Tabla de Contenidos

Joan Arnau Pamies 1
Noise-Interstate(s) 2
Noise-Interstate(s): toward a subtextual formalization 3
Noise-Interstate(s): Towards A Subtextual Notational Methodology 3
Componer en el siglo XXI: La necesidad de inserción crítica 4
I. 4
II. 6
III. 11
IV. 13
Conciertos 15
Más información 15

Joan Arnau Pamies

Ver en YouTube Joan Arnau Pàmies presenta «Dialectics of Collapse»

Entrevista a Joan Arnau Pàmies (1/2). No existe una socialización de la conciencia progresista

“Terminé mi doctorado en 2016. La tesis tiene dos partes: la primera, teórica, de análisis; la segunda, creativa: la composición de una nueva pieza. La investigación arguye que el neoliberalismo como proyecto político no tiene recorrido y que, por lo tanto, debemos construir una hegemonía post-capitalista. La Nueva música, en el sentido adorniano, puede y debe ocupar un espacio cultural prominente en este nuevo paradigma. A partir de aquí, parto de teorías de Alain Badiou, Herbert Marcuse, **Nick Srnicek y Alex Williams** para construir un modelo normativo de producción musical en el que sus máximos protagonistas son la autocrítica y la voluntad de ofrecer experiencias fenomenológicas más allá de las que produce la industria cultural, arraigada en la lógica del beneficio corporativo.”

New Music: A Product of Modernity (and Capitalism)

The third definition can be found in **Nick Srnicek and Alex Williams’s** recent book on post-capitalist alternatives, Inventing the Future:

> [Modernity] can refer to a chronological period, typically filtered through European history with a variety of events having been posited as its origin: the Renaissance, the Enlightenment, the French Revolution, the Industrial Revolution. For others, modernity is defined by a distinct set of practices and institutions: widespread bureaucratization, a basic framework of liberal democracy, the differentiation of social functions, the colonization of the non-European world, and the expansion of capitalist social relations.[3]

What these definitions seem to have in common is the underlying conviction that, in the modern era, humanity became an active participant in the construction of the world. “Modern” humans became conscious subjects and built societies according to their needs. Of course, the modern world has many facets, some of them conflicting: Emma Goldman’s modernity is different from Joseph Stalin’s; Angela Davis’s view of progress is antipodal to Alan Greenspan’s. Yet, these four individuals share the conviction that humanity is in charge of the development of history. Modernity is not necessarily an egalitarian and democratic endeavor, but rather seems to emerge as a product of 19th-century industrialization and the accompanying exponential growth of technological means. In this regard, it is difficult to imagine modernity without capitalism.

Towards The Future: New Music in the 21st Century

Ryoji Ikeda: the transfinite (2011)

Ryoji Ikeda is primarily known for his electronic music albums, which tend to use minimal and

repetitive materials often expressed through a representational aesthetics based on glitch and temporary computer malfunction. the transfinite is an audiovisual installation piece: https://www.youtube.com/watch?v=omDK2Cm2mwo

There is much that could be said about the transfinite, but I would like to focus on the interrelatedness of two aspects that I personally find significant: the overwhelmingness of the experience and the semantic implications of the audiovisual materials employed.

Nick Srnicek has argued that,

> Ryoji Ikeda's work on dataphonics is exemplary of this approach. Wielding massive datasets and numbers that defy human comprehension, Ikeda has built installations and soundscapes that operate at the very boundaries of human sensibility. The sonic frequencies of his music often just barely enter into the range of human auditory capacities, and his visual installations are designed to overwhelm and incapacitate. The technical sublime emerges here: where perception recoils at an incomprehensible vastness whilst cognition and reason sits back and black boxes it. The sublime here is the parallax tension between a horror at the level of sensibilia and conceptual understanding at the level of cognition.[2]

the transfinite may be understood as a representation of the vast complexity of underlying networks that form the present world. It is a constant flux of monolithic information, which swamps human sensorial experience with exceedingly fast changes in light and sound. As Srnicek contends, it is "designed to overwhelm and incapacitate," an argument with which I would agree. I would also like to point to the fact that the viewer/listener is located inside the piece: the spectator truly is in a position where she or he has to navigate through these streams of data. In addition, I would suggest that the nature of the sounds employed conveys a landscape that resembles that of encrypted data, thus contributing to the illusion of the impossibility of deciphering the true meaning of these materials.

As I see it, the transfinite functions as a rather clear parallel to how global markets operate today: high-speed algorithmic trading which allows capital to fluctuate internationally at extremely fast speeds. Simultaneously, people—biopower, as Michel Foucault and later Michael Hardt and Antonio Negri would describe it—have neither the physical ability nor the means to change their geographic location at a similar rate. the transfinite operates according to the same paradoxical logic: digital data is highly dynamic, while spectators are physically stuck in this ever-changing space.

While the transfinite may be an excellent example of a representational aesthetics of early 21st-century capital, I am not sure whether it provides a critique of this situation, let alone an alternative. I will leave this up to the reader's discretion.

Noise-Interstate(s)

"A compositional concept whose primary goal is to enrich the translational intricacies between notation and interpretation by means of the intruision of deliberate equivocation (DE). A brief introduction to a few terms from information theory will be presented, followed by a thorough examination of the metodology of DE within the context of my notatonal practice. Examples of some of my recent works for small chamber ensembles wil be discussed in order to demonstrate the practicality of the 'noise-interstate'.

http://issuu.com/cerenem/docs/final_symposium_booklet page 32

https://www.youtube.com/watch?v=g-C2BL6VjMM
https://www.youtube.com/watch?v=pczuFZM3V9A

Noise-Interstate(s): toward a subtextual formalization

Este es el título del ensayo publicado por él en la obra colectiva Noise In and As Music

Introduction: noise as transcender

Information theory and the Noise-Interstate

The Noise-Interstate as a Self-Generating Entity

Deliberate Equivocation: a methodology

Further Applications

Conclusion

Noise-Interstate(s): Towards A Subtextual Notational Methodology

Disponible online en Notation in Contemporary Music, CMRU, Goldsmiths, University of London, 18-20 October 2013

This presentation is a restructurization of an essay entitled “Noise-Interstate(s): toward a subtextual formalization”, published in *Noise In And As Music* (Huddersfield University Press, 2013)

By employing a relatively recent conception of noise within the domain of information theory (as in an array of deeply rooted layers of information rather than mere undesirability), my work as a composer has successively been treating noise as the psychological outcome that the performer develops during the attempt to realize the specific nature of certain unconventional notational objects into sound. Notation, in this case, has the capacity to trigger and/or produce contingent formal paths which had not explicitly been formalized throughout the compositional operation.

Thus, the performer's mental state during the process of translating such notational signifiers into concrete sonic objects catalyzes the existence of a multiplicity of obliquely predetermined trajectories whose purpose is to enrich the overall musical experience. Two newly developed notational techniques will be discussed:

1. Perspective Notation (PN)
   Its fundamental goal is to devise a movable staff whose limits are in constant transformation throughout the formal development of the musical work. PN is designed to separate the notation essentially into two domains: parameterized objects (signifiers that represent multiple

instrumental techniques juxtaposed onto each other) and projection surfaces (where these objects confront the particularities of the surfaces). This phenomenon generates highly unpredictable situations.

2. Temporal Displacement Notation (TDN):
   TDN detaches the intrinsic features of both projection surfaces and parameterized objects from temporal pace. During the compositional process, this disconnect allows time to be treated as an independent dimension that does not necessarily have to relate to the nature of the aforementioned objects and surfaces. Thus, this phenomenon introduces paradoxical situations into the score with the commensurate increase in the incidence of noise:
   In order to fully delve into the intricacies of such technicalities, three of my most recent works shall be discussed: Study on Deliberate Equivocation for solo piano; [k(d_b)s] for solo bass with optional accompanying ensemble; and [IVsaxVIvlc]^[III(bflbclvln/a)] for solo sopranino saxophone and solo cello, plus an ensemble with bass flute, bass clarinet, violin, and viola.

