

Elena Oliveras. *La cuestión del arte en el siglo XXI. Nuevas perspectivas teóricas*. Buenos Aires: Paidós, 2019, 230 páginas

La capacidad del presente de pensarse a sí mismo es una cuestión central de la filosofía contemporánea y también moderna, de acuerdo con la lectura de Michel Foucault que concibe la Ilustración como aquella época que llevó a cabo tal esfuerzo por primera vez. El espesor que demos al tiempo presente modifica sin duda la tarea en cuestión: los tiempos que *corren*, literalmente, parecen así redoblar el desafío. *La cuestión del arte en el siglo XXI*, último libro de Elena Oliveras, se adentra en la problemática y lo hace en un ámbito por demás complejo, como es el del arte. ¿Qué caracteriza al arte contemporáneo? ¿Cómo podemos nombrar el tiempo presente, el más actual, aquel que ya casi se fuga hacia adelante? En continuidad con sus investigaciones anteriores, en que la estética es abordada desde la actualidad y desde las obras de arte, la autora pone el foco en esta ocasión en lo más reciente, aquello que aún no se ha establecido como parte de ninguna tradición ni canon, aquello que se encuentra en construcción de manera

incipiente. En este sentido, la selección de autores con los que el libro trabaja comienza por los menos conocidos para llegar a los ya consagrados, marcando un recorrido que va desde Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, Boris Groys, pasando por Nicolás Bourriaud, Jean-Luc Nancy, Michel Onfray hasta Jacques Rancière y Giorgio Agamben. Algunos de ellos han excedido en su labor el ámbito de la teoría y se han introducido directamente en la esfera del arte como curadores o críticos. Pero más allá de los nombres de los teóricos, lo que se persigue acá son los nombres con los que estos han buscado comprender el presente: metamodernidad, altermodernidad, radicante, *wink*, cinismo, percepto sublime, profanación, entre otras nociones que logran enriquecer el campo teórico e ir más allá de lo moderno, lo posmoderno y lo contemporáneo. El contexto más amplio en que se mueve cada reflexión es el de la desdefinición del arte, horizonte de la investigación de Oliveras desde hace décadas. El espíritu reto-

ma así la exigencia adorniana de que, ante la incertidumbre y libertad en que ha quedado la esfera estética, la reflexión debe enfrentarse con ello. En este caso, tal reflexión cuenta con el conocimiento de aquello que ocurre en las exposiciones más relevantes del arte internacional: estética desde abajo, insiste la autora. Se trata entonces de presentar el presente, más allá de las categorías ya remanidas de lo moderno y lo posmoderno, de descubrir en los intersticios de la esfera estética otros nombres para fenómenos inusitados. Nombres que en su fundamentación aspiran a iluminar la cuestión del arte de modo tal de ser más que meros neologismos, más que nuevos nombres para lo nuevo ya en desuso.

El presente libro exhibe cuatro características salientes. En primer lugar, logra introducir amablemente al lector a problemas filosóficos de compleja envergadura. En este sentido, constituye una herramienta invaluable para el aficionado a las artes o la filosofía, ya que concede a cada autor una presentación general, para luego entrar en los conceptos centrales de su filosofía y fi-

nalmente ahondar en aquellas cuestiones que revisten mayor interés para la teoría del arte. En segundo lugar, brinda una gran cantidad de información, la cual resulta de provecho y novedosa no solo para el aficionado sino también para el especialista: el caudal de datos sobre artistas, muestras particulares, anécdotas puntuales que resultan más reveladoras que anecdóticas, es a todas luces extraordinario. En tercer lugar, el libro conecta diversas esferas del ámbito del arte: la filosofía del arte, la crítica de arte, la curaduría y la producción artística. Esto le otorga quizás su rasgo más valioso dentro de la bibliografía sobre los temas tratados: resulta sin duda inusual que un texto pueda recorrer todos los ámbitos mencionados con profundidad. En este sentido, y por poner un ejemplo, presenta el concepto de profanación de Agamben, y a ello siguen una serie de obras, exposiciones, historias de la crítica y los medios que dan cuenta de la actualidad –y también actualizan– el concepto abordado. Finalmente, tal como anticipamos, el libro se caracteriza por el gesto de buscar lo propio de la actualidad. En este

sentido toma autores y temas frecuentados, pero también otros completamente nuevos o ignorados. Entre la búsqueda de devolver al arte a la esfera sensorial hasta el reconocimiento del conceptualismo como horizonte tan inexorable como sospechoso, este libro no evita en cada caso enfrentarse con un tema central: la relación del arte con la política, con las urgencias efectivas de las sociedades del presente.

