
El trànsit entre dos segles: un paisatge complex*

TERESA-M. SALA

La paraula *trànsit* engloba una multiplicitat de significats, des de l'acció de passar per un lloc, el canvi d'un estat a un altre, fins a la designació del moment crític, del qual depèn una transformació radical o molt important. Així, considerem el joc de relacions que la pròpia idea de trànsit propicia, connectada amb la metàfora del viatge. De manera que la nostra intenció, en aquest curt espai de línies, és recórrer alguns dels aspectes al voltant del concepte de la caducitat en l'art, sobre un pont imaginari traçat entre dos moments finiseculars. El fet de situar-nos en l'ocàs més que no pas a l'*albada* dels segles té un caràcter prou significatiu, quasi podríem dir que simbòlic¹. Talment és com si existís una espècie de mentalitat fi-de-segle: un «suave cromatismo "fin-de-siècle" impulsa con fuerza a buscar refugio en los nombres, cuando nuestras vidas están más a la intemperie que nunca»².

Va ser a la fi-de-segle anterior quan va enderrocar-se definitivament la *torre babèlica* de la raó absoluta hegeliana. Amb Kierkegaard, Marx i Nietzsche «la historia de las ideas será ya sólo el rodar de sus escombros dispersos, o el cultivo de pequeños jardines especializados»³. Per tant, es fa difícil intentar resseguir el segle pel que fa a la *història de les idees*, ja que es perd el sentit unitari que des de l'Antiguitat havia tingut: «No cabe siquiera la pretensión de dar un panorama si cada valle tiene una contextura diferente, y si la mirada y la palabra que debieran describirlo se encuentran en una nueva relación difícil con cada aspecto y momento con que se enfrenten»⁴.

* Vull dedicar aquestes línies al que va ser el meu professor, José Maria Valverde, el qual, malgrat la fugacitat del temps va deixar un rastre inesborrable amb les seves paraules.

¹ Al llarg d'aquesta dècada dels noranta han proliferat les revisions del que ha estat la història del segle XX. Així, des de la nostra mirada finisecular, l'exercici de «pensar l'època» significa un replantejament a tots nivells, amb una certa perspectiva d'acabament i amb la intenció d'explicar alguns dels episodis pendents.

² JIMÉNEZ, J., *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 18.

³ VALVERDE, J.M. *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*, Barcelona, Planeta, 1980, p. 242.

⁴ *Ibid.*, p. 244.

I, com que qualsevol aspecte de l'experiència humana esdevé multifacètic i complex⁵, aquest és també un tema en règim de revisió permanent. Per això, seguint el principi de la complexitat, que exhorta aplegar sense deixar de distingir, el fil conductor que guiarà aquestes ratlles és el d'un procés no tancat. Per tant, no es tracta d'una síntesi sinó més aviat d'una aventura intel·lectual oberta —un viatge segmentat i complex— que, com si d'un quadern de notes es tractés, pretén exposar, suggerir qüestions, obrir vies de reflexió, és a dir, intentar explicar el significat d'algunes observacions⁶.

Cal dir que, sens dubte, és arriscat abordar un problema tan ampli i important com és el temps —un dels temes centrals de múltiples recerques científiques i filosòfiques al llarg de *tots els temps*—⁷. Per aquesta raó, a la primera part, només a manera de breu comentari, tot essent conscients de la simplificació que això comporta, ens atrevirem a enunciar algunes consideracions sobre el concepte del temps, que ens ajudaran a situar la primacia que va assolir *la temporalitat* com a condició radical i fonamental del real en el projecte modern. Perquè, de fet, les discussions i les teories filosòfiques sobre el temps ens acaben perfilant una experiència contemporània del temps que no és absoluta ni homogènia: una experiència del temps fragmentat⁸. Així, les qüestions que l'art ens desvetlla i que

⁵Vegeu MORIN, E. *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1995 (1990). Es tracta d'una introducció a la problemàtica de la complexitat, ja abordada per Morin en altres obres. El pensament complex intenta alhora lligar i distingir, però sense desunir. El terme *complexus* significa «que està teixit conjuntament».

⁶Aquest article té força punts en comú —quasi podríem dir que és com una continuació— amb un altre article que vam escriure també per a la revista *D'Art*, en un número monogràfic dedicat a la *Perspectiva*, en el qual vam traçar tot un seguit de relacions entre l'art i la ciència, mirant de fer un discurs plural i interdisciplinari sobre la visió de l'espai. Evidentment el concepte del temps es relaciona amb el de l'espai de forma quasi diríem que inevitable. Vegeu «El Lissitski: la imatge de l'espai i el sentiment de l'infinit». *D'Art*, núm. 20/1994, pp. 203-220.

