

ART VOLÀTIL: EL PROBLEMA DEL TEMPS I L'OBRA DE WIN MCCARTHY

ELISABET VIVES

Universitat Ramon Llull

El temps en el món contemporani occidental

La relació de l'ésser humà amb el temps no és pas una preocupació contemporània, ni molt menys. Sense anar més lluny, un dels autors que ha sabut expressar millor la perplexitat i alhora la familiaritat que els humans sentim envers el temps és un personatge que a priori té ben poc de contemporani. Sant Agustí diu això a les *Confessions*:

«Què és, doncs, el temps? Si ningú no m'ho demana, ho sé; si haig d'explicar-ho al qui m'ho demana, no ho sé: a ulls clucs, tanmateix, afirmo que sé que, si no passava res, no hi hauria pas un temps passat, i que, si res no s'esdevenia, no hi hauria pas un temps futur, i que, si res no existia, no hi hauria un temps present»¹.

Què té de peculiar, doncs, la nostra època? Quin aspecte original aportem els contemporanis a l'hora de concebre la temporalitat? Com afirma Lipovetsky, la peculiaritat del nostre temps és que «el centre de gravetat temporal s'ha

1. AGUSTÍ D'HIPONA, *Confessions*, introducció i traducció de Miquel Dolç, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1989, XI, xiv, p. 292.

traslladat al present», i predomina absolutament l'ara-i-aquí.² La novetat ha esdevingut el principi rector del que és bo i bell, i la moda, que no és sinó onada successiva, imparable, frenètica, de novetat, marca el ritme de la vida social i privada, fins a límits absurds. Novetat i moda s'erigeixen en el fons en clara oposició i detriment d'allò «tradicional», però tenen l'habilitat de convertir-la o reaprofitar-la com a atractiu turístic o fins i tot com a estratègia de màrqueting. Amb Lipovetsky, podem aventurar que la modernitat en què ens trobem ara ha deixat de ser explícitament combativa amb el passat per passar a dissoldre'l en la lògica del mercat i del consum.³

Si recuperem la cita de Sant Agustí i estem d'acord que el temps és fonamentalment canvi, i que el present és aquell interval entre canvi i canvi en què les coses es mantenen més o menys iguals, estables, ens adonem que vivim en un present terriblement fugitiu. L'ara i l'aquí regeixen el món, sí, però alhora són cada cop més inaprehensibles, perquè els perseguim tant com el canvi que els fa morir i desaparèixer. Volem sempre un «ara» diferent de l'anterior, que pretenem obtenir a través del consum permanent de novetat, però cada vegada som més i més insaciabls. La paradoxa és creixent: cridem als quatre vents que volem gaudir del moment present, però el matem cada cop més ràpid, no fos cas que ens n'avorríssim. Tot esdevé simultani, difús, volàtil, immediat, i cada cop tenim menys llocs on agafar-nos, de manera que el vertigen i la inseguretat s'han convertit en les marques de la nostra època⁴.

2. G. LIPOVETSKY, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama, 2006, p. 62.

3. *Ibidem*, p. 60.

4. *Ibidem*, p. 66-67.

La volatilitat de l'art contemporani

La qüestió que més ens interessa, tanmateix, és com aquesta dictadura de l'ara-aquí fugitiu i de la moda vertiginosa han afectat i afecten el món de l'art. Cal remarcar que, de fet, l'Art és un dels àmbits de la vida humana que ha quedat més profundament transformat, tant en el fons com en la forma, per la concepció contemporània del temps, tant lligada, com ja hem vist, a un consum voraç de novetat. I és que precisament la superació del moment present, del moment de realització, havia estat tradicionalment una de les principals raons de ser de l'obra d'art. Les obres d'art havien tingut sempre una pretensió de perdurabilitat, això és, de ser quelcom que havia de transcendir l'autor o el mecenes. L'art era, en aquest sentit, l'antítesi de la moda actual, que es crea per morir quan acaba l'estació de torn. Doncs bé, aquesta aspiració d'eternitat s'ha dissolt totalment en l'actualitat. De fet, com indica Michaud, l'important ja no és ni tan sols l'obra en si mateixa, sinó l'efecte que produeix, un efecte que es pretén «volàtil», canviant, «vaporós»⁵. Potser per això l'art contemporani es fa sovint difícil de reconèixer: si la transcendència del moment present havia estat constitutiva de l'art durant tota la Història, i de sobte el que es pretén és justament el contrari, això és, una dissolució de l'obra en el moment present, una «immersió en el flux del temps»⁶, els observadors tenen dificultats per adonar-se que es troben davant d'una pretesa obra d'art. Així, no és estrany veure com en molts museus es fotografien abans els plafons explicatius de les diverses obres d'art que no pas aquestes. L'art contemporani demana una identificació extrínseca, ja sigui una explicació en forma de cartellet o una

5. Y. MICHAUD, *El arte en estado gaseoso*, Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 32.

6. *Ibidem*, p. 37.

delimitació en forma de línia pintada a terra. L'obra ja no es fa reconèixer per si mateixa, perquè «l'art s'ha volatilitzat en éter estètic»⁷.