Componer en el siglo XXI: La necesidad de inserción crítica

Joan Arnau Pàmies[1)]. Compositor y doctorando en composición por la Universidad de Northwestern (Evanston, Illinois)

Disponible online bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

I.

Prescribir el papel del compositor occidental a principios del siglo XXI puede percibirse como una causa perdida. Algunos incluso argumentarían que hacerlo sería un acto de totalitarismo que interferiría con la libertad individual y artística del individuo; que el compositor no tiene una sola función, sino muchas. En un mundo ideal, los compositores y artistas deberían tener en todo momento la mayor libertad posible para hacer cualquier tipo de trabajo sin que nada ni nadie les obligara a crear en relación a las necesidades de ciertas estructuras opresivas de índole estética, política o socioeconómica. Habría que empezar este análisis por aquí. No trato de obligar a nadie a generar o a organizar sonidos de acuerdo con ciertas tradiciones artísticas. Tampoco tengo interés en declarar que algunos planteamientos estéticos tengan, de forma inherente, mayor legitimidad que otros. Si creá- ramos música en el vacío, en el que nada —exceptuando aquella música que existiera en ese mismo vacío— pudiera influirnos, cualquier música tendría la legitimidad suficiente de existir. Sin embargo, los compositores no vivimos en el vacío. En lugar de eso, somos parte de un sistema económico irracional de producción y distribución cuyo impacto se puede reconocer más allá del ámbito de la economía. Como Karl Marx escribió en 1859, “en la producción social de su existencia, los hombres desarrollan inevitablemente determinadas relaciones, independientes de su voluntad; esas son las relaciones de producción que corresponden a una determinada fase del desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que surge una superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso general de la vida social, política e intelectual. No es la conciencia de los hombres la que determina su existencia, sino su existencia social la que determina su conciencia.” [2)] Este párrafo es un ejemplo paradigmático del materialismo histórico de Marx. De hecho, esta concepción materialista se ha filtrado en el ecosistema intelectual de la izquierda y sus implicaciones las han examinado una serie de pensadores desde finales del siglo XIX hasta principios del nuestro:

Trotsky, Lenin, Pankhurst, Adorno, Luxemburg, Benjamin, Althusser, Horkheimer, Arendt, Jameson, Marcuse, Harvey, Negri, Foster, Žižek... estos son sólo algunos de los nombres más influyentes; podríamos añadir muchos más.

Este ensayo presenta un argumento sencillo basado en la concepción histórico-materialista de Marx: los compositores no vivimos en el vacío mencionado anteriormente, donde hipotéticamente cualquier cosa podría ocurrir sin mayores consecuencias más allá de las fronteras de lo musical. Por eso, si deseamos generar la posibilidad de que exista otra realidad fuera de los márgenes culturales impuestos por el sistema, tenemos la responsabilidad de hacer música que desafíe el statu quo capitalista.

Antes de profundizar en lo que podría ser esta "nueva música", es imprescindible desmontar ciertas suposiciones que se han originado alrededor del modernismo. A menudo, éstas se realizan a partir de una lectura posmoderna de la situación, según la cual las micronarrativas lyotardianas [3)] parecen ser más adecuadas para vislumbrar los discursos de aquellos que anteriormente nunca habían tenido acceso al librepensamiento. El posmodernismo tiende a alinearse con la liberación de las llamadas minorías; específicamente con el feminismo, la lucha por los derechos LGBT y la igualdad racial o étnica. Por supuesto, estamos hablando de cuestiones sumamente críticas que deben ser examinadas y rectificadas. Sin embargo, también me parecería adecuado llamar la atención a ciertos pensadores supuestamente liberales que han adoptado un discurso identitario, ya que tienden a propagar un desprecio común hacia una expresión igualmente importante que indudablemente también tiene que ser parte de la ecuación global: me refiero, obviamente, a la lucha de clases. Aunque Adorno y Horkheimer (pensadores de la modernidad) nunca sacrificaran su crítica general de los fundamentos del capitalismo con el fin de defender los derechos de las llamadas minorías, cabe tener en cuenta que también apuntaron a aspectos que a día de hoy se asocian comúnmente con teorías de identidad política posmodernas. Por ejemplo, el siguiente pasaje de la Dialéctica de la Ilustración es revelador con respecto a la opresión sexual contra las mujeres: "El hombre como gobernante se niega a honorar a la mujer convirtiéndola en individuo. Socialmente, cada mujer es un ejemplo de la especie, una representante de su sexo y por lo tanto—totalmente rodeada por la lógica masculina—representa a la naturaleza, el sustrato del inacabable sometimiento en el plano de las ideas y de también en el de lo real. La mujer como ser supuestamente natural es un producto de la historia, hecho que la desnaturaliza. Pero el impulso desesperado y destructivo, dirigido contra todo lo que encarne el atractivo de la naturaleza, todo lo que sea fisiológicamente, biológicamente, nacionalmente o socialmente inferior, indica que el intento del cristianismo ha fracasado." [4)] Necesitamos un discurso basado en identidad y clase; ambos conceptos son esenciales. En relación a ciertas formas de identidad política aparentemente progresistas, Sharon Smith argumenta que "no es necesario vivir personalmente una forma de opresión para comprometerse a oponerse a ella. No obstante, la premisa central de ciertas teorías identitarias se basa precisamente en la conclusión opuesta: sólo quien vive sometido a una forma particular de opresión es capaz de luchar contra ella. El resto de la sociedad se considera parte del problema y, por lo tanto, no puede formar parte de la solución. Así, la suposición subyacente es que todos los hombres se benefician de la opresión de las mujeres, todas las personas heterosexuales se benefician de la opresión de la comunidad LGBT y todos los blancos se benefician del racismo." [5)] Más adelante, Smith añade: "La teoría de la identidad política localiza la raíz de la opresión no en un estructura capitalista, sino en una estructura de poder del hombre blanco. La existencia de una estructura de poder del hombre blanco parece tener cierto sentido común, ya que, salvo en algunos casos, los hombres blancos tienen el control de las corporaciones más poderosas y están en los más altos cargos del gobierno." [6)] A pesar de que sea incuestionablemente cierto que los hombres blancos generalmente hayan controlado el mundo hasta el momento, es un error dar por sentado que el enemigo común es la masculinidad blanca. Cabe recordar que Condolezza Rice, Colin Powell, Hillary Clinton, Herman Cain, Tim Scott, Sarah Palin, Michele Bachmann, Marco Rubio, Ted Cruz, Margaret Thatcher, Phyllis Schlafly y lo que podría ser una

lista mucho más larga de miembros pertenecientes a ciertas minorías, en algún momento u otro llevaron a cabo (o por lo menos lo intentaron) políticas represivas equívocamente asociadas con la masculinidad blanca. Llegar a la conclusión de que tener a alguien que no sea un hombre blanco en una posición de poder es algo intrínsecamente bueno es engañoso; sin duda demuestra que actualmente la masculinidad blanca pierde hegemonía en los estratos socioeconómicos más altos de la sociedad (y esta es una razón para estar satisfechos hasta cierto punto), pero no es motivo suficiente para suprimir la más que nunca necesaria crítica del capitalismo. El núcleo del problema está en el estrato socioeconómico más alto.

