, il faut que l'on filtre le monde environnant, mais ce principe doit passer par notre personnalité. Il n'y a pas d'autre manière de résister.

**Q.- Vous prônez donc la sincérité en art. Quand vous vous référez au "monde", vous occupez-vous des valeurs universelles de l'humanité comme celles de la vie, la mort, l'amour ... ou parlez-vous des tristes avatares de l'histoire socio-politique immédiate ?**

R.- En pensant à la quotidienneté, en songeant à tous les problèmes de la société, en évoquant la pollution que nous avons à tous les niveaux de la vie, cela fortifie ma position vis-à-vis de mon travail de compositeur. Mais la thématique intrinsèque de l'amour et de la mort, elle vient de ce que nous possédons au plus profond de nous. Cela est passionnant de voir combien l'homme a avancé dans le domaine de la technologie et combien il est capable d'analyser les secrets de l'univers ... Mais, combien on avance peu dans le domaine des sentiments ...

**Q.- Ces valeurs fondamentales, vous les avez trouvées chez un troubadour français du**

sionante ver cuánto ha avanzado el hombre en el terreno de la tecnología y cómo es capaz de analizar los secretos del universo... Pero, qué poco ha progresado en el de los sentimientos...

**P.- Esos valores fundamentales, los ha encontrado en un trovador francés del siglo XII, en alguien como Jaufré Rudel; su “vida” (en castellano en el original) ha servido de trama para la elaboración del libreto de *L'amour de loin*.**

R.- Lo que he buscado, en torno a esta temática simple del amor y de la muerte –que de por sí no es nada original para una ópera–, era un argumento que al final pudiera leerse a distintos niveles. Además, más allá del libreto de Amin Maalouf<sup>7</sup>, que está en ese concepto muy estratificado, la música puede ir aún más lejos que las palabras. He encontrado que todas estas posibilidades artísticas eran muy ricas.

**P.- ¿No hay también una idea de metáfora de la memoria o del concepto de reminiscencia en esa mirada hacia el pasado?**

R.- No he pensado en ello. ¿Quizá? Me gusta esa época histórica. Pero no me hubiese gustado si no hubiera vivido aquí en París. Dicho de otro modo, esta historia hubiera estado demasiado lejos para mí si la hubiera leído en Finlandia. El entorno cultural de mi estancia en Francia me ha hecho escribir una ópera en francés, ¡completamente natural para mí!

**P.- ¿Se comporta como una esponja que absorbe las leyendas y las tradiciones del país en el que vive!**

R.- Después de quince años de residencia en París, pasé un año de nuevo en Finlandia, y eso me hizo tomar conciencia por primera vez de la importancia del puerto en el que atracas, en este caso en Francia.

**P.- ¿Hay entonces un lado afectivo que se encuentra en las diferentes lenguas que salpican los diversos títulos de sus obras<sup>8</sup>?**

R.- Sí, creo que guarda relación. Cada lengua posee un mundo propio, su cultura y su música diferentes. Durante los diversos periodos de mi existencia, he vivido en medio de lenguas diferentes. Las utilizo todavía hoy día con gente que viene a verme y que son de muy diferentes lugares. Esto sin duda debe cristalizar en vínculos de los que no soy exce-

**XIIème siècle, en la persona de Jaufré Rudel; sa “vida” (sa vie) ayant servi de trame à l'élaboration du livret de l'opéra *L'amour de loin*.**

R.- J'ai cherché, autour de cette thématique simple de l'amour et de la mort - qui en soi n'est pas originale pour un opéra -, un argument qui finalement peut se lire à plusieurs degrés. De plus, au delà du livret d'Amin Maalouf<sup>7</sup> qui est à ce titre très stratifié, la musique peut aller encore plus loin que les mots. J'ai trouvé que toutes ces possibilités artistiques étaient très riches.

**Q.- N'y a-t-il pas aussi une idée de métaphore avec la mémoire ou avec le concept de réminiscence dans ce regard vers le passé ?**

R.- Je n'ai pas pensé à cela. Peut-être ? J'aime beaucoup cette époque historique. Mais je ne l'aurais pas aimée si je n'avais pas habité ici à Paris. Autrement dit, cette histoire aurait été trop lointaine pour moi, si je l'avais lue en Finlande. L'environnement culturel de mon séjour en France m'a fait écrire un opéra en français, c'était tout naturel pour moi !

**Q.- Vous vous comportez en éponge absorbant les légendes et les traditions du pays dans lequel vous vivez !**

R.- Après plus de quinze ans de résidence à Paris, j'ai passé à nouveau un an en Finlande, et cela m'a fait prendre conscience pour la première fois de l'aspect important du port d'attache, en l'occurrence la France.

**Q.- Il y a donc un côté affectif que l'on rencontre dans les différentes langues émaillant vos divers titres d'œuvres<sup>8</sup> ?**

R.- Oui, je crois que cela a un rapport. Chaque langue possède son monde propre, sa culture et sa musique différentes. Durant les diverses périodes de mon existence, j'ai vécu parmi des langues variées. Je les utilise encore aujourd'hui avec les gens qui viennent me voir et qui sont d'horizons pluriels. Cela doit sans doute cristalliser des liens dont je ne suis pas forcément très consciente, mais qui existent.

**Q.- À part l'actualité parisienne de l'opéra *L'amour de loin*, qu'avez-vous en projet ?**

R.- Après l'opéra, j'ai écrit un *Concerto pour flûte*<sup>9</sup>. À présent, je suis en train de composer une grande pièce pour l'Orchestre de Cleveland... J'ai beaucoup de multiples projets pour les années à venir qui me



sivamente consciente, pero que existen.