⁷De forma introductòria vegeu HAWKING, S.W., *Història del temps. Del big bang als forats negres*, Crítica, Barcelona, 1988. L'autor fa un esforç divulgatiu sobre les idees bàsiques entorn a l'origen i el destí de l'univers. Altres aportacions són de més difícil comprensió, com per exemple el llibre *The Nature of Space and Time*. Princenton University Press, Cambridge, 1996 (traduït al francès i al castellà: *La naturaleza del tiempo y del espacio*. Debate, Madrid, 1996). Es tracta d'un recull de conferències que són el resum d'una discussió que Hawking va mantenir amb Roger Penrose l'any 1994 a l'Institut Isaac Newton de Ciències Matemàtiques de la Universitat de Cambridge. I, amb una visió contraposada a la de Hawking, essent el temps un dels temes centrals de les seves recerques científiques, vegeu PRIGOGINE, I., *El nacimiento del tiempo*, Metatemas, Barcelona, 1991 (1988). També és interessant l'aportació de POPPER, K.R. i LORENZ, K. *El porvenir está abierto*, Metatemas, Barcelona, 1991. Pel que fa a la relació entre l'art i el temps va realitzar-se una exposició amb aquest mateix títol de la qual podeu consultar-ne la publicació a l'ed. Albin Michel, Paris, 1985.

⁸Tal com ja vam explicar a l'article abans citat de *El Lissitski...* p. 209, els futuristes van trencar amb la idea vigent que el moviment havia de ser representat amb un temps continu i van proposar-se de fer-ho a través d'una successió d'instantants. Aquesta plasmació d'instantants fixos és la interpretació del temps com a l'ordre determinat de la successió, i, justament, pocs anys abans, el matemàtic Henri Poincaré havia introduït la idea de «temps discret» (en oposició a continu), tot reduint l'estudi de la dinàmica del moviment dels sistemes mecànics a l'estudi de successions d'estats dels sistemes per a una successió d'estats. Vegeu *Les méthodes nouvelles de la mécanique céleste*, 3 vols., Paris, Gauthier-Villars, 1892-99.

es conjuminen amb múltiples referències de l'experiència i la vivència efímera del temps conformen el darrer estadi del nostre trajecte.

I. LA COMPRESIÓ DEL TEMPS, L'ACABAMENT DE LES CERTESES

Si retornem a les fonts del pensament occidental, veiem la comprensió grega del temps en funció del canvi o del moviment de les coses, partint de la idea de successió. El món sensible es troba en una continuada transformació. Així per exemple, el tema de l'eterna oscil·lació de les coses va ser tractat per Heràclit en el seu famós passatge dels rius, segons el qual en un mateix riu hi entrem i no hi entrem, i som i no hi som⁹. El concepte dialèctic del riu que és un altre ens suggereix que també nosaltres som un altre, ja que ningú baixa dues vegades pel mateix riu. Aquesta cita esdevindria el *leitmotiv* principal per al desenvolupament entre els antics i els moderns de *la idea del fluir continu*. No podem prescindir del temps i la nostra consciència passa d'un estat a un altre successivament, perquè el temps és la dimensió existencial essencial. Fugitiu, el temps flueix, com una vivència ambivalent, dual, entre el canvi i la permanència. Tanmateix, Heràclit nega la distinció d'Anaximandre entre un món físic i un món metafísic, moral, així com la idea d'un Ésser que estigués subjacent a l'Esdevenir¹⁰.

En canvi, per a Plató el temps és «la imatge mòbil de l'eternitat», que procedeix de la mateixa eternitat. No obstant això, fóra un error dir que l'eternitat és anterior al temps perquè seria el mateix que dir que l'eternitat pertany al temps. Comença en un ésser etern que vol projectar-se en altres éssers i no pot fer-ho en la seva eternitat i ho ha de fer successivament. De fet, Plató reduïa la realitat al simple esdevenir que mai no arriba fins a l'Ésser. Tanmateix, pel que es refereix a l'esfera del sensible es mostra d'acord amb Heràclit. Veu el món i les seves coses com una obra d'art –l'art, còpia de còpia–, un simple retrat de la Veritat divina, del món de les Idees. Al *Timeu* diu obertament i de forma significativa: «Sólo lo uno, que es lo inmutable, puede captarse mediante la reflexión de la razón; en cambio, lo otro, lo que nace y perece, es captado por la opinión, por medio de la percepción de los sentidos, sin que la razón intervenga»¹¹.