Este es el problema principal que encuentro en Rationalizing Culture [7)] de Georgina Born. A pesar de que su estudio etnográfico del IRCAM proporcione valiosa información sobre la falta de mujeres y personas que no sean blancas en el sí de la institución parisina en 1984, olvida por completo preguntar si esta situación, ciertamente lamentable, podría tener relación alguna con la lógica global del capitalismo en la sociedad contemporánea. En lugar de eso, Born llega a afirmar que en 1984, el IRCAM tenía prejuicios raciales y de género debido a la ideología modernista predominante que, según ella, era representativa de la institución. En otro texto de la misma autora llamado On Musical Mediation,[8)] Born glorifica el jazz y la música popular, ya que según la autora, el jazz es inherentemente "lateral y procesual" [9)] en lugar de ser "jerárquico" y centrado en el objeto (la partitura); cualidades que Born asocia con música de índole modernista.[10)] A través del análisis de sus textos, trataré de cuestionar sus argumentos anti-modernistas (también peligrosamente reduccionistas) para poner fin al tópico de que la música modernista y de vanguardia es intrínsecamente despótica. Por otro lado, otro texto que voy a utilizar en mi argumento es Our Aesthetic Categories[11)] de Sianne Ngai. Ngai ha desarrollado una teoría estética que procura explicar cómo la hiper-mercantilización del capitalismo contemporáneo ha influido en el arte y la cultura de masas. Ngai afirma que, hoy en día, se pueden identificar tres categorías estéticas fundamentales: lo estrafalario, lo lindo y lo interesante, estéticas que según la autora han surgido como subproductos del capitalismo a finales del siglo XX y a principios del XXI. Argumentaré que estas categorías pueden proporcionar un marco teórico más apropiado para el estudio general de la estética que ciertos paradigmas anteriores, pero que dicho marco no se puede tomar, al menos a priori, desde un punto de vista prescriptivo (es decir, lo que los artistas tienen que hacer), ya que eso podría resultar en la reiteración de los mismos modelos en cuestión.

Por último, la conclusión de este escrito proporcionará el preludio de un argumento—el cual en el futuro requerirá una ampliación colectivista para florecer plenamente—con el fin de generar una base artística común entre aquellos compositores que creemos en la capacidad de la música de infiltrarse en la psique de nuestra sociedad y, con suerte, contribuir al cambio que necesitamos para liberarnos de estructuras socioeconómicas y culturales opresoras.

II.

Rationalizing Culture de Georgina Born es un texto polémico. Más allá del propósito principal del libro, [12)] Born articula un discurso en base a una severa antipatía hacia las vanguardias musicales. Es fascinante leer de qué modo oculta la autora sus objetivos reales, alineándose con un discurso pseudo-progresista situado en una concepción bastante superficial de temas identitarios y descuidando así cualquier compromiso con un análisis serio de la lógica cultural del capitalismo contemporáneo. Entre los autores que a Born le gusta citar, encontramos a Pierre Bourdieu y a Raymond Williams. Expresa la autora que "ambos escritores reconocen la especificidad sociológica del arte y de la cultura. A diferencia de la mayoría de expertos que han estudiado fenómenos culturales durante las últimas dos décadas, [Bourdieu y Williams] se comprometen a analizar el ámbito de la cultura como una totalidad, para comprenderlo a través de una diferenciación implícita

de formas coexistentes.” [13)] Hay que recordar que Born parte desde la perspectiva de la antropología social y no desde la musicología—este aspecto la llevará a dar por sentadas ciertas suposiciones gravísimas en relación a su investigación y conclusiones. A menudo, Born se remonta a la distinción bourdieuana entre capital cultural y capital económico para cuestionar la razón de ser de las vanguardias. Según la autora, los artistas de vanguardia “se vieron a sí mismos como un frente que perseguía el progreso sin concesiones, por delante de gustos y modas y por lo tanto con una misión pedagógica que educase y cambiara al público ignorante.” [14)] Este es un aspecto fundamental (y problemático) en la crítica que Born hace de las vanguardias: es decir, la supuesta falta de conexión entre el artefacto artístico y el público contemporáneo debido a la ininteligibilidad de la obra. Con la ayuda de sus lecturas de Francis Haskell y de Renato Poggioli, Born afirma que los artistas de vanguardia pasaron por una “internalización gradual de una ideología que proponía que el arte debe subvertir el statu quo estético, ya que el valor artístico tiene que estar ‘por delante’ de los gustos actuales, lo que implica que tiene que ser incomprensible a oídos del público de hoy.” [15)] La autora incluso termina por escribir que “la mayoría de movimientos modernistas se centraron en experimentos formales diseñados para subvertir y golpear a los enemigos de las vanguardias: es decir, el arte académico oficialmente establecido y también el público burgués. Esos artistas no buscaron mayor compromiso social u otro efecto político.” [16)]

Born hace una lectura tendenciosa e injusta del fenómeno vanguardista. Me gustaría hacer hincapié en que las vanguardias—o cualquier otro tipo de proyecto artístico—no pueden categorizarse de esa manera tan simplista. Tal vez sea cierto que La Fuente de Duchamp es un ejemplo de arte como mera subversión, pero afirmar que “la mayoría de movimientos modernistas” tuvieron intenciones similares es una generalización demasiado grotesca. El fenómeno de las vanguardias es complejo y abarca una amplia variedad de artistas con objetivos muy distintos. Afirmar que los artistas de vanguardia “no buscaron ningún compromiso social más amplio” demuestra que Born no debe de tener demasiado conocimiento de la verdadera naturaleza de ciertos enfoques estético-políticos fundacionales del siglo XX, especialmente en el ámbito de la música. Sin lugar a dudas, Frederic Rzewski, compositor estadounidense y miembro de Musica Elettronica Viva[17)], ha mostrado mucho interés por los aspectos más explícitamente políticos de su trabajo, como se puede discernir en algunas de sus piezas como Les Moutons de Panurge (1974) o El pueblo unido jamás será vencido! (1975). A pesar de que Cornelius Cardew hubiera rechazado su propia música experimental en una etapa posterior de su vida, él mismo co-fundó la Orquesta Scratch, un conjunto experimental en el que cualquier persona con intereses musicales—sin importar sexo ni raza ni tampoco qué nivel de habilidades musicales tuviera uno en concreto—podía acceder a trabajar con el grupo. Como el mismo Cardew escribe, “la gente de la Orquesta Scratch se integró con los trabajadores y luchó junto a ellos, en lugar de mantenerse en el margen y sólo ofrecer mero apoyo o tomar una posición de superioridad y sermonear sobre lo que los trabajadores deberían hacer.”[18)] Paul Griffiths ratifica la visión de Cardew de la orquesta, señalando el hecho de que “la Orquesta Scratch, como un cuadro revolucionario, fue de los primeros ensembles en estar atento a su propia evolución y, de este modo, y casi de forma inevitable, su evolución llevó a sus miembros hacia la participación política real a partir del modelado de relaciones igualitarias en la música.”[19)] En su favor, Born menciona tanto a Rzewski como a Cardew en Rationalizing Culture y reconoce el interés por lo político de ambos compositores, pero luego hace la audaz afirmación que sus respectivas obras forman parte del fenómeno de la posmodernidad[20)], ya que tales músicas se ajustan de forma aparente a una serie de categorías que la autora da por sentadas previamente. La música posmoderna, según Born, tiene que ver con “lo indeterminado, el irracionalismo, lo socio-político” y es también “física, performativa” y “simple”.[21)] Sin duda, cuesta entender cómo los trabajos de Rzewski y Cardew, que en su mayor parte manifiestan objetivos claramente definidos en términos tanto musicales como políticos, se pueden llegar a calificar de irracionales o simples.