A modo de recuperación de la vieja e inaugural categoría de *gusto*, Oliveras se pregunta en qué consiste “gustar de lo con-

temporáneo”, y nos recuerda que en la palabra se encuentra contenida tanto la idea del sabor como del saber. La invitación aquí es conocer lo contemporáneo para poder disfrutarlo. Si según Boris Groys lo contemporáneo se define como aquello que es “camarada de su tiempo”, que colabora con su tiempo presente –de acuerdo con la etimología de la palabra alemana *zeitgenössisch*–, sin duda, entonces, que este libro es contemporáneo.

Florencia Abadi
UBA-CONICET

Giacomo Fronzi. *Philosophical Considerations on Contemporary Music. Sounding Constellations*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017, 245 páginas

El abordaje teórico de la música del siglo XX en su totalidad, con sus múltiples caminos y la presencia de propuestas marcadamente contradictorias que siguen a la ruptura con un lenguaje musical unificado, ha probado ser una tarea tan compleja como el objeto mismo para aquellos que se la proponen. En *Philosophical Considerations on Contemporary Music*, Giacomo Fronzi ofrece una

recopilación de los principales problemas filosóficos que plantea la música del siglo XX, centrándose en el mundo musical académico y, en particular, en la música electroacústica. Consecuentemente, dentro de las diferentes líneas que guían el trabajo, la relación de la música con la técnica y la tecnología destaca como el problema sobre el que más se vuelve –cuestión que resulta, sin dudas,

clave para el desarrollo no sólo de la música sino del arte del siglo XX en general.

En la Introducción, Fronzi reconoce un sitio privilegiado en su libro al pensamiento musical de Theodor W. Adorno, con el que, como lo señala Enrico Fubini en su Prefacio, teje un contrapunto –a veces abierto; otras, subterráneo– a lo largo del texto. El lugar central que Adorno indudablemente ocupa en la historia contemporánea de la reflexión filosófica sobre la música es ligado por Fronzi, en las primeras líneas, a la cuestión de la relevancia de la filosofía de la música en sí misma, que plantea como problema inicial a encarar. Adorno unía el arte a un contenido de verdad de las obras así como a la puesta en conceptos de este aspecto trascendente a la crítica filosófica; en este sentido, tras preguntarse si aún puede sostenerse teóricamente la perspectiva crítica de Adorno, en parte por el carácter mismo de la música contemporánea y su aislamiento social, Fronzi plantea que la filosofía de la música, una vez puesto en cuestión el rol ético-veritativo de su objeto en el mundo contemporáneo, debe replantearse su

propia utilidad. El desarrollo mismo del texto, evidentemente, expone una serie de ejes en los que la filosofía parecería tener algo que decir acerca de la música de su propia época.

Ordenado como una sonata en tres movimientos que suma un intermezzo, este desarrollo presenta una primera sección dedicada a cuestiones histórico-clasificadorias de la música contemporánea así como al tratamiento de algunos de sus problemas técnicos (capítulos I, II y III); una segunda parte que se concentra en la producción y la recepción (IV, V, y VI); un intermezzo que aborda la relación entre el jazz y los movimientos de los derechos civiles (capítulo VII) y un apartado final que se concentra en las cuestiones más específicas de la estética en relación con la experiencia de la música contemporánea (VIII y IX).

Fronzi presenta al territorio musical contemporáneo como uno vasto y transido de polaridades. A partir de esta visión del objeto, abre paso a sus reflexiones, en el primer capítulo, con la propuesta de una clasificación que permita desambiguar el campo que abarca la categoría “música contemporánea”.