Per un altre costat, Aristòtil mirant el món i les coses es pregunta com interpretar

⁹ Extrec la cita de GARCIA CALVO, A., *Razón común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito*, Lecturas Presocráticas II, Ed. Lucina, Madrid, 1985, p. 186. Els fragments que han perdurat del llibre d'Heràclit (cal posar èmfasi que l'obra que ens ha arribat d'Heràclit és molt fragmentària) han estat recollits, traduïts i comentats en aquesta edició en castellà.

¹⁰ Extrec l'apreciació del llibre de DELEUZE, G., *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1971. Deleuze fa referència al llibre de Nietzsche *La filosofía en la época trágica de los griegos* on el filòsof oposa Heràclit a Anaximandre, en el mateix sentit que ell mateix s'oposa a Schopenhauer.

¹¹ Extrec la cita de «El método dialéctico», a BLOCH, E. *El pensamiento de Hegel*. F.C.E, México, 1949. pp. 102.

la marxa que el «motor immòbil» els ha donat. Aquesta «marxa» o moviment és el temps, la mesura del moviment en la perspectiva de l'abans i el després¹². I insisteix en la importància de l'ara per a la seva comprensió. Però, què és el que marca l'abans i el després? El filòsof es preguntava si no seria l'ànima la que diferencia entre l'abans i el després; i, per tant, si no som nosaltres els responsables de l'existència de la irreversibilitat en el món, tal com encara pensen encara avui dia molts físics.

D'altra banda, pel que fa a la Bíblia, la història de la creació de l'univers comença per la paraula de Déu, paraula que innova, transforma, i continua renovant les coses durant tota la història fins al darrer moment (oberta, per tant a la mateixa història i al futur). Crear és ordenar, distingir, separar. *Al principi*, diu el Gènesi, *Déu va crear el cel i la terra. Més tard, Sant Agustí afegeix no en el temps, sinó amb temps, Déu va crear els cels i la terra.* No hi va haver un temps anterior: el món va començar a ser, a manifestar-se amb el temps i des de llavors tot és successiu. Per al pensament agustinianà *la imatge del temps* tenia la seu en la pròpia vida de l'ànima. El món manifesta a Déu, però l'home l'ha de buscar en el seu mateix interior, «allí se comprende a sí mismo como ser temporal, transitorio —el tiempo, sobre todo el vivido, estaba casi ausente de la filosofía—, y encuentra su verdadera identidad en su memoria (...) Y, por el recuerdo de la vida, el presente se sabe inestable, abocado a un necesario fin»¹³, el retorn a Déu. Es tracta d'una dimensió del temps existencial. Així, el concepte de temps no té sentit abans del començament de l'Univers i el temps és una propietat de l'Univers que Déu va crear.

La visió unitària de tot es dona en el Renaixement. El pensament d'arrel neoplatònica propugna la dignitat de l'home, com a vicari de Déu i centre de l'univers¹⁴. No obstant, l'harmonia, l'equilibri perfecte del microcosmos i el macrocosmos, la idea de les esferes celestes perfectes i immòbils —esferes cristal·lines en les que estaven fixades les estrelles com si fossin llanternes—, es trenca amb el descobriment d'un món canviant i giratori. Copèrnic, Giordano Bruno, Kepler, Galileu van destronar l'entusiasme antropocèntric i podríem dir que van arraconar l'home al seu planeta davant de l'infinit. Com és ben sabut, les conseqüències d'aquesta nova visió de l'univers van provocar un gir importantíssim en tots els aspectes.

Amb posterioritat, partint de la idea de la creació constant, Descartes creu que el pensament és incapaç de pensar racionalment el temps, i ho ha de veure tot

¹² *Física*, 11, 219b 1-2.

¹³ VALVERDE, J.M., Op. cit. p. 61.

¹⁴ Els escrits de Marsilio Ficino, sobretot la *Theologia platonica* (1482), i els de Pico della Mirandola, bàsicament l'*Oratio de hominis dignitate* (1487), són prova fefaent de l'entusiasme de l'afirmació-exaltació de l'home en l'època del Renaixement. Vegeu FICINO, M. *Sobre el furor divino y otros textos*, Anthropos, Barcelona, 1993. CASSIRER, E., *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Emecé, Buenos Aires, 1951 (1927). CHASTEL, A-KLEIN, R., *El Humanismo*, Salvat, Barcelona, 1971 (1954). GARIN, E., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze, 1961. KRISTELLER, P.O., *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, F.C.E., México, 1982 (1979).