Born tampoco demuestra comprender demasiado la música serialista: “Los compositores serialistas

de los años 50 intentaron generalizar el serialismo de distintas maneras con el fin de producir un nuevo método de composición universal. Influenciados por las últimas obras de Webern, aquellos compositores extendieron el serialismo a un control racionalista y determinista no sólo de las alturas, sino de todos los demás parámetros: ritmo, duración, dinámicas y timbre. Esto se conoció como serialismo 'total', 'integral' o 'generalizado'."[22)] Como sostiene la autora, una importante figura de la vanguardia que abrazó el serialismo integral fue Pierre Boulez. Born señala que "habiendo purgado el dodecafonismo schoenbergiano de sus 'errores', Boulez anunció que el serialismo era el único camino a seguir dentro de la música. Esto sentó las bases de lo que se convirtió en el descubrimiento dominante de los años 50, el serialismo integral, el cual (…) extendió los principios básicos del serialismo a otras dimensiones más allá de las alturas."[23)] Esta afirmación es parcialmente falsa. Como escribe Richard Hermann, "la gran mayoría de compositores modernistas nunca se adentró en el serialismo integral—quizás el intento más cercano al determinismo dentro de lo musical—e incluso los pocos que decidieron intentarlo (como Boulez) lo rechazaron de inmediato."[24)] De hecho, muy pocas piezas de aquel período están serializadas de forma total. En el caso específico de Boulez, su pieza Structures I, escrita en 1952, representa su último intento de componer música en la que todos los parámetros estén serializados[25)] (otras piezas significativas del compositor, como Le marteau sans maître (1955) y Répons (1984), no siguen las prescripciones estéticas de las que Born habla). Por otra parte, la creencia de que el serialismo dominó el panorama de la composición durante la segunda mitad del siglo XX fue refutada por Joseph N. Straus en su famoso artículo "The Myth of Serial 'Tyranny' in the 1950s and 1960s"[26)], un estudio estadístico sobre la influencia del serialismo en distintos ámbitos de la producción y la distribución dentro del mundo de la música contemporá- nea de aquellos años. Straus subraya que "tanto si uno pregunta acerca de cátedras universitarias, presentaciones, publicaciones, grabaciones, premios y galardones como también sobre difusión en prensa, los compositores seriales estuvieron representados más o menos el 15% del tiempo; se trata pues de apenas una posición de dominio. Casi dos tercios de todos los compositores, en todo el período [entre los años 50 y 60] y en todos los rincones del mercado musical, escribían en un lenguaje relativamente conservador, con un estilo que mantenía fuertes lazos con la tonalidad tradicional. Otros grupos de compositores significativos trabajaban bien en un estilo atonal libre o en un lenguaje más bien experimental."[27)]

La relación que describe Born entre modernismo y cultura popular o de masas también oculta información clave. Born declara que Adorno llevó su proceso dialéctico hacia "un antagonismo activo en contra de la cultura de masas."[28)] Lo que Born parece olvidar es que la crítica adorniana de la cultura de masas está conectada de forma inequívoca a los fundamentos del aparato capitalista. Adorno no odia a la cultura popular de por sí; en cambio, sí que tiene problemas tanto con la apropiación como también con la reproducción industrial de ciertos artefactos populares debido a necesidades puramente de consumo. Como Adorno arguye en la Dialéctica de la Ilustración, "la industria de la cultura ha desarrollado, en conjunto con el predominio del efecto, el rendimiento tangible (el detalle técnico) por encima de la obra, que en su día trajo a La Idea y fue liquidada por él mismo. El detalle técnico, auto-emancipándose, se había convertido en refractario; desde el romanticismo al expresionismo se había rebelado como expresión desenfrenada, como agente de oposición, en contra de la organización. En la música, el efecto armónico individual borró cualquier tipo de consciencia de la forma en su conjunto; en la pintura, el detalle en particular oscureció la composición general; en la novela, la penetración psicológica desdibujó la arquitectura formal. La industria cultural está en proceso de acabar con todo eso."[29)] El término "industria cultural" es el que Born no parece captar plenamente. Adorno habla de la industria de la cultura, mientras que Born ignora la palabra "industria" y decide centrarse sólo en la palabra "cultura". Parece ser que Born no puede (o quizás no quiere) reconocer que lo que ella llama cultura de masas es, en parte, un producto del capitalismo y de las necesidades del mercado. A menos que esta relación sea cuestionada, hablar de cultura de masas como si representara al "pueblo" es una falsedad que oculta una dolorosa verdad: el capitalismo no tiene nada que ver con la liberación de las minorías o con la tolerancia de

discursos alter- nativos; el capitalismo tiene como fetiche la acumulación de capital y seguirá destruyendo sistemáticamente cualquier cosa que interfiera con su proyecto hegemonizador.[30] Born también escribe que "afirmaciones modernistas con respecto a la cultura de masas se expresan (…) en el mero 'desinterés' por esa cultura."[31] Pero, de nuevo, esta afirmación no es correcta, tampoco dentro del ámbito de la música. Como señala Hermann, "la música para piano de Debussy y las sinfonías de Mahler contienen numerosas citas y parodias de músicas populares y folclóricas; Schoenberg y sus alumnos hicieron arreglos de obras de Johann Strauss, el rey del vals; el Ebony Concerto de Stravinsky fue un encargo de Woody Herman, líder de su propia big band; Schoenberg y Stravinsky se involucraron en proyectos para componer bandas sonoras (aunque insatisfactoriamente); y Schoenberg tenía cosas maravillosas que decir acerca de la música de George Gershwin."[32] También me gustaría añadir a esta lista el uso de ciertos aspectos propios de la música popular húngara en las composiciones de Bartók, la música para películas de Shostakovich y también la Holiday Symphony de Charles Ives, así como sus 114 canciones.

El mayor problema que sobresale del análisis crítico que Born hace de las vanguardias es que asume una lógica binaria simplista[33] que opone modernismo a posmodernismo; ambos términos son mucho más complejos que las definiciones que la autora nos ofrece de ellos. Born revela tales argumentos reduccionistas con el fin de atacar a cualquier artefacto cultural que denote serialismo, música seria o cualquier otro tipo de producto artístico que sea, según la autora, determinista, racionalista, universalista, cerebral, complejo o lineal y teleológico.[34] En su reseña de Rationalizing Culture, el periodista musical y escritor marxista Ben Watson apunta a una tendencia que aparece sucesivamente a lo largo del libro: "Rationalizing Culture vende la típica narrativa posmoderna: el padre malo europeo subestimó al hijo Yankee y la centralización modernista (también conocida como el 'Partido Comunista' o el estado del bienestar) perdió delante de tecnologías alternativas como el Apple Mac o Internet (ejemplos de liberalismo de mercado)."[35] Watson añade: "[Born] acusa a los artistas de vanguardia de rechazar la gratificación del público en general, como si el público fuera un electorado ya definido y no creado por vectores artístico-económicos específicos."[36] De hecho, los argumentos que presenta Born en el libro suponen falsamente que el posmodernismo representa el paso definitivo hacia la liberación individual, cuando en realidad la mayoría de pensadores posmodernos evitan u olvidan adentrarse en el análisis crítico del contexto socioeconó- mico global.[37]

Su otro escrito, *On Musical Mediation*,[38] contiene problemas similares. Según Born, "[la música] favorece asociaciones o conjuntos entre músicos e instrumentos, compositores y partituras, oyentes y maneras de escuchar; es decir, entre sujetos y objetos."[39] Sin duda, examinar cómo estas entidades se relacionan entre ellas es relevante y necesario, pero no se puede abordar el tema vilipendiando a modernismo y vanguardias. Por otra parte, me parece infantil suponer que la música popular (o el jazz, en el caso de On Musical Mediation) cuestione intrínsecamente ciertos aspectos de la producción musical como la propiedad intelectual, las jerarquías y otros aspectos. La música popular y la música de vanguardia no son paquetes que hayan sido específicamente diseñados por una especie de demiurgo; ambos conceptos sólo sugieren ciertas aproximaciones a la música de forma general y están en procesos constantes de auto-definición. Además, tampoco se pueden separar de sus respectivos contextos socioeconómicos. Como Watson sugiere en relación a Rationalizing Culture (su crítica también puede aplicarse al otro texto de Born), "el compromiso de la autora con la antropología significa que su libro está desprovisto de juicios de valor estéticos, exceptuando ciertas ten- dencias que aparecen entre líneas, como por ejemplo que todo lo que se hace en el IRCAM es una gilipollez y que su propio trabajo en el terreno del pop es infinitamente más digno. Eso no es análisis, es simplemente moralina populista. (…) El tratamiento que la autora hace de Frank Zappa es un ejemplo de lo remilgada que suele ser la antropología con el objeto musical. Born cuenta que el hecho de que Pierre Boulez dirigiera música de Zappa significó 'una moderación de su rechazo hacia la música popular.' Esta observación sólo podría hacerla alguien que ni ha visto ni ha escuchado 'Dupree's Paradise'. Si esto es pop, luego Tempo es *Smash Hits*."[40] Añade Watson que "cualquier

persona que haya escuchado un poco a Zappa no encontraría su vinculación con Boulez particularmente excepcional: como Boulez, Zappa extiende la tradición de Debussy, Stravinsky y Varèse de encadenar eventos sonoros innovadores con el fin de premiar al oído atento."[41] La severidad de la categorización que Born hace de la estética musical conduce a este tipo de problemas: Zappa fue sin duda influenciado por muchas músicas de artistas pop, pero no es menos cierto que una porción significativa de su producción gravita hacia música a menudo asociada con las vanguardias.