**P.- A parte de la actualidad parisina de *L'amour de loin*, ¿Qué proyectos tiene?**

R.- Después de la ópera, escribí un *Concierto para flauta*<sup>9</sup>. Ahora, estoy componiendo una gran obra para la Orquesta de Cleveland... Tengo muchos proyectos para los próximos años que me permitirán desarrollar dimensiones diferentes de mi música...

**P.- ¿Siempre con una parte importante de electrónica?**

R.- No siempre. Para la Orquesta de Cleveland, no hay informática, no la necesito en este proyecto. Pero cuando acabe quiero componer un monodrama para Karita Mattila, bajo la forma de una partitura para soprano y electrónica, esta vez muy importante<sup>10</sup>.

permettront de développer des dimensions différentes de ma musique ...

**Q.- Avec toujours une part importante d'électronique ?**

R.- Pas toujours. Pour l'Orchestre de Cleveland, il n'y a pas d'informatique, je n'en ai pas besoin dans ce projet. Mais, juste après, je vais me mettre à composer un monodrame pour Karita Mattila, sous la forme d'une partition pour soprano et électronique, cette fois très importante<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Entrevista de Pierre-Albert Castanet a Kaija Saariaho realizada el 2-11-2001 en el Théâtre du Châtelet.

<sup>2</sup> Institut de Recherche Coordination Acoustique Musique. Se puede consultar en la colección "Compositores de hoy", el librito siguiente: *Kaija Saariaho*, Les Cahiers de l'IRCAM n° 6, Paris, IRCAM - C. G. Pompidou, 1994.

<sup>3</sup> Realizado gracias al Suomenkielinen sekakuorokappale en 1979, ou *Study for Life* en 1980...).

<sup>4</sup> Obra compuesta en París a comienzos de 1982, cuando realizaba el trabajo informático de *Vers le blanc* para banda realizada en el IRCAM.

<sup>5</sup> Ópera en 5 actos, libreto de Amin Maalouf, dirección de escena Peter Sellars, estrenada el 15 de agosto 2000 en el Festival de Salzburgo, el 26 noviembre 2001 en el Théâtre du Châtelet de París.

<sup>6</sup> "Cuando busco un material, tengo que sentir que lo descubro. Aunque lo que yo encuentre sea banal, es importante para comenzar a desarrollar las ideas. Tuve el sentimiento de que debía hacer una ópera sobre el amor y la muerte", entrevista de K. Saariaho con Ch. Leblé en junio 2001 titulada "El canto de amor y muerte de Kaija Saariaho", París, programa del Châtelet n° 49, septiembre - diciembre 2001, p. 8.

<sup>7</sup> Cf. A. Maalouf, *L'amour de loin*, Paris, Grasset, 2001.

<sup>8</sup> Por ejemplo: *Bruden* (1977), *Im Traume* (1980), *Verblendungen* (1982-1984), *Jardin secret* (1984-1986), *Lichtbogen* (1986), *From the Grammar of Dreams* (1989), *Du cristal ... à la fumée* (1990), *Trois rivières* (1993-1994), *Oltra mar* (1998-99), *Ciel étoilé* (2000), *Song for Betty* (2001) ...

<sup>9</sup> *L'aile du songe* (2000) compuesta en dos movimientos; "Aérienne" et "Terrestre".

<sup>10</sup> Para saber más sobre la obra de K. Saariaho, consultar: [www.saariaho.org](http://www.saariaho.org)

<sup>1</sup> Entretien avec Kaija Saariaho réalisé le 2 novembre 2001 au Théâtre du Châtelet à Paris. Les propos ont été recueillis et annotés par Pierre Albert Castanet.

<sup>2</sup> Institut de Recherche Coordination Acoustique Musique. On pourra consulter dans la collection "compositeurs d'aujourd'hui", le petit livre suivant : *Kaija Saariaho*, Les Cahiers de l'IRCAM n°6, Paris, IRCAM - Centre Georges Pompidou, 1994.

<sup>3</sup> Réalisée notamment grâce au chœur du studio expérimental de la Radio finlandaise (*Suomenkielinen sekakuorokappale* en 1979, ou *Study for Life* en 1980 ...).

<sup>4</sup> Pièce composée à Paris au début de 1982, alors qu'elle réalisait également le travail informatique de *Vers le blanc* pour bande réalisée à l'IRCAM.

<sup>5</sup> Opéra en 5 actes, livret d'Amin Maalouf, mise en scène de Peter Sellars, créé le 15 août 2000 au Festival de Salzbourg, le 26 novembre 2001 au Théâtre du Châtelet à Paris.

<sup>6</sup> "Quand je cherche du matériel, je dois avoir le sentiment de faire une découverte. Même si ce que je trouve est banal, c'est important pour commencer à développer des idées. J'ai eu le sentiment que je devais faire un opéra sur l'amour et la mort", entretien de K. Saariaho avec Ch. Leblé en juin 2001 intitulé "Le chant d'amour et de mort de Kaija Saariaho", Paris, programme du Châtelet n°49, septembre - décembre 2001, p. 8.

<sup>7</sup> Cf. Amin Maalouf, *L'amour de loin*, Paris, Grasset, 2001.

<sup>8</sup> Par exemple : *Bruden* (1977), *Im Traume* (1980), *Verblendungen* (1982-1984), *Jardin secret* (1984-1986), *Lichtbogen* (1986), *From the Grammar of Dreams* (1989), *Du cristal ... à la fumée* (1990), *Trois rivières* (1993-1994), *Oltra mar* (1998-1999), *Ciel étoilé* (2000), *Song for Betty* (2001) ...

<sup>9</sup> *L'aile du songe* (2000) composé de deux mouvements; "Aérienne" et "Terrestre".

