

10. Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura

La música como uso del tiempo

Terráneo, Emiliano; emiterraneo1@gmail.com

Facultad de Artes

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

En este trabajo desarrollaremos algunas posibles relaciones entre los conceptos de tiempo, arte, música y política a través de una mirada posmetafísica y posestructuralista. Para ello tomaremos los aportes de distintas áreas como la filosofía, la filosofía política, la estética y la teoría musical. Proponemos a su vez una posible fundamentación para una reflexión política de las prácticas artísticas contemporáneas a partir del análisis del uso del tiempo en las obras musicales.

Palabras clave: Tiempo, Política, Arte, Música, Análisis

Introducción

En este trabajo se desarrollan algunas posibles relaciones entre los conceptos de tiempo, política, arte y música. Para ello se consideran los aportes de diversos autores (G. Agamben, A. Wellmer, J. Rancière, M. Dufour, T.W. Adorno y N. Bourriaud) cuyas reflexiones provienen de distintas áreas como la filosofía, la filosofía política y la estética. Además de

interdisciplinaria, la perspectiva adoptada es posmetafísica y posestructuralista.

Proponemos como hipótesis de trabajo una posible fundamentación para una reflexión política sobre las prácticas artísticas contemporáneas a partir del análisis de distintos usos y configuraciones del tiempo en las obras musicales. En este último caso, los aportes de J. Kramer desde la teoría musical y la filosofía del arte son de gran importancia.

Objetivos

- Establecer relaciones entre los conceptos de tiempo, política, arte y música a través de una mirada posmetafísica y posestructuralista
- Elaborar una posible fundamentación para la reflexión política de las prácticas musicales contemporáneas a través del análisis del uso del tiempo en las obras musicales

Materiales y Métodos

La metodología utilizada fue la revisión bibliográfica en distintas áreas como la filosofía, la filosofía política, la estética y la teoría musical, todas ellas localizadas entre la segunda mitad del siglo XX y la actualidad.

Resultados y discusión

Tiempo y subjetivación histórica

La definición de la música como un arte “temporal” o “del tiempo” (diferente a las artes “espaciales” o mixtas) ha prevalecido en las clasificaciones de las disciplinas artísticas de la cultura occidental. En este sentido, la relación entre música y tiempo se ha presentado como intrínseca desde el momento en que no se puede pensar la primera sin lo segundo. En pocas palabras, la sintaxis musical occidental nos dice que para “entender” la música necesitamos relacionar eventos sonoros pasados con eventos presentes y luego verificar nuestras expectativas en eventos futuros. Si bien desarrollaremos esta relación más adelante, acordamos con J. Kramer en sostener que el mismo concepto de “tiempo” merece aún ser investigado. Obviando el uso y la representación actual de dicho concepto en ciencias como la física o la matemática (donde, por ejemplo, tiempo y espacio se presentan

como un mismo tejido), consideramos necesario hacer un relevo de lo que social e históricamente devino en los conceptos de tiempo que se asociaron y asocian a la música.

Giorgio Agamben plantea que, en la cultura occidental, la representación del tiempo como un continuum puntual, infinito y cuantificado fue determinado por la experiencia griega del tiempo que se puede localizar alrededor del siglo V a.c. en la Antigüedad. Esta representación habilita a pensar el concepto desde un punto de vista metafísico, en tanto es algo que existe más allá de la experiencia humana y que no depende de ella. Ejemplos de esto se pueden encontrar en filósofos como Platón, que habla del tiempo como una “imagen en movimiento de la eternidad”; o Aristóteles, que lo define como el “*número* del movimiento según el antes y el después” (en sus escritos el *número* opera como el ente que gobierna y ordena el cosmos)[1].