El mismo problema se produce en el terreno del jazz. Según Born, "la ontología de la obra musical [es decir, la partitura; el producto modernista] conlleva una estructura jerárquica: el compositor-héroe se erige sobre el intérprete, el director de orquesta también lo hace por sobre del instrumentista, el intérprete por encima del oyente, al igual que *La Idea* de la obra sirve para autorizar y supervisar la partitura, la cual se utiliza para supervisar la interpretación, que finalmente supervisa la recepción final. (…) esta ontología rechaza las tres características de mediación social establecidas al principio de este artículo[42] a través de una creencia en lo musicalmente trascendente por encima de lo social. Los aspectos sociales de la creación musical, el arraigo de la obra en cuestiones más amplias de clase, género, raza y nacionalidad, su dependencia de subvenciones públicas o cambios en los mercados; nada de eso se entiende como inmanente en el objeto musical. Todo eso se niega."[43] Por el contrario, "el jazz (…) es lateral y procesual. El jazz no conlleva ninguna división entre el objeto musical ideal y la mera demostración; no existe una jerarquía entre el compositor como Creador y el músico como intérprete de la Palabra."[44] Esta es otra generalización flagrante y falaz que hay que investigar.

En primer lugar, existe una cantidad importante de compositores influenciados por tradiciones modernistas cuyos trabajos tienen relación con lo socialmente explícito. El compositor residente en Berlin Mathias Spahlinger ha destinado la mayor parte de su larga carrera al cuestionamiento de ciertas tendencias totalitarias que se desprenden de la cultura del auditorio. Dice Spahlinger: "Veo el desarrollo de la música contemporánea en un contexto muy particular. Estoy convencido de que el desarrollo material de esa música se caracteriza por un grado de auto-reflexión más alto de lo que encontramos en las antiguas obras de arte."[45] Este nivel de conciencia se puede discernir en algunas de sus piezas, como Extension (1979-1980) para violín y piano, en la que los dos instrumentistas comienzan su interpretación de forma convencional (es decir, en el escenario) y a medida que la

obra avanza, son libres de abandonar el escenario y llevar a cabo cualquier otro tipo de actividad que no esté comúnmente asociada con una comprensión más tradicional de la interpretación musical. O Doppelt Bejaht (2009), "una serie de estudios de improvisación, en la que los miembros de la orquesta—la cual no tiene director—son distribuidos espacialmente."[46] Pero incluso si echamos un vistazo a la partituras de un compositor como Brian Ferneyhough, cuyas obras pueden parecer difíciles, complejas, formalistas, inaccesibles y poco críticas con lo social, veremos que también se puede percibir un nivel similar de conciencia en este ámbito. Time and Motion Study II (1973-1976) presenta a un violonchelista bombardeado por una cantidad monumental de información notacional que le obliga a pelear para comprender e interpretar la partitura. Además de eso, el violonchelista también se encarga de dos pedales. Cada pedal controla el volumen de dos procesos distintos de delay—el material sonoro para generar el delay proviene de la parte de chelo. Ambos procesos reproducen el sonido proveniente del chelo: cada pedal reproduce los materiales sonoros—previamente grabados—9 y 14 segundos respectivamente después de la grabación. Por otro lado, el violonchelista también tiene una parte cantada, pero su voz es procesada a través de un ring modulator. Este setup, conjuntamente con la dificultad interpretativa extrema de la partitura, sugiere una situación en la que el instrumentista está atrapado en un sistema tortuosamente opresivo; un sistema taylorista de productividad laboral, tal y como el título de la pieza sugiere de forma evidente. Otras obras de una variedad de compositores asociados con las vanguardias también se centran en lo

social: Intolleranza 1960 de Luigi Nono, Aus den sieben Tagen (1968) de Stockhausen, Burdocks (1970- 1971) de Christian Wolff, Fremdarbeit (2009) de Johannes Kreidler, CONSTRUCTION (2005-2011) de Richard Barrett, etcétera. El argumento de Born de que la música modernista no está explícitamente relacionada con el mundo real no concuerda con la realidad del asunto.

En segundo lugar, también es problemático dar por sentado que el jazz cuestione de forma intrínseca ciertas jerarquías tradicionales. Aquí podemos pensar en Muhal Richard Abrams y la AACM, el Art Ensemble of Chicago, Cecil Taylor, Ornette Coleman o incluso John Coltrane. De hecho, estos músicos (de jazz) sí que intentaron explorar formas alternativas de generar música y de organizarse más allá de los mercados y otras instituciones. Pero el jazz también está representado por el ciclo de conciertos que organiza Wynton Marsalis en el Lincoln Center de Nueva York, Kenny G, Diana Krall, Paquito D'Rivera, St Germain, Jamie Cullum y muchos otros artistas comerciales responsables de la mercantilización de la música. Encima, estos músicos tampoco abordan la opresión que viven diariamente los afroamericanos en situaciones de pobreza extrema ni tampoco cuestiones de género o sexo. Ya no se acuerdan de Strange Fruit… Parece ser que el discurso de Georgina Born se desmorona fácilmente después de haberlo comparado con los fundamentos de la modernidad musical.

III.

Our Aesthetic Categories de Sianne Ngai es un tour de force de la teoría estética. Desde el primer párrafo, el propósito de Ngai está clarísimo: “Este libro presenta un argumento simple sobre lo estrafalario, lo interesante y lo lindo. Estas tres categorías estéticas, con toda su marginalidad teórica y sus genealogías de la posmodernidad, son las más adecuadas en nuestro repertorio actual para captar cómo ha sido transformada la experiencia estética por las condiciones hiper-mercantilistas y de sobrecarga informativa del capitalismo tardío.”[47)] El libro está dividido en cinco capítulos. El primero es una extensa introducción que pretende describir de forma general las tres categorías estéticas, a modo de analizar una cultura que se ha convertido en producto de consumo; los tres siguientes capítulos representan el núcleo del argumento y el último es un epílogo en el que la autora resume de manera bastante transparente su discurso. Ngai utiliza métodos dialéctico-marxistas para desarrollar sus ideas, evitando así la retórica tradicional de la posmodernidad que emplean autoras como Georgina Born. La autora sostiene que “la mejor explicación de por qué lo estrafalario, lo interesante y lo lindo son nuestras categorías más penetrantes e importantes sugiere que tales categor- ías describen cómo los sujetos que formamos parte del capitalismo tardío trabajamos, cómo nos comunicamos y cómo consumimos. Y ya que la producción, la circulación y el consumo no son sólo procesos económicos sino también modos de organización social, nuestras experiencias de lo estrafalario, lo interesante y lo lindo son enfrentamientos implícitos con el ente público que asumen o generan estas formas de trabajar, comunicarse y consumir.”[48)] La autora reconoce que sus categorías son productos del capitalismo occidental, tal y como describe cuando explica que emergen “en tándem con el desarrollo de los mercados y de la competición económica, del surgimiento de la sociedad civil y de una división cada vez más especializada del trabajo.”[49)] También añade que “el aumento de categorías estéticas débiles o triviales (…) se lleva a cabo en conjunto con una habituación general de lo novedoso a nivel estético, de una superposición cada vez más grande entre arte y teoría y de una pérdida de tensión entre la obra de arte y lo puramente mercantil.”[50)] Estas ideas aparecen a menudo en la Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer. El análisis que Ngai hace de las tres categorías estéticas es perspicaz y proporciona una forma alternativa de entender la estética más allá del concepto kantiano de belleza que, según la autora, sigue teniendo mucha importancia en obras de filósofos como Nietzsche, Adorno, Hegel y Derrida.[51)] Este paradigma es la consecuencia de la concepción que tiene Ngai de las teorías del afecto[52)]: “De hecho, lo estrafalario, lo interesante y lo lindo parecen ofrecer formas de negociar estos problemas