<sup>10</sup> Pour en savoir plus sur l'œuvre de K. Saariaho, consulter : [www.saariaho.org](http://www.saariaho.org)

## Entrevista a Pedro Txillida

(San Sebastián, 10 de diciembre 1952)



**Pregunta.-** En 1982, irrumpe en los circuitos artísticos españoles el término “postmoderno” como sinónimo de cambio, como un intento de romper no sólo con el pasado de las vanguardias artísticas del siglo XX sino, en el caso de nuestro país, con nuestro propio pasado. Se habló de la vuelta a la pintura, de la búsqueda de nuevas fórmulas, de crear, en definitiva, una nueva concepción artística más acorde con el eclecticismo de la época, con los primeros síntomas de lo que más tarde se definió como sociedad plural. ¿Qué ha quedado de todo aquel ideal?

**Respuesta.-** Me hace gracia. Recuerdo cuando estudiaba historia en la escuela, cuando la dividíamos en edades: la Antigua, la Media, la Moderna y la Contemporánea... Parecía como si lo Moderno se quedara también antiguo. Pues con la “postmodernidad” pasa lo mismo. Lo de ser moderno es una tontería, si eres un buen artista tu obra de hace veinte o cuarenta años sigue siendo moderna. No lo digo porque no atienda a cosas

## Entretien avec Pedro Txillida

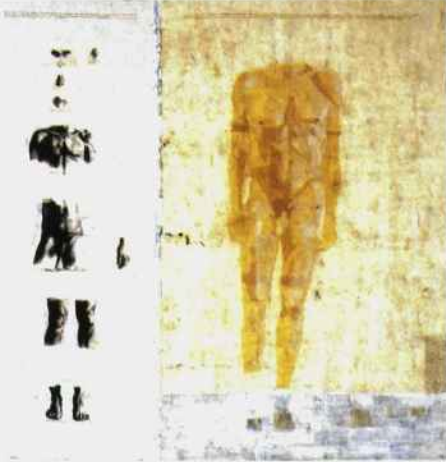
(San Sebastián, 10 décembre 1952)

**Question.-** En 1982, le terme “postmoderne” surgit dans les circuits artistiques espagnols comme synonyme de changement, comme une tentative de rompre non seulement avec le passé des avant-gardes artistiques du XXème siècle, mais encore, dans le cas de notre pays, avec notre propre passé. On parla de retour à la peinture, de recherche de nouvelles formules, de créer, en définitive, une nouvelle conception artistique plus en accord avec l’éclectisme de l’époque, avec les premiers symptômes de ce que l’on définit plus tard comme société plurielle. Qu’en est-il resté de tout cet idéal ?

**Réponse.-** Ça me fait sourire. Je me souviens qu’à l’école nous étudions l’histoire en la divisant par âges: l’Antiquité, le Moyen Âge, les Temps modernes et le monde contemporain... Il semblait que les temps modernes devenaient aussi du passé. Eh bien, avec le postmodernisme, c’est la même chose. Se dire moderne est une bêtise, si on est un bon artiste, l’œuvre d’il y a vingt ou quarante ans continue d’être moderne. Ce n’est pas que je ne m’intéresse pas à des choses modernes, puisque l’on est toujours un fruit du temps, de l’histoire qu’on doit vivre, des événements qui se succèdent, de l’esthétique du moment ; mais je me suis toujours senti frère de Masaccio ou de Luca Pacioli. Pour faire son chemin, il faut détruire une part de ce que l’on a reçu. C’est, dans une certaine mesure, inévitable, quels que soient l’admiration ou le respect que l’on peut en avoir. C’est ainsi que je vois le travail de mon père, avec qui j’ai tant appris, mais de qui j’ai toujours essayé à me séparer, en cherchant d’autres terrains et d’autres formes d’agir.

**Q.-** Après votre licence de philosophie et de lettres, vous avez commencé à peindre à la fin des années 1970. Quelle était la situation cultu-





Pedro Txillida. *Gizon V.* 1999.

modernas, porque uno es fruto de su tiempo, de la historia que le toca vivir, de los acontecimientos que suceden, de la estética que hay en ese momento; pero siempre me he sentido hermano de Masaccio o de Luca Pacioli. Para andar hacia adelante hay que destruir parte de lo que has recibido. En cierta medida, es inevitable, por mucho que lo admires y lo respetes. Así veo yo el trabajo de mi padre, con el que tanto he aprendido, pero del que siempre he tratado de separarme, buscando otros terrenos y otra forma de actuar.

**P.- Tras concluir la licenciatura de Filosofía y Letras, comenzó a pintar a finales de los setenta. ¿Cuál era la situación cultural en España en aquel momento? ¿Cómo le afectó la aparición de la postmodernidad?**

R.- Cuando comencé a pintar, todos estos temas estaban muy candentes. Se hablaba de que ya estaba todo hecho, de que ya no se podía andar más allá. Y ahí estaba yo, con ganas de hacer cosas y sin tener, supuestamente, terrenos a los que agarrarme. En aquel momento estaba en voga la llamada "Nueva Figuración", de la que, si alguien tratara de etiquetarme, debería formar parte por ser nuevo y ser relativamente figurativo. ¿Si le he sido fiel o no? Pues no lo sé. En realidad le eres fiel a tus intestinos, y al afán de hacer cuadros que estén vivos. Tras años y años de esfuerzo, lo que he aprendido de forma clara es que lo verda-