La diferencia sustancial entre este pensamiento y la visión cristiana construida en la Edad Media es que en el primero el tiempo es circular (lo que deja de lado, por ejemplo, la noción de direccionalidad) y en la segunda el tiempo es representado por una línea recta con su inicio y su final (la creación y el apocalipsis respectivamente). Sin embargo, aunque dicha visión además convierte el tiempo en un fenómeno

subjetivo e interno, es decir, dependiente de la experiencia humana para ser percibido, se lo sigue pensando como la sucesión continua de instantes puntuales del pensamiento griego[2]. En palabras del autor,

“Ya sea que se lo piense como círculo o como línea, el carácter que rige toda concepción occidental del tiempo es la puntualidad. Se representa el tiempo vivido mediante un concepto metafísico-geométrico (...) y luego se procede como si ese concepto fuera en sí mismo el tiempo real de la experiencia.”[3]

El tiempo en la Ilustración y en la Modernidad no es más que una “laicización” de la concepción metafísica anterior pero guiada por las ideas del “progreso” y de la ausencia de un fin último. Las características históricas que vienen a materializar esta continuidad en la idea de tiempo son la experiencia del trabajo industrial, la mecánica moderna (que establece la primacía del movimiento rectilíneo uniforme con respecto al circular) y los conceptos de “proceso” y “evolución”[4]. A propósito de esta experiencia moderna del tiempo, Agamben plantea que “la incapacidad del hombre occidental para dominar el tiempo, y la consiguiente obsesión por “ganarlo” y

por “hacerlo pasar”[5] provienen de esa primera semántica metafísica del tiempo.

Este acercamiento hacia la concepción occidental del tiempo pone de manifiesto que, como dice Michèle Dufour,

“(...) las pretensiones hegemónicas del “espíritu de sistema” de los Antiguos filósofos como del “espíritu sistemático” de la Ilustración sobre el concepto del tiempo, expresan en sí la propia variabilidad del concepto, en la medida que demuestra depender de un medio social temporalizado, siendo conceptos temporales sociocéntricos, o sea históricos, los que se proyectan sobre el universo material y espiritual.”.[6]

De este modo, las ideas de tiempo se construyen como hipótesis de sentido que se proyectan sobre la misma realidad como “experiencias” y que condicionan tanto las identidades colectivas e individuales como las concepciones de la historia en sí misma[7]. En relación a esto, Kramer define al tiempo como una relación entre las personas y los eventos que ellas perciben, de tal manera que incluso el llamado “tiempo absoluto” es una convención social puesta en común con fines prácticos[8].

Fuera de todo relativismo que niegue posibles definiciones del concepto en

cuestión, el filósofo Albrecht Wellmer postula distintas relaciones entre tres concepciones de tiempo (a lo que luego se sumará una reflexión sobre la temporalidad de la experiencia estética y el carácter temporal de la música) para entenderlo no solo como una “furia de la desaparición” (el pasado irreversible junto al presente inasible) sino también como una característica estructural y una condición de posibilidad del *Dasein* (el ser-ahí o el ser-ahora según Heidegger) y de la “verdad”[9]. Estos tres conceptos sobre el tiempo son: el tiempo vivido, ekstásico o subjetivo; el tiempo del mundo, absoluto u objetivo; y el tiempo ontológico. La relación entre los dos primeros deviene en una reciprocidad: no se puede pensar en un tiempo objetivo fuera de las experiencias temporales de sujetos que interactúan ni se pueden pensar esas experiencias subjetivas sin referencias a un tiempo “común”. Ahora bien, el tiempo del ser, el que percibe y experimenta, es el tiempo vivido. Pensar la estructura de dicho concepto permite deconstruir la idea de un presente puro (el “ahora” como punto geométrico-metafísico del que se habló arriba), en tanto lo que ya no “es” (el pasado) y lo que aún no “es” (el futuro) siempre están infiltrados en las prácticas y discursos de los sujetos. De esta forma, el tiempo vivido es aquel que posibilita vivir diferentes formas del tiempo y que piensa el “futuro” como un margen

de posibilidades que definen a la estructura de este tiempo como fundamentalmente abierta[10].