tornant a sorgir del no-res a cada moment, quasi idèntic a l'anterior. També Spinoza veia en els objectes no res més que els accidents de la substància única, a la qual pertany l'existència pròpia i eterna. De forma definitiva, serà Newton qui propugnarà la dimensió absoluta del temps i l'existència d'un espai absolut¹⁵. Amb la publicació dels *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687) desplega la teoria de com els cossos es mouen en l'espai i en el temps –i també hi desenvolupa les complicades matemàtiques necessàries per a l'anàlisi d'aquests moviments–. «Newton s'adonà que, segons la seva teoria de la gravitació, els estels s'haurien d'atreure entre ells, de forma que no semblava pas que poguessin restar immòbils»¹⁶. Així, la teoria de la gravitació de Newton demostrava que l'univers no podia ser estàtic. De totes formes, «es resistí a abandonar l'espai absolut, malgrat les seves lleis l'hi forçaven. Aquesta creença irracional li valgué serioses crítiques, en especial del bisbe Berkeley, un filòsof que creia que tots els objectes materials, així com l'espai i el temps, eren una il·lusió»¹⁷. Tant Aristòtil com Newton creien, doncs, en un temps absolut, això vol dir completament separat i independent de l'espai.

Les preguntes sobre els inicis de l'univers en el temps i les seves limitacions en l'espai van ser àmpliament examinades per Immanuel Kant. Els elements del temps i de l'espai, tal com ens els revela la intuïció *a priori*, representen les lleis de tota experiència possible. Tot el saber es basa en els *fenòmens*, però no ve determinat únicament per l'experiència sinó també per l'estructura del nostre enteniment (*a priori*) –on les formes de la nostra percepció *a priori* són espai i temps i les formes del pensament *a priori* es denominen *categories*, entre les quals hi ha la causalitat–¹⁸. El descobriment de Kant encetava el que seria el punt de partida de processos ulteriors¹⁹. De fet, tant Kant com Hegel, amb la seva visió del temps,

¹⁵ Newton anomena l'espai absolut «sensorium Dei» (òrgan visual de Déu). Vegeu el capítol «Principios matemáticos de la filosofía natural» de Sir Isaac Newton, recollit en un llibre on es seleccionen diversos escrits que van des dels orígens de la teoria de la relativitat fins a les conseqüències que aquesta va tenir a posteriori, a càrrec de L. Pearce Williams, *La teoría de la relatividad*, Alianza, Madrid, 1973 (1968), pp. 17-24.

¹⁶ HAWKING, S., Op. cit., p. 19.

¹⁷ HAWKING, S., Op. cit., p. 32.

¹⁸ És interessant un paràgraf que Bertrand Russell dedica a la teoria kantiana al llibre *Wisdom of the West*, Macdonald, London, 1957. p. 241: «Según la teoría de Kant, es imposible conocer una "cosa en sí", ya que toda experiencia se desarrolla en el espacio y en el tiempo y de acuerdo con determinadas categorías. Podemos como máximo concluir que tal cosa existe si hemos previamente aceptado una base externa de la percepción. Pero en un sentido riguroso eso tampoco es correcto, ya que no disponemos de ningún medio independiente para determinar si tal base existe, e incluso, caso de que la tuviéramos, no podríamos sin embargo afirmar que ella es la causa de la percepción. Pues si hablamos de «causa» nos encontramos ya en la red de los conceptos –a-priori–, que solamente son válidos en el mundo de los fenómenos». Vegeu *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, Espasa Calpe, Madrid, 1946. *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1977.

²⁰ Vegeu el pròleg d'A. Llanos al llibre de KANT, I. *Historia General de la Naturaleza y Teoría del Cielo*. Juárez Ed., Buenos Aires, 1969 (1755). p. XV. En aquesta obra Kant sosté la hipòtesi

determinaran la primacia de la temporalitat com a condició del real. La pretensió de totalitat, d'abastar-ho tot. El seu mètode dialèctic és un procés ininterromput de ruptures: «Lo nuevo levanta cabeza en el seno de lo viejo, se desarrolla dentro de él, pero al llegar la hora, al cumplirse el plazo, se desgaja de lo viejo de un tirón y avanza por su cuenta, abriéndose paso dialécticamente o de un modo brusco»²⁰. Com és ben sabut, del pensament hegel·lià de l'esdevenir i la història en derivaran l'evolucionisme i el determinisme del segle XIX, amb relació a la idea de progrés.