### relle en España à l'époque ? Quel fut l'effet de l'apparition du postmodernisme ?

R.- Quand j'ai commencé à peindre, tous ces thèmes étaient très à la pointe de l'actualité. On disait que tout avait déjà été fait, qu'on ne pouvait plus avancer, dépasser les limites. Et je me trouvais là, avec l'envie de faire des choses et sans avoir, en principe, à quoi m'accrocher. En ce moment la Nouvelle Figuración était très en vogue, et si on voulait m'étiqueter, je devrais y appartenir, puisque j'étais nouveau et relativement figuratif. Si je lui ai été fidèle ? Je ne saurais le dire. En réalité, on est fidèle à ses tripes, et au désir de faire des tableaux qui soient vivants. Après des années d'effort, ce que j'ai appris d'une façon claire c'est que la recherche de la vérité est ce qui importe vraiment. C'est plus transcendantal que la recherche de la beauté ou de l'esthétique – des concepts qui s'usent avec le temps. Ce qui compte réellement est que ce que l'on fait soit sûr, authentique et crédible, et qu'on sache le transmettre. Tout peintre termine par se peindre lui-même, et le progrès à un niveau personnel est d'arriver à soi-même avec la plus grande simplicité et le moins de moyens. Comme un bûcheron qui s'abîme les mains les premiers jours, qui dépense beaucoup d'énergie, et qui arrive à peine à couper le bois, et puis, après des années de pratique, arrive à le fendre d'un seul coup. C'est quelque chose qu'on apprend : on apprend à optimiser ses mouvements, à comprendre le chemin à suivre et à se polir soi-même. C'est pourquoi il m'importe tant de croire au monde de l'art actuel, qui se livre à une recherche continuelle de nouveautés. Il doit toujours surgir quelque chose qui devienne le plus intéressant dans l'art, qui supplante tout ce qu'il y avait jusque là, et qui déclinera plus tard. Je ne le dis pas (seulement) dans le sens d'une autodéfense, mais parce qu'il me semble complètement impossible pour un artiste d'arriver à une vraie épuration à vingt ans, parce qu'à cet âge-là on n'a pas encore commencé son chemin, on ne sait pas ce que l'on cherche ni qui on est réellement. Il n'est pas possible à cet âge d'avoir une sagesse et une maturité suffisante.

**Q.- Quel rôle a joué le commerce de l'art dans les années 80 en Espagne? Pouvons-nous affirmer qu'il a été l'un des grands promoteurs du postmodernisme?**





Pedro Txillida. *Bakarrik IV*, 1997.

deramente importante es la búsqueda de la verdad. Es más trascendental que la investigación de la belleza o la estética, concepciones que se usan en el camino. Lo que realmente cuenta es que lo que hagas sea cierto, auténtico y creíble, y que sepas transmitirlo. Todo pintor acaba pintándose a sí mismo, y el progreso a nivel personal es llegar a uno mismo con mayor simplicidad y menos medios. Como un leñador, que los primeros días se destroza las manos, gasta mucha energía y apenas corta leña, pero, tras años de trabajo, consigue destrozarse la madera con un solo golpe. Es algo que se aprende, a optimizar los movimientos, a entender las pistas, y a pulirse uno mismo. Por eso me cuesta tanto creer en el mundo del arte actual, que se encuentra en una búsqueda continua de novedades. Siempre tiene que surgir algo que se convierta en lo más interesante del arte, que desbanque lo que hay ahora, que dejará de serlo en el futuro. No lo digo (sólo) en el sentido de autodefensa, sino en el sentido de que me parece completamente imposible que un artista consiga una depuración consistente a los veinte años, porque a esa edad no has empezado todavía el camino, no sabes ni lo que buscas ni quién eres realmente. No es factible que tengas una sabiduría y madurez suficiente.

**P.- ¿Qué papel ha tenido el comercio del arte en la década de los ochenta en España? ¿Podemos afirmar que ha sido uno de los grandes promotores de la postmodernidad?**

R.- En estas últimas décadas, el arte se ha conver-

R.- Au cours de ces dernières décennies l'art s'est définitivement converti en un produit, ce qui n'était pas arrivé auparavant. Je me souviens que dans ma jeunesse je parcourais les galeries dans une espèce de pèlerinage minoritaire, où je retrouvais toujours les mêmes personnes, le même cercle réduit de gens. L'art était une religion, et assister aux vernisages devenait quelque chose de sacré. Aujourd'hui, avec l'apparition des foires, les galeries se sont converties en étalages de marché. Je comprends parfaitement qu'il est nécessaire que l'art se vende, parce que les artistes aussi doivent manger et vivre, mais je souffre de voir que certains entendent l'art comme une simple opération financière. Il y a quelques ans, par exemple, l'Espagne accueillait les œuvres gigantesques d'artistes américains, qui vendaient des graffitis à des prix exorbitants. Ou les artistes de la *Transvanguardia* italienne. Il était impressionnant de constater que deux ou trois ans plus tard, ils avaient complètement disparu, et que tout ce qui semblait être le sommet de l'art contemporain, ce que l'on devait adorer et imiter, tombait dans l'oubli.

**Q.- La critique d'art fomenta l'apparition du postmodernisme ?**

R.- Non seulement elle le fomenta, mais elle voulait aussi le diriger. Elle semblait proclamer : "Je suis un guide et je prescris des règles, des artistes viendront derrière moi et les suivront". Parmi les personnages-clés de la critique il y avait Bonito Oliva, créateur du terme de "Transvanguardia", et d'autres qui se sont efforcés de créer le groupe des "Nouveaux Sauvages" allemands. Il serait faux de nier que de nombreux artistes ont aidé à maintenir les idées initiées par la critique. En Espagne, l'État socialiste a mené une politique de soutien de l'art, considérée comme une preuve de modernisme. Ce qui dans un premier moment semblait très juste, s'est transformé rapidement en une preuve évidente d'"opportunisme", certains critères artistiques de base ayant été oubliés. On a mis en vedette des artistes dont l'œuvre ne tenait pas debout, et qui finirent par s'effondrer. Lorsqu'on se trouve sur la crête du modernisme, sur la vague de l'avant-garde, que faire quand ça passe ? Quand ta vague est passée, quand on ne te prête plus aucune attention parce que tu n'intéresses plus personne, tu as le choix de te rallier à une autre vague