Wellmer profundiza la noción de tiempo vivido a partir de su relación estructural con el lenguaje (lo que para Heidegger era el “lugar del ser”). Éste último es entendido, a partir de los aportes de L. Wittgenstein, como una estructura iterativa normativa-temporal (compuesta de signos lingüísticos) cuyas “reglas” encierran todas las posibilidades de un uso innovador, productivo y, por lo tanto, abierto. Es decir que, aunque la estructura predicativa del lenguaje “dice” constantemente el ser, este no se define sino en una “(...) praxis social de comunicación, de interpretación y de disputa por la verdad.”[11]. La distinción entre lo verdadero y lo falso surge entonces en todo contexto histórico y social nuevo y ésta se da precisamente en el nexo entre el tiempo subjetivo (donde ocurre el habla) y el tiempo objetivo (lo consensuado)[12]. Este nexo es el tiempo ontológico, aquel que en su carácter doble de “furia de la desaparición” y estructura abierta opera como la condición de existencia del ser[13].

El reconocimiento de la temporalidad como condición de existencia del lenguaje y del ser permite pensar “la transición a una modernidad posmetafísica y el abandono del sueño de un ser más allá del tiempo”[14], en tanto se dejan de

buscar fundamentos últimos del conocimiento, de la historia o de la vida. De este modo, el tiempo “absoluto” u objetivo perdería su carácter apriorístico y se reconocería la contingencia en primera instancia para la subjetivación histórica[15]. La relación de estos postulados con el pensamiento posestructuralista, que se verá más adelante, es de gran importancia para pensar las concepciones de tiempo que se reflejan en las prácticas contemporáneas.

Tiempo y política

Las relaciones entre cultura y tiempo, historia y tiempo, ser y tiempo o identidad y tiempo (entre otras) adquieren, según lo planteado anteriormente, status de problema político. Pero, ¿qué se entiende por política? En continuidad con el pensamiento de los filósofos expuestos en referencia al tiempo, el posestructuralismo y, particularmente, las ideas de Jacques Rancière aportan una perspectiva alejada de la búsqueda de toda verdad última pero profundamente analítica. A continuación se expondrán algunas ideas centrales del filósofo mencionado.

Verónica Capasso resume algunos aspectos principales sobre el pensamiento político del posestructuralismo (movimiento intelectual de fines del siglo XX y principios del XXI, es decir, “contemporáneo”). Uno de ellos es la

primacía de lo político sobre lo social, alejando lo primero de la definición de sistema subsidiario de lo segundo. El siguiente aspecto es pensar lo político como momento de dislocación e institución que emerge de forma contingente pero no azarosa. Sin embargo, esta emergencia se diferencia de las relaciones sociales sedimentadas que ya pueden haber sido sobredeterminadas[20]. En este marco, Rancière piensa lo político como un cruce entre dos lógicas: la de la “policía” y la de la “política”. La policía es una constitución simbólica de lo social y es “primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir”[21]. Por su parte, la política

“(…) viene a romper la naturalidad de la dominación a partir de prácticas que ponen en cuestión la lógica de la institución, interviniendo sobre lo visible y lo enunciable, produciendo no lugares. Estas prácticas se guían por la suposición de que todos somos iguales. (...) Sólo hay política entonces cuando las maquinarias del orden policial son interrumpidas por el efecto del supuesto de la igualdad de cualquiera con cualquiera. Se trata

de hacer visible lo invisible, de oponerse al discurso policial.”[22]

El autor se detiene a pensar además en la dimensión temporal de la política, en tanto su emergencia contingente posibilita otras concepciones temporales. La idea de la “redistribución del tiempo” es de gran importancia para la emancipación y subjetivación política, ya que plantea la construcción de un “tiempo propio” ajeno al orden instituido del tiempo “objetivo” o común que determina quiénes pueden ocuparse de los asuntos “políticos” y quiénes deben satisfacer las necesidades de producción y reproducción del sistema social, entre otras cuestiones. Capasso interpreta esta postura como una crítica a la división del tiempo de Platón, por lo que se puede decir que es también una crítica a la concepción metafísica del tiempo y una apuesta al reconocimiento de la contingencia del ser.