Siguiendo a Claus-Stephen Manhkopf y a Harry Lehmann, ofrece una división en cuatro momentos: la modernidad clásica, la vanguardia, la post-modernidad y la segunda modernidad. Por otra parte, Fronzi se detiene sobre la música electroacústica, exterior a esta clasificación, y subraya su relevancia considerándola como una revolución en la medida en que marca una unión sin precedentes de la composición con la tecnología. Así, deja ya en claro desde el comienzo el acento que esta música adquirirá a lo largo de las reflexiones subsiguientes y explicita un curso de pensamiento que retomará en adelante. Hechas las aclaraciones taxonómicas, Fronzi desarrolla brevemente los lineamientos de una serie de tendencias opuestas que dibujan el panorama polarizado del que se hizo mención: determinación (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen) *versus* indeterminación (John Cage); desmaterialización (de Anton Webern a Curtis Roads, Barry Truac, Salvatore Sciarrino y Carola Bauckholt) *versus* saturación (Raphael Cendo, Frank Bedrossian, *noise*) y seducción *versus* racionalidad, cuyo para-

digma describe la posición de Hans Jauss en contraposición a la propuesta de Adorno.

Los dos capítulos siguientes se ocupan de una de estas oposiciones, la que enfrenta el ruido (saturación) con la tendencia al silencio (desmaterialización). En primero de los dos, Fronzi hace un repaso por las principales corrientes de la música del siglo XX en las que la utilización del ruido, de la mano del ingreso de la tecnología contemporánea a la composición, ocupa un lugar fundamental, comenzando por los primeros movimientos en incorporarlo, el futurismo y la *musique concrète*, hasta llegar a estilos más recientes como el *Glitch*, el *noise* y el *japonoise*. Posteriormente, se concentra en la concepción del ruido como modo de resistencia político-estética. A partir de la discusión de los postulados de Jacques Rancière sobre el régimen estético del arte así como de las posturas de Adorno y Lydia Goehr respecto de la relación entre arte autónomo y política, Fronzi asocia el carácter político del ruido en tanto antítesis de la sociedad, entendida como sistema inauténtico, con los rasgos que Adorno le atribuyó

al dodecafonismo. En este sentido, sería posible, para Fronzi, aplicar al *noise* la tesis adorniana según la que el contenido puede ser expresado en la forma, que asume entonces un carácter antagónico; en otras palabras, la elección de formas que se oponen a otras más consoladoras en el *noise* podría entenderse, según Fronzi, como una manera de resistir en un sentido tanto estético como político. En el tercer capítulo, se aboca a un repaso similar de la tendencia contraria al ruido, aquella que explora el silencio. Asocia entonces el desarrollo del silencio musical a la consideración, cercana a Adorno, de que el arte comporta una opacidad fundamental y plantea la apertura de un camino nuevo a partir de la música de Webern con dos vertientes: por un lado, una primera que tiende un puente entre la vanguardia vienesa y las nuevas vanguardias y que ilustraría el tratamiento del silencio en la música de John Cage y, por otro lado, la línea que, según Fronzi, inicia la música electrónica de Stockhausen y que desemboca en las búsquedas vinculadas al sonido puro.

En el capítulo IV, que da comienzo a la sección siguiente, Fronzi se enfoca de lleno en el problema de la relación entre la música contemporánea y la tecnología. Luego de tratar la cuestión del pasaje de la técnica a la tecnología en el arte –y, con él, de las operaciones corporales a las tecnológicas– a través del repaso de las posiciones de Mario Costa y Pierre Francastel al respecto y de una breve problematización de la oposición heideggeriana entre técnica y metafísica, Fronzi desemboca en el tratamiento de la relación entre la tecnología, lo natural y lo sensible a partir de las propuestas de las músicas electroacústica y electrónica. Retomando las consideraciones de Rognoni, alude a la intención de los compositores de retorno a la naturaleza a través de la exploración del sonido que permite la tecnología, que Fronzi relaciona con una exaltación de la animalidad y la hiper-sensorialidad, codificadas en el término alemán *Sinnlichkeit*, abarcador de las acepciones de sensibilidad, sensualidad y sexualidad. Estos tres sentidos están presentes, para Fronzi, en la música tecnológica, por lo que tiende un