afectivamente, tanto a nivel formal o estilístico (…) como discursivamente o a nivel de juicio subjetivo."[53)] La autora añade que "lo estrafalario, lo lindo y lo interesante nos ayudan a imaginar lo que el discurso estético podría llegar a ser cuando la experiencia estética no es equiparada automáticamente con el sobrecogimiento abstracto u otras experiencias extrañas y conceptualmente no mediadas."[54)] De ese modo, Ngai aboga por un enfoque materialista del fenómeno estético, que encarne una mayor subjetivación—a través del cuerpo, lo físico y lo psicológico—de metodologías analíticas. No obstante, la autora también se acerca a lo estrafalario, lo lindo y lo interesante "objetiva y formalmente"[55)]. Estas categorías se pueden asimilar a través de ambas perspectivas: juicio y estilo. Según Ngai, lo lindo estetiza impotencia. Algo es lindo cuando es débil, pequeño, diminuto o tranquilizante. Sin embargo, en ciertos casos, esto sólo ocurre superficialmente. Un ejemplo muy perspicaz de eso es el poema de Robert Creeley "The Willys",[56)] que Ngai utiliza para sugerir que lo lindo tiene la capacidad para convertir en fetiche "incluso a la mercancía—la encarnación más inmediata del valor de cambio según Marx, cuyo uso reside precisamente en su capacidad para ser canjeable."[57)] Según Ngai, este aspecto es particularmente interesante porque lo lindo suele encontrarse materializado en rostros suaves (como las esponjas en forma de rana,[58)] el emoticono de la cara sonriente[59)] o DOB, el personaje redondeado inventado por Murakami[60)]) que aparentan inocencia, aunque aun sean "capaces de hacer demandas sorprendentemente poderosas."[61)] Podríamos argumentar que detrás de la cortina de aquello que es estéticamente lindo, encontramos el subproducto de las consecuencias culturales de la propaganda capitalista. Jennifer Lynde Barker define lo interesante "como una categoría estética tipificada por lo idiosincrá- sico, lo discursivo, lo incompleto y relativista, así como aquello que es ordinario, no esencial y accidental."[62)] Ngai utiliza Choosing, una obra fotográfica de John Baldessari, para demostrar algunas de las cualidades estilísticas de lo interesante. La obra de Baldessari consiste en una serie de cuatro fotos. Cada foto contiene tres judías verdes y puesto que las formas de las judías verdes son bastante distintas de foto a foto, parece normal asumir que estamos delante de doce judías verdes en total. En realidad, la situación es bastante distinta de lo que aparentan las fotos. Como explica Ngai, "cada hilera, formada por tres judías, muestra un dedo señalando a una judía de entre las tres; en la siguiente foto, el dedo señala a otra judía mientras las otras se intercambian por otras judías y así sucesivamente."[63)] Es decir, las judías señaladas por el dedo se mantienen en la serie de fotos, mientras las otras se sustituyen por judías nuevas. La extrema sutileza formal de la secuencia de fotos es evidente. Ngai afirma que "desde este punto de vista, el estilo aparentemente sin estilo de la serie de Baldessari, con su intención de establecer nuestra capacidad de distinguir las diferencias más diminutas en objetos humildes, se puede entender como otro metaestilo: un estilo acerca de cómo 'no hay estilo a menos de que exista la posibilidad de elegir entre formas alternativas de expresión,' tal y como arguye Stephen Ullman."[64)] Al convertirse estilísticamente en un fenómeno conceptual de "aquello que todavía está en proceso de gestación"[65)], lo interesante, según Ngai, se relaciona fácilmente con la habilidad "de resaltar y extender el período de una conversación en curso."[66)] La capacidad de aquello que es interesante "de discrepar (…) con expectativas globales u otras normas cuyos conceptos puedan escasear en el momento de hacer un juicio de valor"[67)], hace que esta categoría estética sea muy inestable, ya que se convierte en "un espacio para una sentencia estética futura."[68)] Consecuentemente, lo interesante es una categoría que está en constante proceso de auto-redefinición de su propia naturaleza más profunda. La última categoría estética que detalla Ngai—lo estrafalario—es, tal vez, la única que se refiere explícitamente a cuestiones de mano de obra barata, trabajo y pobreza (aspectos muy comunes en nuestro contexto de neoliberalismo[69)]). Cuenta Ngai que "lo estrafalario está relacionado con la interpretación. Intensamente afectivo y físico, lo estrafalario es la estética de la acción continuada, que une lo popular con lo vanguardista en una amplia gama de medios artísticos: desde el cabaret dadá de Hugo Ball hasta la sitcom de Lucille Ball."[70)] Lo estrafalario consiste en la antropomorfización de la coerción del trabajo en la clase trabajadora en personajes cómicos que se enfrentan a una serie de circunstancias desafortunadas. Es así como Ngai expresa que "esta estética juguetona e hiper-carismática es, en realidad, una estética

sobre el trabajo y sobre la precariedad en la organización capitalista del empleo."[71)] Dos de los ejemplos que la autora utiliza con el fin de demostrar el predominio de lo estrafalario en nuestro paisaje cultural son la película de 1996, The Cable Guy, dirigida por Ben Stiller y The Toy, de Richard Donner, protagonizada por Richard Pryor. En ambos filmes, los protagonistas se meten en una serie de situaciones extrañas mientras intentan adaptarse al sistema. En The Toy, "Carl, el protagonista, un hombre afroamericano, se hace pasar por una mujer, Lucy, para ser contratado como empleado doméstico para una familia blanca y rica."[72)] En The Cable Guy, el personaje interpretado por Jim Carrey (el tipo del cable), después de conectar el apartamento de Steven (su cliente) a la red de televisión por cable, "le ofrece voluntariamente un servicio de bonificación de ayuda social, para así mantener a Steven vinculado a sus compañeros de trabajo, amigos y familia a pesar de que tenga depresión y de que su prometida le haya dejado; así evitando que se mantenga alineado e *improductivo* frente al televisor."[73)] En consecuencia, la estética de lo estrafalario ofrece una serie de personajes de ficción que son incapaces de hacer su trabajo correctamente; de hecho, hacen su trabajo de la manera más tonta y ridícula que uno se pueda imaginar. Se podría decir que esta categoría parece encarnar la actual falta de conciencia de clase en las mentes de muchos trabajadores oprimidos... Desde un punto de vista puramente analítico, las categorías de Ngai contribuyen sin lugar a dudas a una mayor comprensión de los paradigmas estéticos del capitalismo contemporáneo. Sin embargo, estas no tienen ningún tipo de poder prescriptivo si lo que el artista desea es utilizarlas para crear artefactos culturales que se escapen de las necesidades del mercado, a menos que el tratamiento artístico de estas categorías choque dialécticamente contra ciertas ideas o conceptos fuera de la influencia inmediata del mercado (por ejemplo, uno puede utilizar lo estrafalario; la cuestión a tener en cuenta es de qué manera se utiliza y si ciertas recontextualizaciones de esta categoría pueden aún considerarse ejemplos de lo que Ngai define como estrafalario; ¿es lo estrafalario estrafalario cuando es consciente de su propia extravagancia?). El arte y la cultura de masas pueden ser estrafalarias, interesantes o lindas como resultado de las muchas complejidades socioeconómicas del capitalismo occidental, no al revés. Adorno y Horkheimer presentan una narrativa de la creación y de la distribución de la cultura dentro del capitalismo difícilmente superable: "Esta planificación, de hecho, la impone a la industria la inercia de una sociedad irracional a pesar de toda su racionalización, y esta tendencia calamitosa, al pasar a través de las agencias de negocios, adquiere la astuta intencionalidad peculiar de estas. Para el consumidor, no queda ya nada para clasificar, ya que la clasificación ha sido precedida por el esquematismo de la producción."[74)] Los medios de producción definen la naturaleza de la cultura, por lo que es crucial reconocer quién los posee con el fin de conocer cuáles son los verdaderos intereses de sus propietarios. La suposición que Georgina Born hace de que el mercado es sinónimo de libertad—no como el arte financiado públicamente, que según Born contribuye a la homogeneidad del pensamiento[75)] (es decir, el IRCAM es una institución (semi)- pública que restringe compositores, obligándoles a sucumbir al modernismo y su malvado plan)— es engañosa y tristemente irresponsable, en la medida que se asemeja a algunos de los dogmas friedmanianos[76)] más reaccionarios con los que uno se pueda encontrar. Ngai, por el contrario, muestra mayor conciencia de la relación entre mercado y cultura de masas. Incluso me atrevería a decir que sus tres categorías estéticas convergen en una base teórica que quizás pudiera utilizarse para establecer una actitud de resistencia artístico-política.