Arte y política

Es en este momento en que el problema de la definición de la música como un “arte temporal” se retoma, ya que para Rancière “(...) es la experiencia estética la que escapa a la distribución sensible de los lugares y de las competencias que estructura el orden jerárquico.”[23]. En este sentido, el arte habilitaría la posibilidad de vivir “varios tiempos a la

vez” en la construcción de formas de pensamiento y acción colectivas que al mismo tiempo crearían condiciones de emancipación y subjetivación política.

“(...) es la distribución de lo sensible, modos de ver, decir, hacer, ordenamiento de objetos y cuerpos, asignación de lugares y funciones en relación con un orden social, lo que tienen en común el arte y la política. De esta manera, el arte es político en la medida en que, al igual que la política misma, irrumpe la distribución de lo sensible, generando nuevas configuraciones.”[24]

Por lo tanto, aunque no todo arte es político (ya que la política es fundamentalmente contingente y emergente), sí puede ser un lugar de la emancipación igualitaria. La relación entre objeto artístico y espectador es crucial aquí, ya que el primero crea las condiciones para que el segundo pueda volverse un sujeto activo con capacidad transformadora y enunciativa, es decir, un espectador emancipado[25].

Arte, tiempo y uso del mundo

Se abre de esta manera una nueva relación posible entre arte, espectador/a y mundo. Theodor W. Adorno, filósofo y

compositor, describe la relación entre el arte y su respectivo presente histórico como dialéctica. Las obras de arte pueden pensarse entonces como el uso de la lógica del mundo (es decir la relación entre las categorías de espacio, tiempo y causalidad) *contra* esa misma lógica a través de procedimientos y problemas estéticos que reconfiguran las categorías de un modo autónomo. Para el autor,

“Todas las categorías estéticas hay que determinarlas tanto en su relación con el mundo como en su renuncia a este. El arte es conocimiento en ambos aspectos; no solo mediante el retorno de lo mundano y de sus categorías, mediante el vínculo del arte con el objeto del conocimiento, sino más aun tal vez mediante la crítica tendencial de la ratio dominadora de la naturaleza, cuyas determinaciones fijas el arte pone en movimiento modificándolas.”[26]

Wellmer profundiza esta relación al decir que la temporalidad histórica de las obras de arte (su conexión con el presente) se funda en su referencia al lenguaje, entendida esta última a partir de la constitución de dichas obras en una experiencia estética que tiene como condición obligatoria de existencia la

interpretación, el comentario, el análisis y la crítica (todas praxis sociales de comunicación que reflejan la estructura necesariamente abierta del lenguaje y la disputa por la verdad)[27].

A fines de conceptualizar lo planteado hasta aquí, tomamos algunos conceptos que construye Nicolás Bourriaud en su análisis del arte contemporáneo. Por un lado, el arte puede proponer un *uso* específico del mundo dentro de su carácter dialéctico[28]. Este uso puede fundamentarse en una posible relación entre política y arte y/o entre política y tiempo. Por lo tanto se puede pensar un tipo de relación entre arte y tiempo a partir de la conceptualización del primero como un posible “uso específico del tiempo del mundo”. Por otra parte, el autor plantea que el arte es un soporte de experiencias que opera como un dispositivo formal que genera relaciones entre personas[29]. Estas relaciones podrían entenderse simultáneamente como la definición de tiempo de Kramer antes mencionada: el tiempo como una relación entre las personas y los eventos que ellas perciben. Por lo tanto, habría dos relaciones posibles entre el arte y el tiempo. Una, contingente y política, que permite experimentar “reconfiguraciones del tiempo” a través del arte. Otra, obligatoria, que establece un tiempo ontológico para el arte como condición. Ese tiempo ontológico es precisamente habilitado por

la referencialidad de las obras de arte a la estructura abierta del lenguaje.