La volatilització de l'art, però, afecta també una altra qüestió que ha estat molt important al llarg de la Història, com és la qualitat de les obres. La conclusió de Thompson, autor d'*El tiburón de 12 millones de dólares*, en què estudia el funcionament del mercat de l'art contemporani, després d'anys de recórrer per les galeries, museus i cases de subastes d'art contemporani, és punyent: l'art que es fa actualment, en la majoria de casos, no és sinó una suma de marca, publicitat i grans sumes de diners⁸. El valor d'una peça ja no té cap relació ni amb el missatge, ni amb la destresa de l'artista, sinó que s'identifica totalment amb el preu. El preu de les obres d'art d'un artista ha de pujar sempre⁹, perquè la baixada de preus el condemnen a la desaparició. Thompson posa el cas d'Ed Ruscha, un artista del moviment *pop-art*, les obres del qual van gaudir d'una gran demanda durant els anys 80, però en la dècada següent va deixar d'haver-hi postors que igualessin el preu de reserva de les seves obres a les subhastes, de manera que les cases de subhasta van retirar-les i l'artista va desaparèixer fins i tot dels índexs de preus d'art¹⁰.

Ni tan sols els crítics d'art no tenen ja ni veu ni vot en la determinació de la qualitat de l'art contemporani: a ningú no li interessa el que pugui dir un crític sobre una obra, perquè l'important no és el que és l'obra, sinó que tingui un determinat valor monetari, preferiblement elevat, és a dir,

7. *Ibidem*, p. 11.

8. D. THOMPSON, *El tiburón de 12 millones de dólares*, Barcelona: Planeta, 2010, p. 8.

9. *Ibidem*, p. 232.

10. *Ibidem*, p. 276.

que estigui demandat, que sigui moda¹¹. El que compta és qui ven i qui compra! La importància de l'artista, per tant, ve determinada pel mercat¹² i està totalment pautaada per un procés cap a la fama, que es basa en els «patrocinadors» que l'artista és capaç d'atraure. I com s'entra en aquest circuit? La clau és, segons Thompson, cridar tant com es pugui l'atenció: ser a-tradicional, o encara més, anti-tradicional, aconseguir la novetat més impactant i inesperada¹³. Ni el judici estètic ni el reconeixement de la crítica – això és, tot allò que pot tenir a veure amb una certa perdurabilitat de l'obra en si mateixa, allò intrínsec a l'obra, allò que d'alguna manera li pot fer transcendir la circumstància – no tenen cap paper. L'art actual – el que s'exposa en les grans galeries i museus d'art contemporani de Nova York i Londres, bàsicament – es mou dins les regles del joc d'un mercat borsari, regit per l'especulació, la voracitat, l'excés i la indiferència absoluta envers les preocupacions estètiques.

Un cas: l'exposició *Mirror Cells* del Whitney Museum of American Art

Voldria ara, per acabar, exposar un cas que pretén il·lustrar una mica més quin és, des del meu punt de de vista, el problema existent en l'art contemporani respecte la seva relació amb el temps, tant des del punt de vista del contingut artístic com des del punt de vista de la seva materialització en obra d'art. Aquest estiu he tingut el privilegi de passar un parell de setmanes a Nova York, que segurament és la ciutat del món amb una *oferta* artística –també en el sentit més comercial de la paraula– més àmplia i variada. A part de

11. *Ibidem*, p. 253-254.

12. *Ibidem*, p. 258.

13. *Ibidem*, p. 275.

passar pels museus de rigor (el MoMA, el MET, el Guggenheim), vaig visitar també galeries i centres expositius, com per exemple el Whitney Museum of American Art, on durant el mes d'agost es va presentar l'exposició *Mirror Cells*. L'exposició agrupava cinc artistes, preocupats, segons ells mateixos, per «la dificultat creixent de ser en el món avui, ja sigui per traumes personals, per l'estat de coses general, o fins i tot per les expectatives relacionades amb la professionalització dels artistes». El plantejament em va semblar interessant, sobretot perquè relacionaven aquesta dificultat d'agafar el present amb la manca d'empatia entre els éssers humans, amb el sentiment cada vegada més estès de soledat, d'angoixa i de reclusió, malgrat viure en el moment de la Història amb més població mundial i més llibertat de moviments.