tido definitivamente en un producto, algo que antes no sucedía. Recuerdo cuando de joven recorría las galerías en una especie de peregrinaje minoritario, en donde siempre te encontrabas a las mismas personas, el mismo círculo reducido de gente. El arte era una religión, e ir a las inauguraciones se convertían en algo sacro. En la actualidad, con la aparición de las ferias, las galerías se han convertido en puestos de un mercado. Entiendo perfectamente que es necesario que el arte se venda, porque los artistas también tenemos que comer y vivir, pero me duele ver cómo hay gente que entiende el arte como una simple operación financiera. Hace unos años, por ejemplo, te encontrabas que llegaban a España las obras gigantes de artistas americanos, que vendían *graffitis* a unos precios desorbitados. O los artistas de la llamada "Transvanguardia" italiana. Resultaba impresionante comprobar que en dos o tres años habían desaparecido por completo, y que todo lo que parecía ser la cima del arte contemporáneo, lo que había que adorar e imitar, se desmoronaba en el olvido.

**P.- ¿La crítica del arte fomentó la aparición de la posmodernidad?**

R.- No sólo la fomentó, sino que quiso ser dirigente. Parecía que se proclamaba: "Yo soy un diácono y pongo las reglas, que ya vendrán unos artistas detrás de mí que las seguirán". Entre los personajes clave de la crítica estaba Bonito Oliva, creador del término de la "Transvanguardia", o aquellos que se empeñaron en crear el grupo de los "Nuevos Salvajes" alemanes. No hay que negar que muchos artistas ayudaron a que se mantuvieran las ideas creadas por la crítica. En España, el Estado socialista realizó una política de apoyo al arte como una prueba de modernidad. Lo que en un primer momento parecía algo muy acertado, se convirtió rápidamente en una muestra obvia de "oportunistismo", olvidando unos criterios artísticos básicos. Se puso en el disparadero a artistas cuya obra no se sostenía por su propio pie, y que acabaron por hundirse. Porque cuando uno se encuentra en la cresta de la modernidad, en la ola de la vanguardia, ¿qué haces cuando se acaba? Si ya se te ha pasado tu ola, si ya no te



Pedro Txillida. *Gizon II*, 1997.

en reniant tout ce que tu faisais, ou tu es hors jeu. Quand on regarde en arrière en reconsidérant tout ce qui est arrivé à cette époque, on se rend compte que ce qui a fini par triompher n'était ni en vogue ni

prestan atención porque no interesan, o intentas coger otra ola, adjurando de todo lo que hacías, o te quedas fuera de juego. Cuando miras hacia atrás en el tiempo, y reconsideras todo lo que sucedió en aquellos años, te das cuenta de que lo que acaba triunfando no es lo que está en voga o en la cresta de la ola, sino una obra de calidad e independiente, que perdura paralelamente al mercado y a la crítica, y que asciende paso a paso por sí misma. En mi caso, la única crítica que sigo es la que me hace el corazón cuando pinto, que es la que me indica cómo debo trabajar. Personalmente, aunque siempre he tenido éxito y a la gente le gusta mi trabajo, no he recibido nunca el soporte adecuado. Las personas que eran amigas de mi padre no se podían permitir el lujo de apoyarme sin desvalorizar su opinión. En cambio, todos aquellos que eran sus enemigos han sido desde el principio también enemigos míos.

**P.- Aunque su producción artística se centra principalmente en la pintura, produce igualmente escultura y grabado. ¿Qué le aportan estas otras disciplinas?**

R.- Me gusta investigar en diferentes campos artísticos, ya que no creo que exista una diferencia real entre estos métodos de trabajo, que son extraordinariamente hermanos. En todas mis obras se puede comprobar mi obsesión por el dibujo, hacia donde tiendo de forma inevitable. Aunque existe un proceso y una evolución, siempre trato de llegar al mismo punto, lo que cambia es el lugar de donde vienes. Las circunstancias, el paso de los años, las cosas que van sucediendo, hacen que vayas de un sitio a otro, pero siempre acabas en un final común y familiar, a través de un proceso continuo de depuración. Como forma de progreso, debes ser capaz de hacer lo mismo con menos medios, de llegar a ti mismo con más espontaneidad, frescura y verdad. No es que vayas descubriendo secretos extraordinarios, simplemente a ti mismo: qué quieres, a qué respondes... Como un atleta, vas trabajando y trabajando, poco a poco y con esfuerzo, hasta conseguir lo que buscas. Tratas de paliar, esquivar y pulir lo que es defecto y parafernalia, y valorar más lo propio. Es un asunto de honradez, de actuar con verdad. Me