No es de menor importancia mencionar que ambas relaciones están contextualizadas y atravesadas por relaciones de poder y disputas por la verdad que tienen lugar en los sistemas de producción y de reproducción del campo estético y social. Por otra parte, entender a la obra de arte como un producto-texto permite “leerla” y, a partir de esa lectura, reflexionar sobre su modo de existir en un contexto histórico determinado. En última instancia, esta reflexión podría visibilizar y dar voz a lo invisibilizado y callado.

Tiempo y música

Dentro de los vínculos posibles entre distintas concepciones de tiempo, lo político y lo estético, algunos autores coinciden en caracterizar a la música como especialmente indicada para presentar nuevas configuraciones de tiempo. Según Albrecht Wellmer, sin la conjugación de momentos pasados y futuros al escuchar la música no sería concebible la experiencia de ningún contexto musical y sin una coordinación de duraciones temporales sería imposible cualquier organización de contextos musicales. Esta forma de experimentar la música es a lo que el autor llama la estructura de “cuidado del tiempo”. De

esta manera, la música “(...) obtiene su relación con el mundo en un grado esencial de la organización de configuraciones del tiempo.”[30]. Michèle Dufour reafirma lo anterior al decir que el tiempo de la sintaxis de la música corresponde al tiempo de su semántica, de tal forma que es ilustrativa de la/s configuración/es posible/s del tiempo[31].

Aunque estas conexiones entre música y tiempo podrían reafirmar la definición de la primera como un arte temporal, no es menos conocida la idea de que la música detiene o suprime el tiempo. Sin embargo, al postulado de M. Theunissen sobre la descripción del tiempo propio de la experiencia estética como un detenido desprendimiento del contexto de coacciones del tiempo ordinario, Albrecht Wellmer responde que dicha experiencia no implica en absoluto una extinción del tiempo sino que ella tiene su propia temporeidad y procesualidad interna[32]. Y, aunque Adorno se refiere al tiempo vivido o subjetivo como un estorbo para el “tiempo musical”[33], Wellmer afirma que “(...) la experiencia estética no se debe a una extinción sino a una modificación de la temporeidad *ekstásica* [subjetiva].”[34]. Por lo tanto, y en relación a la dependencia entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo, las nuevas configuraciones de tiempo no pueden pensarse fuera de una nueva relación entre esas concepciones.

Se podría definir entonces el tiempo musical como la experiencia estética que deviene de esta nueva relación y que interactúa con la estructura de “cuidado del tiempo”. Esta interacción habilita apariciones de distintos “caracteres temporales específicos” e incluso de distintas comprensiones del tiempo[35]. A propósito de esto, J. Kramer analiza la constitución del tiempo musical y lo caracteriza como una mezcla de linealidad y no-linealidad. La linealidad, necesariamente procesiva, es la determinación de alguna/s característica/s de la música en concordancia con las implicaciones que surgen de eventos anteriores a otros en la pieza (similar al funcionamiento de la estructura de “cuidado del tiempo”). Por otra parte, la no-linealidad, necesariamente no procesiva, es la determinación de alguna/s característica/s de la música en concordancia con implicaciones que surgen de principios o tendencias que gobiernan una pieza o sección enteras (lo que podría entenderse como el lugar donde se construye la nueva relación entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo). Según el autor, “Gracias a que estas dos fuerzas pueden aparecer en diferentes grados y en diferentes combinaciones en cada nivel de la estructura jerárquica de la música, el juego entre ellas determina tanto el estilo de una composición como su forma.”[36]. Este “juego” define en

primera instancia dos configuraciones de tiempos posibles: el tiempo lineal y el tiempo no-lineal. Éstos son continuos temporales contruidos que contienen las características de las fuerzas respectivas que lo crean.

Variedades de tiempo

Kramer propone cinco categorías temporales que, en este trabajo, sirven para ejemplificar posibles lecturas de reconfiguraciones del tiempo existentes en una obra musical. Estos cinco conceptos surgen del análisis técnico-musical de obras musicales pertenecientes al repertorio “académico”, por lo que cabe aclarar que esta categorización no escapa al contexto occidental y moderno al que pertenece, es más, es posible gracias a dicho contexto. Evitando toda búsqueda de verdad absoluta, el autor advierte que “la tentación de comparar especies de tiempo debe ser resistida.”[37]. Además, estas categorías pueden ser aplicadas tanto a composiciones enteras como a secciones, modos de escuchar, modos de ejecutar una pieza, distintas filosofías de la composición o al tiempo en sí mismo.