Tanmateix, contra Hegel reaccionarà Schopenhauer, pensador que va tenir una marcada influència sobre la fi-de-segle anterior. Segons ell, «el mundo considerado como representación (...) comprende dos mitades esenciales, necesarias e inseparables. La primera es el objeto, que tiene por forma el espacio, el tiempo y por consiguiente, la pluralidad; la segunda es el sujeto, que se substraee a la doble ley del tiempo y del espacio, siendo siempre uno e indivisible en todo ser capaz de percepción»²¹. Davant la intel·ligència de l'home, l'obscura voluntat còsmica apareix com a representació, esfera en què s'estableixen l'objecte, el subjecte, el temps, l'espai, la causalitat,... El temps per a Schopenhauer és com un cercle que gira infinitament, on l'arc descendent és el passat i l'ascendent l'avenir; i a dalt hi ha un punt indivisible que toca la tangent que és l'ara. Perquè «la sucesión es la forma del principio de razón en el tiempo; es también su propia esencia»²².

I no serà fins a Nietzsche que l'esdevenir es converteix en una afirmació. Així ens ho remarca Deleuze, tot afirmant que Nietzsche «entén l'existència a partir d'un instint de joc, fa de l'existència un fenomen estètic, o un fenomen moral o religiós... més encara, ha fet de l'esdevenir una afirmació»²³.

Per un altre costat, el positivisme manifesta de manera més radical les seves formulacions. Només s'accepten com a «reals» les impressions dels sentits de forma immediata. En aquesta línia, el físic i filòsof vienès Ernst Mach va aportar importants consideracions a aquesta discussió. A *La ciència mecànica* (1883) ja va posar en entredit la concepció newtoniana de l'espai i el temps absolut²⁴. La

cosmogònica d'una nebulosa inicial per mitjà de la qual explica l'origen del sistema planetari. Segons unes paraules d'Engels, significativament recollides en el text, «abrió una brecha en esta concepción petrificada de la naturaleza (...) El problema del impulso inicial quedaba eliminado; la tierra y todo el sistema solar aparecian como algo que había ido formándose en el transcurso del tiempo (...) Si la tierra era el resultado de un proceso de formación, también tenía que serlo necesariamente su actual estado geológico, geográfico y climático, sus plantas y sus animales».

²⁰ Op. cit., BLOCH, E., p. 98.

²¹ *El mundo como voluntad y representación*, Biblioteca Filosófica, Rafael Caro, ed., Madrid, 1930, p. 36. Schopenhauer tracta *in extenso* el principi de raó en el temps, partint de la llei de causalitat, com a essència pròpia de la matèria.

²² *Ibíd.* p., 41.

²³ Op. cit., p. 38.

²⁴ Vegeu un extracte del llibre de Mach «La ciencia de la mecánica» a la selecció de L. Pearce. Op. cit., pp. 25-33.

influència exercida per Mach va ser reconeguda més tard pel propi Einstein, malgrat que ja no compartia les seves idees²⁵.

Tanmateix, el pas definitiu apareix en un cèlebre article de 1905, quan «un tècnic de l'oficina suïssa de patents, desconegut fins aleshores, Albert Einstein, féu notar que tota la idea de l'èter²⁶ era innecessària, sempre i quan s'estigués disposat a abandonar la idea d'un temps absolut»²⁷. Definitivament Einstein nega l'existència d'un temps absolut i creu que cada sistema de coordenades en té un de diferent en funció del moviment relatiu d'un respecte a un altre. A més, parteix de la idea que el temps és accessori, que el temps irreversible és una il·lusió. De fet, va ser el primer a utilitzar les equacions fonamentals per sortir d'un model estàtic de l'univers –corresponent al concepte clàssic d'eternitat–, i va deduir la idea d'un món sense fronteres però limitat²⁸.

²⁵ A les «Notas autobiográficas» recollides a L. Pearce, op. cit., Mach confessa la importància antidogmàtica, escèptica i independent de Mach. Però malgrat que la seva postura epistemològica el va influenciar en els seus anys d'estudiant, després la troba insostenible, fins al punt d'afirmar: «Pues Mach no valoró en su justa medida la naturaleza esencialmente constructiva y especulativa del pensamiento, y de modo más especial del pensamiento científico...», p. 99. La teoria de Mach ha estat presentada com a «filosofia de l'impressionisme», la qual va influir amb molta força en el cercle vienès del *Finis Austriae*. Josep Casals va dedicar un capítol introductori –a la que va ser la seva tesi doctoral– al pensament i al rastre que Mach va deixar a Viena: *La crisis del sujeto en la cultura del Finis Austriae*, Universitat de Barcelona, 1990.