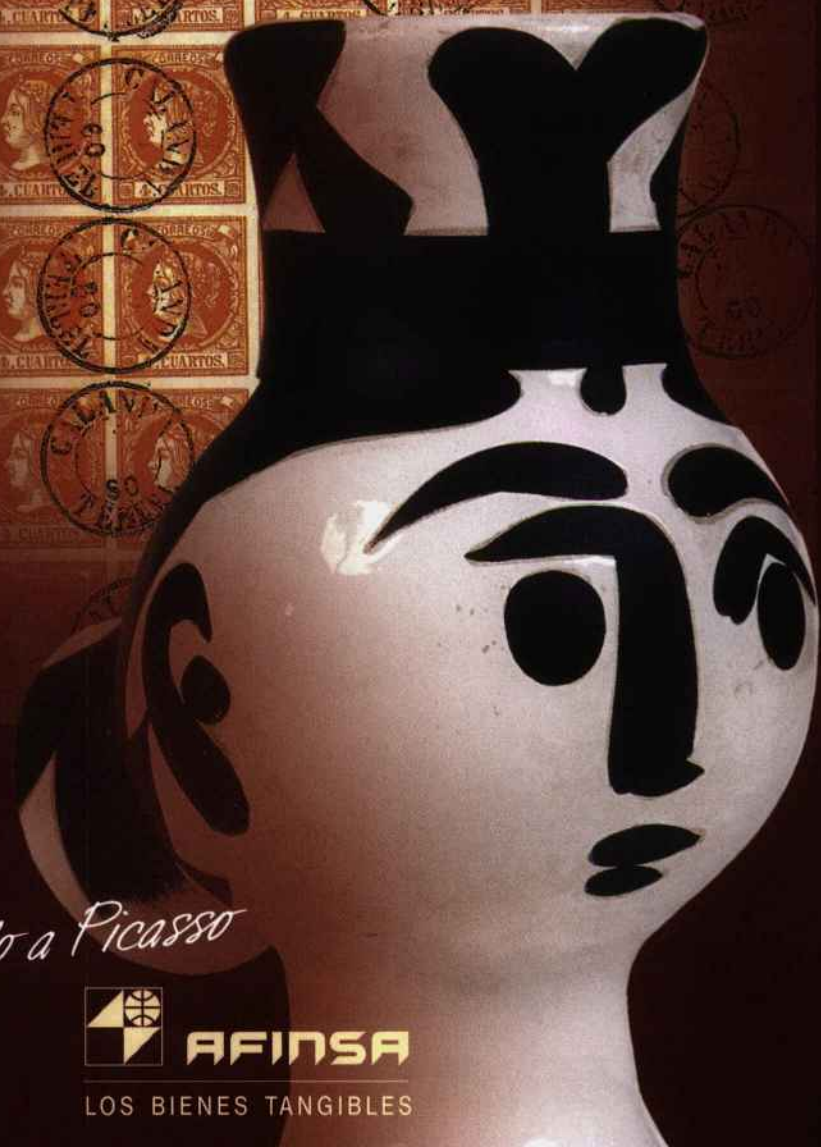
sur la crête de la vague, mais quelque chose qui réside dans la qualité et l'indépendance de l'œuvre, qui perdure parallèlement au marché et à la critique, et qui s'impose pas à pas par soi-même. Dans mon cas, l'unique critique que j'écoute est celle que me fait le cœur quand je peins, et qui est celle qui m'indique comment je dois travailler. Personnellement, bien que j'aie toujours eu du succès, et que mon travail ait plu, je n'ai jamais eu de soutien adéquat. Les amis de mon père ne pouvaient pas s'offrir le luxe de me soutenir sans dévaloriser leur opinion. Par contre, tous ceux qui étaient ses ennemis ont aussi été, dès le début, mes ennemis.

**Q.- Bien que votre production artistique soit centrée principalement sur la peinture, vous pratiquez aussi la sculpture et la gravure. Que vous apportent ces autres disciplines ?**

R.- J'aime faire des recherches dans les différents domaines de l'art. Je ne crois pas en effet qu'il existe une différence réelle entre les techniques de travail qui sont, d'une manière extraordinaire, toutes sœurs. Dans toutes mes œuvres, on peut constater mon obsession pour le dessin, vers lequel je tends d'une façon inévitable. Bien qu'il y ait un processus et une évolution, on essaie toujours d'arriver au même point. Ce qui change est le lieu d'où on vient. Les circonstances, le fil des ans, les choses qui passent, font qu'on aille d'un endroit à un autre, mais on aboutit toujours à un point final commun et familier, à travers un processus continu d'épuration. Comme preuve de progrès, on doit être capable de faire de même avec moins de moyens, d'arriver à soi-même avec plus de spontanéité, fraîcheur et vérité. On ne va découvrir nul secret extraordinaire, simplement soi-même : ce que l'on veut, ce à quoi on répond... Comme un athlète, on travaille et on travaille, peu à peu et avec effort, jusqu'à obtenir ce que l'on cherche. On essaie de pallier, d'esquiver et de polir ce qui est défaut et rite gratuit, et de mieux valoriser ce qui est propre. C'est une affaire d'honnêteté, d'agir en toute sincérité. J'entends par cela de ne pas produire de grosses quantités, de ne pas se transformer en une machine à sous, de ne pas répéter des formules en donnant aux gens ce qu'ils veulent ou ce qu'ils attendent de toi. Ton public tente de t'ancrer, de te reconnaître. Mais tu dois changer pour maintenir en



COLECCION INVIRTIENDO, INVIERTA COLECCIONANDO



*del Sello a Picasso*



**AFINSA**

LOS BIENES TANGIBLES

refiero a no adocenarse, a no convertirse en una máquina de hacer dinero repitiendo fórmulas, o dando a la gente lo que quiere o espera de ti. Tu público trata de anclarte, de reconocerte ahí. Pero tienes que cambiar para que esté vivo lo que hagas. Saber escapar de esas trampas y mantener tu trabajo fresco es necesario para ser un buen artista. Que lo que hagas sea cierto, que dejes parte de tu experiencia y tus vivencias en la obra, es trascendental. Porque eso es lo que después el espectador percibe. Hace unos meses me pidieron ser jurado de un concurso de pintura para niños y jóvenes. Las obras que vi de los más pequeños me encantaron porque todo lo que había en ellas era verdad. Se notaba que los niños pintaban lo que querían, probando colores y formas con una inocencia estupenda. Cuando contemplé las pinturas de los adolescentes, comprendí que toda esa sinceridad e ingenuidad se perdía radicalmente, y que no eran obras realizadas por el simple disfrute de hacerlas, sino influenciadas por ideas externas como el simple hecho de ganar el concurso. Desgraciadamente, no es algo que se vea sólo en las obras de los adolescentes, sino en un gran número de artistas actuales. En mi situación personal, he tenido la suerte de contar, desde muy pequeño, con un profesor que me adoctrinaba y me enseñaba a distinguir lo que debía ser un objetivo a seguir de lo que no. Viendo la forma de trabajar de mi padre, o de otros artistas como Miró, Chagall o Calder, he podido aprender lo que es trabajar con pasión y sinceridad.