Las variedades de tiempo que Kramer aporta surgen de los diferentes grados y tipos de interacción que genera una obra entre el tiempo lineal y el tiempo no lineal. Dos conceptos que aportan a la distinción de las categorías son el de continuidad y

el de discontinuidad. El primero se refiere a la implicancia, entendida como una relación de causa-consecuencia, de dos eventos sucesivos y lo segundo se refiere a lo opuesto (la no implicancia de eventos sucesivos).

Las especies/variedades/categorías de tiempo son: Tiempo lineal direccionado hacia un clímax; Tiempo lineal no direccionado; Tiempo lineal multidireccionado; Tiempo momento; y Tiempo vertical.

Si se piensan estas configuraciones temporales desde el plano político, se debe tomar el recaudo de no asociar cada categoría con la "policía" o la "política" en términos de Rancière. Las asociaciones surgen a partir de las interacciones entre las "conciencias" del tiempo que una obra habilita y no a partir de la estructura interna y "autónoma" de la misma. A modo de ejemplo, si bien la linealidad y la continuidad se suelen asociar directamente con el modo "académico" y occidental de entender la música, estas pueden usarse políticamente para volverse contra su propio uso hegemónico o policial. Por otra parte, la stasis o la ausencia de jerarquías no producen por sí mismas una redistribución de lo sensible.

Tiempo y música contemporánea

La relación entre tiempo y música contemporánea adquiere especial relevancia en las múltiples relaciones que

se han construido hasta aquí, por lo que se procederá a realizar una breve reseña de las mismas en este contexto específico. En relación a la definición del campo, Michèle Dufour afirma que "(...) la música contemporánea no es una. La impresión de unidad que transmite es más bien negativa puesto que refleja ante todo su tendencia global hacia la desarticulación del tiempo homogéneo y lineal de la armonía clásico-romántica."[38]. Sobre la vinculación entre las prácticas de este campo y el público general, la autora afirma que "(...) una de las principales causas de la resistencia a la semántica temporal de la música contemporánea es que se sitúa en el "estar" (presente puntual) más que en el "devenir" (pasado/presente/futuro)."[39]. El "estar" puede entenderse como el reconocimiento de la contingencia y la heterogeneidad del tiempo subjetivo, mientras que el "devenir" es, en este caso, un concepto similar a la estructura de "cuidado del tiempo" de Wellmer. En esta línea, Kramer caracteriza al arte contemporáneo como una "expresión de la liberación de la linealidad de la causa y el efecto y una celebración de la subjetividad del tiempo."[40]. En consonancia con lo desarrollado hasta aquí, la música contemporánea podría pensarse como el campo en el que la relación entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo –la experiencia estética del

tiempo musical- deviene en una redistribución del tiempo que atenta con la concepción hegemónica del tiempo, es decir, la visión metafísica. Aquí, dos autores que sirven de referencia para este trabajo, disienten en la relación que “debiera” tener este campo con el tiempo en la contemporaneidad. Dufour reafirma la estructura de “cuidado del tiempo” como imperativo para “recobrar” la continuidad perdida por el arte de post-guerra y de este modo poder proyectar un futuro con criterios establecidos. Wellmer aboga por otras propuestas: “Sin duda, las configuraciones del tiempo fragmentarias, aleatorias o casi espaciales de la música moderna son reflejos de una conciencia posmetafísica del tiempo”[41]. El autor plantea incluso que en la historia de la música occidental “académica” hay una transición paulatina desde una conciencia metafísica del tiempo hacia otra posmetafísica. Ambas posturas manifiestan lecturas de las posibilidades del arte contemporáneo. Sin embargo, reafirmamos la necesidad de despojar al arte de cualquier imperativo cuyo objetivo sea mostrar la verdad.