IV.

Para concluir, a menudo me pregunto qué es lo que hay que hacer teniendo en cuenta la hostilidad de la actual situación. ¿Qué poder tenemos los compositores para ofrecer resistencia y sostener la lucha? Es extremadamente difícil encontrar respuestas prácticas a estas preguntas. Sin embargo, la alternativa es la cooperación implícita con el statu quo y la pérdida progresiva de libertades

individuales y colectivas. Esto no es deseable. Las respuestas a tales preguntas no aparecerán repentinamente ni tampoco llegaran por parte de individuos aislados. Individualmente, podemos contribuir a un mayor entendimiento de la situación con análisis, ideas y alternativas del pensamiento, pero dudo mucho de que lleguemos a conclusiones realmente significativas. Por eso, creo firmemente que tenemos que generar un proceso de politización colectiva de la causa estética. No trato de sugerir en absoluto que una homogeneización estética superficial sea deseable. La hegemonía estética tiende, a menudo, al dogma y al rechazo de cualquier enfoque que difiera considerablemente de tal hegemonía. Que un compositor escriba alturas, timbres, obras paramétricas, notación textual; música rítmica a base de pulsación; mash-ups o que use respetuosamente músicas de otras tradiciones; que escriba piezas orientadas hacia un lenguaje tonal; música lenta, larga o suave… Nada de eso importa tanto como nos podríamos pensar, ya que estas son decisiones basadas en relación a la superficie del discurso global. He ahí cómo la teoría estética de Ngai puede extrapolarse hacia el ámbito normativo, ya que correlaciona la obra de arte con categorías intrínsecas al sistema. Consecuentemente, podemos impulsar una música que evite esas categorías estéticas existentes y que, a fin de cuentas, contribuya a la búsqueda de otros medios de producción musical fuera de las estructuras culturales del capitalismo.

Me parece que necesitamos amplificar un pensamiento dialéctico dentro de la lógica musical; también en relación con aquello externo a lo musical. Ciertas tendencias posmodernas favorecen la idea de que cualquier artefacto artístico (a menos que genere odio explícito; es decir, fascismo, homofobia, racismo, etc.) tiene el derecho a existir, ya que al no permitir su propia existencia propagaríamos un discurso irrespetuoso y totalitario. Este punto de vista puede ser comprensible, pero sin embargo determina un paisaje cultural que, con el tiempo, termina volviéndose irresponsable y complaciente de la lógica cultural del sistema. Cuando nos desligamos de la crítica dialéctica y autorizamos culturalmente cualquier cosa, jugamos un papel predominante en la ideología imperante que, bajo el disfraz de una retórica de apariencia progresista, esconde su verdadero empeño: la sumisión total de la humanidad a estructuras crueles y piramidales de poder. Crear música es una tarea tremendamente laboriosa, ya que está formada por un complejo sistema de significantes. Por esta razón, uno de los propósitos del compositor debe consistir en aumentar su grado de conciencia de todos los elementos que contribuyen a la obra musical. Aunque esto pueda parecer obvio a oídos de algunos, no parece aplicarse a la mayoría de música existente, incluso dentro de lo que denominamos música contemporánea. La observación crucial que hay que hacer con respecto a ese nivel de conciencia implica la necesidad de que comporte un objetivo final que trascienda las fronteras de la obra musical más allá de sus márgenes internos. Adquirir este nivel de conciencia por el simple hecho de adquirirlo representaría, una vez más, el mero resultado de una cultura que glorifica lo heterogéneo en detrimento de la lucha de clases. Esta es una falsa verdad que encarna el argumento de que la lucha de clases ya no está de moda, que representa aquello que a menudo escuchamos de que la derecha y la izquierda ya no son representativas de la heterogeneidad de nuestra sociedad—por supuesto, este credo ha sido promovido por los mecanismos de distribución masiva de la ideología imperante. Esta falacia aparece en el rizoma de Deleuze[77)], donde cualquier aspecto del sistema puede estar relacionado con el todo en cualquier momento. Deleuze y Guattari proporcio- nan un análisis razonable del aparato propagandístico del capitalismo contemporáneo, pero es fundamental que seamos conscientes del carácter descriptivo de sus investigaciones; de lo contrario, una lectura prescriptiva puede conducirnos a pensar de forma reaccionaria. La realidad es que los estratos socioeconómicos están estrictamente compartimentados y las habilidades naturales del sujeto no son lo suficientemente potentes para liberarse de las restricciones aplicadas por las estructuras de clase. El modelo rizomático no funciona cuando uno indaga para encontrar respuestas prácticas. Dicho de otra forma, un miembro de la clase trabajadora no puede moverse entre distintos estratos socioeconómicos debido a su falta de capital. En cambio, el capitalista, con su capital acumulado, puede desplazarse libremente a través de las muchas dimensiones de la realidad material. La permisividad excesiva de la condición posmoderna hacia lo estético no debe ser

bienvenida y, consecuentemente, tiene que ser reemplazada por un compromiso crítico en el sí de la obra y en relación a su posición como fuerza de rebelión. Por lo tanto, la conexión subyacente entre las “nuevas músicas” no es la superficialidad de ciertos métodos de composición, sino que es su intención de pertenecer de forma sistemática a un mundo exterior al capitalismo—estas músicas tienen que convertirse en una señal de posibles realidades utópicas en proceso de construcción.[78)] Cuando Schoenberg cuestionó la tonalidad con sus primeras piezas pantonales, hizo un acto de rebelión. El medio (la tonalidad) que nadie en Occidente jamás había impugnado (por lo menos en un nivel conceptual) fue rechazado. Para Mozart, Beethoven y Brahms, la música no podía concebirse sin la tonalidad. Música era tonalidad. Después de las obras post-tonales de Schoenberg, la música ya no necesitó a la tonalidad para justificar su propia existencia. Cuando Lou Reed lanzó Metal Machine Music en 1975, trajo las ideas de Luigi Russolo sobre ruido y música de nuevo a la vanguardia cultural. Tanto Reed y Russolo cuestionaron la noción tradicional de que la música es sonido organizado. Eso también fue un acto de rebelión. El compositor debe insertarse a sí mismo dentro de la realidad, no como una forma de aceptarla, sino para cambiarla en beneficio de la colectividad. Como afirma Hannah Arendt, “con la palabra y con las obras nos insertamos en el mundo humano y esta inserción es como un segundo nacimiento, en el que confirmamos y tomamos las riendas de la desnudez de nuestro aspecto físico original. La inserción no se nos impone por necesidad, como cualquier tarea, ni tampoco no se da a lugar en virtud a aquello que es útil, como el trabajo. (…) Su impulso aparece desde el principio (nuestro nacimiento en el mundo) y, por lo tanto, respondemos a este mismo principio al comenzar algo nuevo por iniciativa propia.”[79)] Inserirse significa activarse individualmente a través del esfuerzo colectivo, para que el compromiso serio y crítico con la música que hacemos y que nos rodea pueda desenvolverse. Insertarnos en el mundo: este es el objetivo de los compositores en el siglo XXI.