vie ce que tu fais. Savoir échapper à ces pièges et maintenir la fraîcheur de ton travail est nécessaire pour être un bon artiste. Que ce que tu fais soit certain, que tu laisses une partie de ton expérience et de ton vécu dans l'œuvre, est transcendantal. Car c'est ce qu'ensuite le spectateur perçoit. Il y a quelques mois, on m'a demandé de faire partie du jury d'un concours de peinture pour enfants et jeunes. Les œuvres des plus petits m'ont enchanté parce que tout ce qui y était, était vérité. On sentait que les enfants peignaient ce qu'ils avaient envie de peindre, essayant les couleurs et les formes avec une innocence magnifique. Quand j'ai examiné les peintures des adolescents, j'ai compris que toute cette sincérité, cette ingénuité, se perdait radicalement, et que ce n'était pas des œuvres réalisées pour le simple plaisir, mais qu'elles étaient influencées par des idées externes comme le simple fait de gagner le concours. Malheureusement, ce n'est pas quelque chose que l'on constate seulement dans les œuvres des adolescents, mais chez de nombreux artistes actuels. Dans ma situation personnelle, j'ai eu la chance de compter dès mon très jeune âge sur un professeur qui m'a appris à distinguer ce qui devait être un objectif à suivre de ce qui ne l'était pas. En étudiant la façon de travailler de mon père, ou d'autres artistes comme Miró, Chagall ou Calder, j'ai pu apprendre ce que c'était de travailler avec passion et sincérité.

Javier Martín Jiménez est licencié en Histoire de l'Art à l'Université Autonome de Madrid et critique d'art.

Javier Martín Jiménez es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y crítico de arte.



# MÚSICA DE HOY

## LA ESCENA IMAGINARIA

### ENERO 2002

**1** Viernes, 25  
enero de 2002  
Sala Sinfónica 22:30

#### Celebración del 50 aniversario de WOLFGANG RIHM (I)

PROYECTO GUERRERO  
ARTURO TAMAYO, director  
SIEGFRIED MAUSER, piano  
ALBERTO ROSADO, piano

*Chiffre I (1982)*  
*La lúgubre góndola/Das Eismeer (1990)*  
*Jagden und Formen (1995-2000)*

**2** Sábado, 26  
enero de 2002  
Sala de Cámara 22:30

#### JAKOB LENZ

Ópera (1977-1978)

#### WOLFGANG RIHM (II)

PROYECTO GUERRERO  
ARTURO TAMAYO, director

Bjorn Waag (Lenz)  
Eberhard F. Lorenz (Kaufmann)  
Bodo Schwanbeck (Oberlin)

**3** Martes, 29  
enero de 2002  
Sala de Cámara 22:30

#### WOLFGANG RIHM (III)

SIEGFRIED MAUSER, piano

*Klavierstück nº 6 (Bagatellen) (1977/1978)*  
*Nachstude (1995)*  
*Zwiesprache (1999)*  
*Klavierstück nº 7 (1980)*

Conciertos 1, 2 y 3 en coproducción con Goethe Institut y la colaboración del CDMC

### FEBRERO 2002

**4** Jueves, 7  
febrero de 2002  
Sala de Cámara 19:30

#### GEORGE CRUMB y Federico García Lorca

PROYECTO GUERRERO  
JOSÉ DE EUSEBIO, director  
LINDA MIRABAL, soprano  
CARLOS LOZANO, barítono  
ÁNGELA GUERRERO, voz infantil

*Night of the four Moons (1969)*  
*Ancient Voices of Children (1970)*  
*Songs, Drones and Refrains of Death (1968)*

### MARZO 2002

**5** Martes, 5  
marzo de 2002  
Sala Sinfónica 22:30

#### LUCI MIE TRADITRICI

Ópera en dos actos (1998)

#### SALVATORE SCIARRINO

PROYECTO GUERRERO  
JOSÉ RAMÓN ENCINAR, director

Soraya Chaves (La Malaspina)  
Luis Álvarez (El Malaspina)  
Servo a determinar  
Linda Mirabal (L' Ospite)  
María José Sanchez (Voz interna)

**6** Sábado, 23  
marzo de 2002  
Sala de Cámara 22:30

#### SOL DE INVIERNO

Ópera en un acto (2001)

Estreno mundial

#### DAVID DEL PUERTO

DRUMMING  
MIGUEL BERNAT, director

*Tiento de JESÚS TORRES (1997)*

*Les guettes de Sons de GEORGES APERGHIS (1981)*

### ABRIL 2002

**7** Jueves, 25  
abril de 2002  
Sala de Cámara 19:30

#### DE PABLO: Años de revolución

#### MONTSALVATGE: 90 aniversario

PROYECTO GUERRERO  
XAVIER GÜELL, director  
M<sup>a</sup> JOSE SÁNCHEZ, soprano  
SILVIA TORÁN, piano

LUIS DE PABLO

*Cesuras (1963)*  
*Polar (1961-2)*  
*Comentarios a dos textos de Gerardo Diego (1956)*  
*Módulos I (1964-5)*