²⁶ Des de 1887 i 1905 van haver-hi diverses investigacions sobre l'èter, i un dels més notables va ser el de l'experiment de Michelson-Morley que partia d'objectes que es contreien i de rellotges que s'alentien en moure's a través de l'èter. Es tracta d'un article sovint referenciat que es troba recollit a la selecció de textos ja citats de L. Pearce: «Sobre el movimiento relativo de la tierra y el éter luminifero», pp. 34-45.

²⁷ HAWKING, S., Op. cit., p. 34. I el propi Hawking afegeix: «poques setmanes després, un punt de vista semblant fou proposat per un destacat matemàtic francès, Henri Poincaré. Els arguments d'Einstein eren més físics que no pas els de Poincaré, que tractava el problema com a matemàtic». És important de remarcar aquí una dada històrica que creiem fonamental: l'any 1904 –només un any abans de la publicació de l'article d'Einstein– en el Congrés Internacional de les Arts i les Ciències que va celebrar-se en el marc de l'Exposició Internacional de St. Louis van convidar a descriure el progrés que en tots els àmbits del pensament humà s'havia aconseguit al llarg del segle XIX. Un dels convidats va ser Henri Poincaré, el qual va exposar davant d'una audiència profana en la matèria la situació de malestar en què es debatia la física. Vegeu «Los principios de la física matemática» a la selecció de textos de L. Pearce, op. cit., pp. 51-60.

²⁸ Vegeu BORN, M., *La responsabilidad del científico*, Nueva Col. Labor, Barcelona, 1968. En aquest llibre es recullen les reflexions i algunes conferències del físic alemany Marx Born. A destacar la conferència «Los límites de la imagen física del mundo», pp. 63-81, on fa un recorregut incidint en l'aportació d'Einstein: «resulta tan embriagador informar a ese respecto que quiero limitarme únicamente a algunos pensamientos cosmológicos del propio Einstein que aparecen vinculados en forma inmediata con el tema de los límites de nuestra imagen del universo» (p. 67). També Ortega i Gasset recollia l'impacte de la teoria d'Einstein com una meravellós justificació de la multiplicitat harmònica de tots els punts de vista, que es pot ampliar en l'àmbit moral i estètic, i llavors és quan apareix una nova manera de sentir la història i la vida: «El sentido histórico de la teoría de Einstein», *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1947, vol. III, pp. 231-242.

En contraposició amb la visió del temps d'Einstein, en una marcada tendència antipositivista —en el sentit que pensa que el temps no pot ser objecte de la ciència perquè és essencial—, va situar-se Henri Bergson. Aquest pensador fa una exaltació del temps que passa, i fins i tot pretén sortir-se del temps²⁹.

No obstant això, és evident que després d'Einstein la nova concepció de l'espai i del temps havia de revolucionar la nostra imatge de l'univers. L'impacte de la teoria de la relativitat va ser rebut sovint fins i tot pels no-científics com una espècie d'influència «alliberadora»³⁰. Malgrat això, de forma contundent, Prigogine amb la perspectiva que li dóna el pas del temps, afirma: «En cierto modo, Einstein se ha convertido, contra su voluntad, en el Darwin de la física. Darwin nos ha enseñado que el hombre está sumergido en la evolución biológica; Einstein nos ha enseñado que estamos sumergidos en un universo en evolución»³¹.

Un altre esdeveniment fonamental va succeir pels volts de 1924, quan l'astrònom nord-americà Edwin Hubble va demostrar que la nostra galàxia no és l'única galàxia. Així, el descobriment que l'univers es troba en expansió va ser una altra de les grans revolucions intel·lectuals del segle XX³².

Però l'home sap que està sol en la immensitat indiferent d'un univers dinàmic, on el seu destí i el seu deure no està escrit enlloc³³. No podem preveure l'avenir de la vida ni de l'univers. No obstant, el que és interessant és que l'esdevenir apareix obert, lligat a nous processos de transformació. Per a Prigogine «los desarrollos recientes de la termodinámica nos proponen por tanto un universo en el que el tiempo no es ni ilusión ni disipación, sino creación»³⁴. Aquesta visió suposa que el valor creatiu del temps pot esdevenir per alguns el fonament d'una nova aliança³⁵, la qual cosa ens obre cap a nous horitzons.

²⁹ *Durée et simultanéité à propos de la théorie d'Einstein*, Alcan, Paris, 1922.