Reflexión política a través del análisis del uso del tiempo

A la hora de pensar un acercamiento entre análisis musical y teoría (sea esta filosófica, política y/o estética) es

necesario acordar algunos fundamentos que permitan la coherencia entre ambos. En este trabajo, como fue planteado anteriormente, uno de ellos es que no se buscan verdades últimas sobre la relación entre tiempo, política, arte y música. Esto no quiere decir que no se busquen interacciones o vínculos que manifiesten una disputa por la verdad. Se entiende así, de una manera posestructuralista, que “(...) la estructura no determina todas las relaciones al interior de ella y que ésta está atada a la historicidad y contingencia radical.”[42]. En relación a los temas de esta ponencia, a la idea de música como “presentación del tiempo” de George Picht, acordamos con Albrecht Wellmer al responder que “(...) al cargar al arte una verdad “más profunda”, se comprende de manera incorrecta la experiencia del arte (...)”[43]. La música no puede ser entendida como una filosofía trascendental del tiempo devenida sensible porque, en primer lugar, no es tarea del arte presentar o articular la verdad; y en segundo lugar, porque la verdad no existe sino como disputa por la verdad o juego con la verdad.[44].

Una reflexión política a través del análisis del uso del tiempo en las obras de arte y, específicamente, en las obras musicales, debería tener en cuenta en primera instancia la doble temporalidad del arte (contingente y necesaria) para establecer sus vínculos con lo policial o lo

político. El análisis de las configuraciones temporales no basta por sí solo, sino que debería atender al contexto en el que el arte ocurre. Por lo tanto, el “poder encontrar” dichas configuraciones (es decir, el análisis musical) no debería reducirse a una descripción formal que no tenga en cuenta los contextos de producción, reproducción y recepción del campo estético. Esto permitiría al investigador ponerse en el papel de espectador emancipado (y, agregamos, emancipador) capaz de “(...) juzgar las obras de arte en función de los vínculos que producen dentro del contexto específico en el que se debaten.”[45].

Conclusiones

Las relaciones puestas en juego en este trabajo son de naturalezas variadas. Se ha presentado una pequeña reseña del devenir histórico del concepto de tiempo y, mediando la variabilidad del mismo, se ha reconocido como hegemónica su concepción metafísica. Por otra parte, se ha planteado como primordial para la subjetivación histórica el reconocimiento de la temporeidad heterogénea y contingente del ser y del lenguaje. Se ha afirmado el carácter político del tiempo a través de su estructura abierta y se lo ha vinculado con formas de producción y reproducción de los sistemas sociales. La relación entre arte, tiempo y política emerge entonces en la medida en que el

primero permite usar y reconfigurar la distribución de lo segundo. Por ello se ha indagado en el modo específico en que el arte se relaciona con el mundo, es decir, su carácter dialéctico y su doble temporalidad. El análisis del tiempo musical ha permitido la incorporación de categorías, propuestas por J. Kramer, para la identificación de distintas configuraciones temporales. Así mismo, se ha reflexionado sobre el vínculo entre dichas categorías con una posible lectura política de las prácticas artísticas, en tanto esta atiende a las relaciones entre el tiempo subjetivo y el tiempo objetivo. Aun así, luego de este recorrido, reafirmamos la necesidad de no concluir con ninguna verdad última y dejar que las relaciones emerjan por sí solas.

Bibliografía

ADORNO, Theodor L. W. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Ediciones Akal.

AGAMBEN, Giorgio (2007). “Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo”, en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BOURRIAUD, Nicolás (2014) *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte*

reprograma el mundo contemporáneo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

CAPASSO, Verónica (2015). *Arte, política y espacio: Una revisión crítica desde el posestructuralismo*. Tesis de posgrado. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

DUFOUR, Michèle (1998). "Memoria, tiempo y música", en *A Parte Rei. Revista de Filosofía* n° 2. S/d. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/musica.html#Texto1>

KRAMER, Jonathan D. (1988). *The time of music*. New York: Schirmer books.