XAVIER MONTSALVATGE

*Sonatine pour Yvette (1960)*  
*Cinco invocaciones al Crucificado (1962)*

### MAYO 2002

**8** Sábado, 25  
mayo de 2002  
Sala de Cámara 19:30

#### JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ: Retrato

ENSEMBLE CONTRECHAMPS  
PASCAL ROPHÉ, director

*Agua y Cuadrante (1992)*  
*Jenseits... Diesselts (1992)*  
*A Tempo (1998)*

*La Pluma de Hu (2000)*

*Viento de Otoño (1998)*

Concierto 8 en coproducción con CDMC

**9** Jueves, 30  
mayo de 2002  
Sala Sinfónica 19:30

#### TERRY RILEY & STEFANO SCODANIBBIO

#### Diamond Fiddle Language

Improvisaciones y partes extraídas de las obras  
*Night Ragas*, *Orfeo*, *Tritono* y *Diamond Fiddle Language*

**10** Viernes, 31  
mayo de 2002  
Sala de Cámara 22:30

#### TERRY RILEY Solo piano 2002

Improvisaciones y partes extraídas de las obras  
*The Lisbon Concert* y *The Waltz of the Insomniacs*

#### AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA DE MADRID Enero de 2002 - Mayo de 2002

#### ESTRENO EN ESPAÑA DE TRES ÓPERAS

JAKOB LENZ de Wolfgang Rihm  
SOL DE INVIERNO de David del Puerto  
LUCI MIE TRADITRICI de Salvatore Sciarrino

#### CUATRO GRANDES EN MADRID

WOLFGANG RIHM  
GEORGE CRUMB  
SALVATORE SCIARRINO  
TERRY RILEY

#### ABONOS

Venta de abonos del 11 de diciembre de 2001 al 18 de enero de 2002. El abono incluye 10 conciertos al precio de 5.000 pts. (30'05 E.) y se podrán adquirir en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, Red de Teatros del INAEM y mediante el sistema de venta telefónica de Caja de Madrid 902 488 488 (24 horas). Información en el 91 521 30 75.

#### FORMA DE PAGO

Tanto los abonos como las localidades de venta libre se podrán adquirir en efectivo o mediante tarjeta de crédito Visa, Eurocard, Master Card, American Express, Servired y Dinners Club.

#### LOCALIDADES SUELTAS

Venta de localidades sueltas del 19 de enero de 2002 al 25 de enero de 2002 y con 5 días de antelación a cada uno de los conciertos. Se podrán adquirir igualmente en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica llamando al número 902 488 488 de Caja Madrid (Servicio 24 horas). Teléfono de información: 91 337 01 40. PRECIO ÚNICO 1.000 Pts. (6'01 E.)

#### AVISO IMPORTANTE

Todos los programas, fechas e intérpretes son susceptibles de modificación. En caso de suspensión de alguno de los conciertos programados, se devolverá a los abonados 1/10 parte del precio del abono adquirido y al público en general el importe del precio de la localidad. La devolución se hará efectiva 7 días después de la cancelación del concierto en el lugar donde fue adquirida la localidad. La suspensión de un concierto, no así su aplazamiento, será la única causa admitida para la devolución del importe de las localidades. Se recomienda conservar con cuidado las localidades, pues no será posible su reposición en caso de pérdida, deterioro o destrucción. No se atenderá ninguna reclamación una vez retiradas las localidades de taquilla.

Organizan y Patrocinan:



Dirección Artística: XAVIER GÜELL

# doce notas



La revista puente entre los diferentes sectores de la vida musical  
**¡Pídela en tu quiosco habitual!**

Precio: 2,40 euros

Nº 29 diciembre 2001-enero 2002

Dosier: *La especialidad de pedagogía musical en el Grado Superior*

## doce notas preliminares



### Números publicados de doce notas preliminares (español-francés)

- 1 *Posiciones actuales en España y Francia* (música contemporánea), diciembre, 1997
- 2 *La encrucijada del soporte* (música contemporánea), diciembre, 1998
- 3 *Los conservatorios superiores y la formación profesional de la música* (educación), junio, 1999
- 4 *Para olvidar el siglo XX* (creación), diciembre, 1999
- 5 *Transformación, transmisión: el dilema del artista adolescente* (educación), junio, 2000
- 6 *Accidente, la última transgresión* (creación), diciembre, 2000
- 7 *El maestro, caminos del conocimiento* (educación), junio, 2001

## Boletín de suscripción Bulletin d'abonnement

Suscripción anual a 5 números de Doce notas y 2 números de Doce notas preliminares: España: 27 euros. Unión Europea: 36 euros. Otros países: 66 euros. **Números atrasados:** Doce notas, 2 euros; Doce notas preliminares, 8 euros. **Suscripción a Doce notas preliminares solamente:** España, 15 euros; U.E. 21 euros.

**Solicitudes:** Plaza de las Salesas, 2 28004 Madrid; fax (+34) 91 308 00 49 o: docenotas@ecua.es

Nombre y apellidos .....

Empresa o institución ..... Nif .....

Calle o plaza ..... n° .....

Código postal ..... Población .....

Provincia ..... País .....

Teléfono ..... Fax .....

Deseo suscribirme a partir del número.....por periodos automáticamente renovables a:

5 números Doce notas y 2 números Doce notas preliminares  2 números Doce notas preliminares

en la forma de pago siguiente:

Giro postal  Cheque  Domiciliación bancaria en Banco o Caja de Ahorros (rellénesse 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:



# 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



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@PARANET.COM

*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...

# KAWAI

*pianos  
acústicos  
y digitales*

... y todo este amor al trabajo bien hecho se *nota...*