³⁰ Durant els anys vint-tres van aparèixer múltiples articles que van utilitzar les idees d'Einstein per recolzar opinions i fins i tot moviments. Vegeu CAPEK, M., *The Philosophical Impact of Contemporary Physics*, New York, 1961, on s'analiza l'impacte de la teoria de la relativitat.

³¹ PRIGOGINE, I., Op. cit., p. 16.

³² Vegeu «L'univers en expansió», cap. 3, a HAWKING, S., Op. cit., pp. 49-65. L'autor referencia de forma clara i concisa l'estat de la qüestió, referint-se a les teories sobre l'univers en expansió de l'astrònom Hubble. Aquest va comprovar que el sistema de les estrelles en el seu conjunt es dilata. A partir d'aquesta premissa, el dubte és si algun dia, de la mateixa manera que ara s'expandeix, farà el procés contrari i es contreurà. L'evolució de l'Univers segons la teoria del *Big Bang* sorgeix d'una singular explosió que ho abarca tot i així l'espai-temps s'expandeix a partir d'un origen únic. En canvi, la teoria de l'estat estable defensa que la composició de l'Univers de l'estat estable roman invariable en qualsevol lloc determinat, i encara que també està en expansió, nova matèria ve a omplir els buits que es creen.

³³ És la conclusió a la que va arribar Jacques Monod al seu controvertit llibre *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Seuil, 1970. La ciència entesa com a veritat fàctica es separa del món dels valors, donant com a conseqüència l'angoixa que caracteritza la nostra època.

³⁴ PRIGOGINE, I., *El nacimiento del tiempo*, Op. cit., p. 98.

³⁵ PRIGOGINE, I., *La Nueva Alianza. Metamorfosis de la ciencia*, Madrid, Alianza, 1983 (1979).

Per contra, Hawking pensa que «en combinar la mecànica quàntica amb la relativitat general, sembla presentar-se una nova possibilitat que no trobàvem abans: que l'espai i el temps formin conjuntament un espai quadrimensional finit sense singularitats ni límits, com la superfície de la Terra però amb més dimensions»³⁶. Així com Einstein passà la major part dels darrers anys de la seva vida cercant, de forma infructuosa, una teoria unificada, també Hawking pensa que si la trobésim «seria el triomf definitiu de la raó humana, perquè hauríem arribat a conèixer el pensament de Déu»³⁷.

Evidentment, l'altra via, el repte d'abordar l'acabament de les certeses, com propugna Prigogine, ens enfronta al món de la fragmentació³⁸, de la dispersió, de la multiplicitat, de la diferència... Acabada la sobirania absoluta de l'ordre, de la unitat, de la permanència en l'evolució de l'univers —visió que oculta l'alteritat, la novetat, l'imprevist...—, no tot està predeterminat i ens trobem en un món en construcció, oberts a la possibilitat de l'atzar. «D'ençà de Copèrnic no vivim al centre de l'univers; d'ençà de Darwin l'home no és diferent dels animals; i d'ençà del mateix Freud la consciència és només la part emergida d'una realitat complexa que ens és oculta. Curiosament, arribem ara a una opinió contrària: l'home apareix com una realització d'allò més sorprenent de les lleis bàsiques de la natura, expressades per la inestabilitat, l'atzar i la irreversibilitat»³⁹. Es tracta de la confrontació amb l'opacitat en la complexitat de l'existir, de la qual poden emergir veritats que poden ser compartides.

II. DE LA CAIGUDA EN EL TEMPS A LA CONSCIÈNCIA DE LA TRANSFORMABILITAT

Añoranza intensa de un «siempre», cuando nuestros lenguajes no conocen otra palabra que «fugacidad».

J. Jiménez

Completant la cita de Jiménez sobre el binomi sempre/fugaç podem utilitzar-ne una altra amb to metafòric, en la que, de forma visionària, Cioran evoca la caiguda de l'home en el temps:

Si el hombre hubiera tenido la mínima vocación de eternidad, en lugar de correr hacia lo desconocido, hacia lo nuevo, hacia los estragos que provoca el apetito de

³⁶ HAWKING, S., Op. cit., p. 179.

³⁷ HAWKING, S., Op. cit., p. 181. Malgrat que el científic treballa amb unes categories que no són les comunes, s'evidencia un rerefons metafísic en les seves recerques.

³⁸ El tema de la fragmentació ha estat abordat, des de diferents punts de vista, per pensadors i historiadors en aquestes darreres dècades. Vull destacar el treball de la historiadora de l'art Linda Nochlin, on parla del fragment com a metàfora de la modernitat: *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Thames & Hudson, N.Y., 1994.