Però de sobte vaig començar a percebre certes incoherències entre el plantejament teòric de l'exposició i la seva materialització artística. Em van cridar especialment l'atenció, entre pantalles de vídeo i maniquins deformats, les obres de Win McCarthy. Aquest artista elabora maquetes molt rudimentàries i d'aparença fràgil i inestable, a les quals afegeix fotografies en paper disposades sense gaire traça, retalls de diari i *post-its* amb breus reflexions personals. El més interessant és que la intenció de l'artista només era captable a través de les paraules escrites, com si d'alguna manera, segurament de forma totalment involuntària, donés la raó a Hegel quan diu que en la modernitat hi ha un excés d'esperit, és a dir, que el contingut espiritual de l'obra d'art és tan gran que la seva materialització se'ns manifesta totalment insuficient, i només la «poesia» pot «desplegar la totalitat d'un esdeveniment, una successió, alternança de moviments anímics, passions, representacions i el curs conclos d'una acció»¹⁴. I això és encara més així quan el pro-

14. G. W. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, Madrid: Akal, 2011, p. 696.

blema que s'intenta afrontar des de l'obra d'art és la qüestió del temps. Vegem què escriu l'artista en una de les seves maquetes:

«May I ask a question?/ How/ can it possibly/ be true?/ I mean/ the simultaneity of all this./ Me here now./ Gluing hair to this discomforting/ homunculus babbling to some stranger about an / “architecture of interiority”/ and meanwhile,/ elsewhere, baby bird falls out of nest,/ an ancient acropolis razed,/ endangered silverback drawing last breath,/ not to mention/ however many other lives beginning,/ ending, or/ carrying on.»

Una maqueta feta amb cartrons, filferros i retalls de diari difícilment podia expressar, ni de lluny, el dilema que volia abordar l'artista, que no és altre que el de la simultaneïtat de totes les vides que hi ha en el món, i alhora l'abisme que sembla que hi ha entre totes elles i la nostra, la de cadascú, dins de la qual, alhora, podem trobar abismes insalvables que separen el nostre jo present del nostre jo de fa deu anys i del nostre jo d'aquí deu anys. El problema de l'ésser-en-el-món (això és, en un temps i un espai determinats) potser no es pot abordar des d'una maqueta feta amb quatre deixalles o des d'una gravació de vídeo domèstica.

En canvi, en aquest cas les reflexions d'un filòsof potser ens aclareixen una mica més l'essència del problema al qual ens enfrontem: «La hipermodernitat ha multiplicat les temporalitats divergents»¹⁵, diu Lipovetsky, és a dir, el present ha adquirit una importància per l'exigència de respostes immediates a estímuls creixents, les quals ens generen ansietat davant l'espera i la lentitud, i dibuixen una època paradoxal que barreja «frivolitat i ansietat, eufòria i vulnerabilitat, divertiment i temor»¹⁶.

15. G. LIPOVETSKY, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama, 2006, p. 61.

16. *Ibidem*, p. 68.

El que em va posar de manifest l'exposició del Whitney va ser que bona part l'art contemporani té la pretensió d'abordar preguntes i qüestions profundes, però ho vol fer des de la superfície, des de la pell, des de l'ambient, des de tot allò que és efímer, des de maquetes que no tenen cap pretensió d'estabilitat, des de gravacions de vídeo que es perden en una sala d'exposicions temporals d'un museu de Nova York. I aquí sorgeix la gran contradicció: com podem estar cercant respostes a preguntes eternes mentre alhora defugim l'eternitat? Com podem denunciar i preocupar-nos per la dissolució del present i la manca de punts on agafar-se, si amb les obres d'art, que haurien de constituir l'avantsala de la recerca filosòfica, fomentem la mateixa dissolució en l'espai i en el temps, la mateixa impossibilitat de crear un present que sigui realment present, i no canvi constant?

Em temo que, de moment, una gran part de l'art contemporani està massa vinculat als diners per poder resoldre honestament aquestes contradiccions. Però els diners no ho expliquen tot: hi ha la pretensió de crear llenguatges absolutament nous, sense tenir en compte que això trenca tota possibilitat de diàleg entre l'obra i l'espectador. Es percep una obsessió per l'autosuficiència en molts artistes, que volen defugir tota «ajuda» a l'hora d'enfrontar-se a certes preguntes, com per exemple la pregunta pel temps, perquè això suposaria d'alguna manera acceptar que la tradició, que no és sinó el pòsit que ha anat transcendent al llarg dels anys i que encara podem comprendre, té encara coses per dir-nos. I qui no s'ho cregui, que rellegeixi les *Confessions* i es preguntí amb Sant Agustí: «Què és, doncs, el temps?».