puente con los análisis nietzscheanos a propósito de lo dionisiaco en el arte, cuyo modo extremo encuentra en la experiencia de trance que desata la música electrónica en las *rave* –cuestión sobre la que ha reparado más de un autor. Fronzi señala, así, que las *rave* aparecen como la “apoteosis de lo dionisiaco contemporáneo”, recordando la concepción del arte como recrudescimiento de las pasiones en los fragmentos póstumos de Friedrich Nietzsche.

Tematizado este aspecto productivo, Fronzi presenta la contraparte correspondiente a la recepción en los dos capítulos siguientes. Aborda, entonces, uno de los grandes problemas de la música académica contemporánea: la relación con el público y las dificultades de comprensión. Luego de reconstruir algunos análisis de Fubini, Adorno y Jean-Jacques Nattiez al respecto, así como el diálogo entre Michael Foucault y Boulez sobre el tema, Fronzi concluye que el aislamiento de la vertiente académica de esta música es fruto de un complejo de problemas que incluyen la falta de entrenamiento auditivo adecuado, el interés comercial

y la imposibilidad de un dominio inmediato en la escucha por aspectos relativos a las características compositivas de las obras. De la cuestión de la audiencia, Fronzi pasa al problema mismo de la escucha y problematiza, en primer lugar, la tipificación de Adorno de los modos de escucha, sobre los que señala una vigencia parcial que exigiría una revisión a la luz de la existencia de nuevas tecnologías, las cuales plantearían problemas a una modalidad de escucha estructural, aquella que Adorno consideraba la única adecuada. Asimismo, menciona algunas consecuencias de la escucha reproductiva, como la elección por parte del oyente –activo– de experiencias sonoras conformes a estados emocionales deseados, el fenómeno de aislamiento social, el pseudo-compartir de la anonimidad *peer to peer* y la posibilidad de la re-audición como potencial llave de acceso a nuevas capas de las obras.

Luego de pasar por un intermedio dedicado al jazz, donde explora la conexión entre la vanguardia de jazz de los años sesenta y la lucha por los derechos civiles de los afrodescen-

dientes estadounidenses a partir de la figura de Thelonius Monk, con un espíritu similar al que empujaba a Adorno en sus análisis materiales de las obras de la nueva música, Fronzi vuelve nuevamente, en la sección final, sobre el problema de la tecnología. En el capítulo VIII, retoma algunos abordajes de la música a partir de la teoría de la información para centrarse luego en la relación de la música contemporánea con el principio de entropía, puesta en contacto, a su vez, con las nociones de territorialización y desterritorialización de Gilles Deleuze. Así, propone una visión del desarrollo de la música occidental del siglo XX como el desenvolvimiento de una dialéctica entre las dos categorías deleuzianas, con la música electrónica como principal motor de la desterritorialización. Finalmente, en el capítulo que cierra el libro, se pregunta por posibilidad de la música tecnológica de activar una experiencia estética, partiendo del repaso de las definiciones de esta experiencia propuestas por algunos filósofos contemporá-

neos. En este sentido, considera como condición necesaria para que ocurra una experiencia estética nacida de esta música que se dé un desplazamiento en el horizonte de expectativas, y rescata también la tendencia a estimular los sentidos y la corporeidad como una característica repetida en su audición. Concluye entonces que la experiencia es, en efecto, posible, pero que se presenta en un sentido menos fuerte del que los filósofos presentaban en los modelos antes aludidos.

En suma, el trabajo de Fronzi, en una edición prolija y cuidada, ofrece una interesante revisión de las aristas filosóficas de varias de las problemáticas en torno a la música contemporánea que despiertan la curiosidad teórica general, proporcionando un panorama valioso que compendia muchas de las voces relevantes acerca de los temas abordados, así como el aporte propio del autor en cada caso.

Sol Bidon-Chanal
INEO-CONICET