WELLMER, Albrecht (2013). *Líneas de fuga de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana.

Agradecimientos

A la directora del proyecto de investigación que sustentó mi investigación, Prof. Ana Gabriela Yaya, por su orientación y motivación constante. A Henry Mainardi y a los Daniel Halabán por sus aportes y esmeradas correcciones.

Financiamientos

El proyecto del cual forma parte esta investigación fue financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba como proyecto B, período 2016-2017.

Notas

[1] AGAMBEN, Giorgio (2007). "Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo", en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. p. 134.

[2] AGAMBEN, G., *op. cit.*, p. 138.

[3] AGAMBEN, G., *op. cit.*, p. 146.

[4] AGAMBEN, G., *op. cit.*, p. 139-140.

[5] AGAMBEN, G., *op. cit.*, p. 135.

[6] DUFOUR, Michèle (1998) "Memoria, tiempo y música", en *A Parte Rei. Revista de Filosofía* n° 2. S/d.

[7] AGAMBEN, G., *op. cit.*, p. 131.

[8] KRAMER, Jonathan D. (1988). *The time of music*. New York: Schirmer books. p. 4.

[9] WELLMER, Albrecht (2013). *Líneas de fuga de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana. p. 368.

[10] WELLMER, A., *op. cit.*, p. 365.

[11] WELLMER, A., *op. cit.*, p. 372.

[12] WELLMER, A., *op. cit.*, p. 384.

[13] Véase Albrecht Wellmer, *Tiempo...*

[14] Según el filósofo, la idea de una presencia atemporal sólo podría quedar

reservada a una apariencia, para lo que tal vez la experiencia estética es privilegiada.

[15] WELLMER, A., *op. cit.*, p. 385.

[16] AGAMBEN, G., *op. cit.*, p. 141.

[17] AGAMBEN, G., *op. cit.*, p. 155.

[18] Sin pretender la búsqueda de una verdad última e inmutable.

[19] WELLMER, A., *op. cit.*, p. 396.

[20] CAPASSO, Verónica (2015). *Arte, política y espacio: Una revisión crítica desde el posestructuralismo*. Tesis de posgrado. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. p. 15.

[21] RANCIÈRE, J. en CAPASSO, V., *op. cit.*, p. 26.

[22] CAPASSO, V., *op. cit.*, p. 26.

[23] CAPASSO, V., *op. cit.*, p. 28.

[24] CAPASSO, V., *op. cit.*, p. 24.

[25] CAPASSO, V., *op. cit.*, pp. 42-43.

[26] ADORNO, Theodor L. W.: *Teoría Estética*. Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 239.

[27] WELLMER, A., *op. cit.*, pp. 388-389.

[28] BOURRIAUD, Nicolás (2014). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. pp. 91-93.

[29] BOURRIAUD, N., *op. cit.*, pp. 16-17.

[30] WELLMER, A., *op. cit.*, pp. 394-395.

[31] DUFOUR, M., *op. cit.*, s/d.

[32] WELLMER, A., *op. cit.*, pp. 386-387.

[33] ADORNO, Th. W., *op. cit.*, p. 238.

[34] WELLMER, A., *op. cit.*, p. 388.

[35] WELLMER, A., *op. cit.*, p. 393.

[36] KRAMER, J., *op. cit.*, p. 20.

[37] KRAMER, J., *op. cit.*, p. 8.

[38] DUFOUR, M., *op. cit.*, s/d.

[39] DUFOUR, M., *op. cit.*, s/d.

[40] KRAMER, J., *op. cit.*, p. 164.

[41] WELLMER, A., *op. cit.*, p. 396.

[42] CAPASSO, V., *op. cit.*, pp. 14-15.

[43] WELLMER, A., *op. cit.*, p. 393.

[44] WELLMER, A., *op. cit.*, p. 393.

[45] BOURRIAUD, N., *op. cit.*, p. 123.