Conciertos

https://www.youtube.com/watch?v=k-6uJst_7rs
https://www.youtube.com/watch?v=SAJO-vZlaLM

Más información

- http://www.sulponticello.com/wp-content/uploads/2015/06/017_componer-siglo-xxi_joan-arnau-pamies.pdf
- http://joanarnaupamies.com/onewebmedia/Pamies_DdT_entrevista.pd

1)

Este artículo es una traducción de “Composition in the 21st Century: The Need for Critical Insertion.” http://joanarnaupamies.com/onewebmedia/Pamies_Composition_21stCentury_v3.pdf. He mantenido las mismas referencias y notas al pie.

2)

“Karl Marx: A Contribution to the Critique of Political Economy,” accessed April 26, 2015, https://www.marxists.org/archive/marx/works/1859/critique-pol-economy/

3)

Jean-François Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). La versión original fue publicada en 1979.

4)

Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, Dialectic of Enlightenment (Stanford, California: Stanford University Press, 2002), 87.

5)

“Sharon Smith: The Politics of Identity,” International Socialist Review, accessed April 26, 2015, http://www.isreview.org/issues/57/feat-identity.shtml.

6) Ibid

7) Georgina Born, Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995).

8) , 38) Georgina Born, “On Musical Mediation: Ontology, Technology, and Creativity.” twentieth-century music 2, 1 (2005), 7-36

9) , 10) Ibid., 27

11) Sianne Ngai, Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012).

12) La primera frase del libro dice: “This book centers on an ethnographic study of IRCAM (Institute de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique).” (Born, Rationalizing Culture, 1.).

13) Ibid., 25.

14) Ibid., 43.

15) Ibid., 43-44.

16) Ibid., 42.

17) Musica Elettronica Viva (MEV) es un conjunto de música improvisada fundado en Italia a mediados de los años 60 que aún está en funcionamiento.

18) Cornelius Cardew, Stockhausen Serves Imperialism (London: ubuclassics, 2004), 7.

19) Paul Griffiths, Modern Music and After (Oxford: Oxford University Press, 1995), 187.

20) Born, Rationalizing Culture, 56-61.

21) Ibid., 63.

22) Ibid., 50-51

23) Ibid., 81.

24) Richard Hermann, “Reflexive Postmodern Anthropology Meets Musical ‘Modernism’: Georgina Born’s Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde. Berkeley, California: University of California Press, 1995, 390 pp.” The Online Journal of the Society for Music Theory 3, 5 (1997), accessed April 24, 2015, http://www.mtosmt.org/issues/mto.97.3.5/mto.97.3.5.hermann.html.

25) G.W. Hopkins and Paul Griffiths, “Boulez, Pierre.” Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed April 24, 2015,

26) Joseph N. Straus, “The Myth of Serial ‘Tyranny’ in the 1950s and 1960s.” The Musical Quarterly 83, 3 (1999), 301-343.

27) Ibid., 302.

28)

Born, Rationalizing Culture, 45.

29)

Adorno and Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, 99.

30)

Para más información sobre este fenómeno, recomiendo la lectura de Naomi Klein, The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism (New York: Picador, 2008).

31)

Born, Rationalizing Culture, 45.

32)

Hermann, “Reflexive Postmodern Anthropology.”

33)

Estas son algunas de las referencias que utiliza Born para diferenciar modernismo de posmodernismo: Diana Crane, The Transformation of the Avant-Garde (Chicago: University of Chicago Press, 1987); Frederic Jameson, “Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism.” New Left Review 146 (1984), 53-92; and, Simon Frith and Howard Horne, Art into Pop (London: Methuen, 1987).

34)

Born, Rationalizing Culture, 63. Sobre el tema teleológico, sólo tenemos que recordar la Tercera Sonata para Piano (1955-57) de Pierre Boulez o la Klavierstück XI (1957) de Karlheinz Stockhausen para darnos cuenta de que estamos delante de otra de las concepciones falsas de Born.

35)

Ben Watson, Adorno for Revolutionaries (London: Unkant Publishers, 2011), 119.

36)

Ibid., 122.

37)

Varios filósofos han cuestionado el pseudo-progresismo del pensamiento posmodernista: Alex Callinicos, Against Postmodernism: A Marxist Critique (New York: Wiley, 1991); Alain Finkielkraut, The Defeat of the Mind (New York: Columbia University Press, 1995); David Harvey, The Condition of Postmodernity (Cambridge, MA: Blackwell, 1990).

39)

Ibid., 7.

40)

Watson, Adorno for Revolutionaries, 118.

41)

Ibid., 118

42)

“[1] music’s social and temporal mediation and its nature as a distributed object (…); [2] music’s mediations have taken a number of forms, cohering into what we might term assemblages (…); [3] this approach has value in highlighting shifts in the dominant historical forms of musical assemblage.” (Born, “On Musical Mediation,” 8.).

43)

Ibid., 26-27.

44)

Ibid., 27.

45)

Mathias Spahlinger, “how it is,” there is no repetition: mathias spahlinger at 70 (Chicago: University of Chicago, 2015).

46)

“3/12: Concert 3,” there is no repetition: mathias spahlinger at 70, accessed April 25, 2015, http://norepetition.tumblr.com/march12.

47)

Ngai, Our Aesthetic Categories, 1.

48)

Ibid., 238.

49)

Ibid., 15.
50)

Ibid., 21.
51)

Ibid., 2.
52)

La teoría afectiva es una tendencia relativamente reciente en el ámbito del análisis estético cuyo potencial se debe a un mayor entendimiento de procesos físicos y psicológicos subjetivos. Lauren Berlant, Elspeth Probyn y Brian Massumi son tres de sus autores más representativos.
53)

Ngai, Our Aesthetic Categories, 2.
54)

Ibid., 24.
55)

Ibid., 29.
56)

6 El poema de Creeley: Little / dollar / bills.
57)

Ngai, Our Aesthetic Categories, 63.
58)

Ibid., 64
59)

“Sianne Ngai: Visceral Abstractions,” Vimeo, accessed April 25, 2015, https://vimeo.com/101565050
60)

Ngai, Our Aesthetic Categories, 82.
61)

Ibid., 64.
62)

Jennifer Lynde Barker, “Our Aesthetic Categories: Zany, Cute Interesting by Sianne Ngai,” Film Quarterly 67, 1 (2013), 81.
63)

Ngai, Our Aesthetic Categories, 33
64)

Ibid., 34.
65) , 67)

Ibid., 112.
66)

Ibid., 234.
68)

Barker, “Our Aesthetic Categories,” 81.
69)

David Harvey, Brief History of Neoliberalism (Oxford: Oxford University Press, 2007).
70)

“Our Aesthetic Categories: An Interview with Sianne Ngai,” Cabinet Magazine, accessed April 25, 2015, http://www.cabinetmagazine.org/issues/43/jasper_ngai.php.
71)

Ngai, Our Aesthetic Categories, 188
72)

Ibid., 210.
73)

Ibid., 198. Énfasis añadido
74)

Adorno and Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, 98.
75)

El cuarto capítulo entero de Rationalizing Culture (“The Institution of IRCAM: Culture and Status,” 102-142) es un sermón que conecta la falta de mujeres en el sí de la institución parisina con la

ideología de la música de la modernidad.
76)

Sugiero la lectura de Milton Friedman, Capitalism and Freedom (Chicago: University of Chicago Press, 1962).
77)

Gilles Deleuze and Félix Guattari, A Thousand Plateaus (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987). La versión original fue publicada en 1980.
78)

Sobre realidades paralelas, recomiendo la lectura de “Richard Barrett: The Possibility of Music,” accessed April 26, 2015, http://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/barrett.html.
79)

Hannah Arendt, The Human Condition (Chicago: University of Chicago Press, 1958), 176-177.

From:
http://filosofias.es/wiki/ - **filosofias.es**

Permanent link:
http://filosofias.es/wiki/doku.php/music/joan-arnau-pamies

Last update: **2023/12/14 07:26**