³⁹ AA. VV., *Procés a l'atzar*, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 181.

análisis, se hubiera contentado con Dios en cuya familiaridad prosperaba. Aspiraba a emanciparse, a separarse de él, y lo logró más allá de sus esperanzas. Después de haber roto la unidad del paraíso, se empeñó en romper la de la tierra introduciendo un principio de fragmentación que vendría a destruir el orden y el anonimato. Seguramente antes moría, pero la muerte, cumplimiento en la indistinción primitiva, no tenía para él el sentido que después adquirió, ni estaba gravada con los atributos de lo irreparable. Desde que, separado del Creador y lo creado, se convirtió en individuo, es decir en fractura y fisura del ser, y que, asumiendo su nombre hasta la provocación, supo que era mortal, su orgullo creció tanto como su confusión⁴⁰.

En aquest llarg paràgraf trobem resumits gran part dels elements que ens situen la condició humana en l'esdevenir, la confusió d'un avenir obert a processos nous de transformació i d'augment de la complexitat de l'existència. Després de l'alliberament narcisista de la interrogació sobre la identitat de l'home i l'art, hem entrat en el que alguns denominen la fase «posthistòrica»⁴¹. La nostra existència es mou enmig de l'«escena de la caducitat»⁴², que es perfila com un complex entramat de possibilitats. La vida és com una teranyina i, en ella, l'home és tan sols un fil. D'aquesta manera, donada la fi de l'ordre de la naturalesa i del subjecte, entès com a substància racional o com a centre, el procés es pluralitza i es dinamitza. L'anomenada crisi del subjecte porta com a conseqüència una recerca constant d'identitats i fins i tot la construcció d'altres identitats. Cada un de nosaltres som una multitud.

La permanent provisionalitat de l'home modern, del «jo en esdevenir» i «sense garantia»⁴³, que diria Ingeborg Bachmann, on el moviment—l'esdevenir—inclou la realitat temps-espai, implica la relativitat de totes les coses, i fins i tot de les persones. L'individu no és, s'esdevé. A la imatge d'estabilitat del subjecte clàssic s'oposa el de la seva transformabilitat, essent-ne un dels fonaments de la modernitat. Racionalitat i realitat se'ns havien presentat com una mateixa cosa, però avui veiem un món ple d'instabilitats i de possibles realitzacions. Per això, «hem de començar a pensar d'una manera no-lineal. Hem de comprendre que el món és molt més ric que qualsevol de les possibilitats que ens ha tocat de viure»⁴⁴. Som transformació, metamorfosi⁴⁵: «Esta sería la clave más profunda de identidad que la imagen contemporánea de la metamorfosis nos proporciona: el sufrimiento compartido y su carácter recurrente»⁴⁶.

⁴⁰ *La caída en el tiempo*, Laia, Barcelona, 1988, p. 16-17.

⁴¹ En aquest sentit són molt interessants les reflexions de DANTO, A., *L'Asujettissement philosophique de l'art*, Seuil, Paris, 1993 (1986).

⁴² Vegeu REILLA, F., *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli, Milano, 1984 (1981).

⁴³ Extrecc la cita de l'article de CASALS, J., «Art, Ciència i Filosofia: un nou joc de relacions» a *D'Art*, monogràfic «Art, Bellesa, Coneixement», Dep. D'Art (1992), p. 120.

⁴⁴ Op. cit., *Procés a l'atzar*, p. 193.

⁴⁵ Vegeu JIMÉNEZ, J., «Metamorfosis y crisis de identidad», *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Madrid, Mondadori, 1989, pp. 175-195.

⁴⁶ JIMÉNEZ, J., *Ibid.*, p. 196. Del mateix autor, vegeu *Imágenes del hombre*, Tecnos, Madrid, 1986.

La consciència de la transformabilitat (no hi ha res estable, ni el cos, ni el jo) coincideix amb l'acceptació d'un univers en continu canvi. I, en aquest sentit, el descobriment que l'univers es troba en expansió ens va dur a la comprensió de la insignificança del nostre propi planeta. Sigui com sigui, sembla com si en aquesta nova fi-de-segle es repetís una situació frontissa, de trànsit, que implica a les diverses disciplines: la física, la biologia, la química, la cosmologia, l'art... i la mateixa situació de l'home a l'univers.

III. ART I CADUCITAT

La moda i la mort són les germanes de la caducitat

G. Leopardi

Des de les alçades, el *Viatger davant d'un mar de boira* de C.D. Friedrich contempla un panorama d'incertesa. El caminant davant del paisatge ha arribat a l'acabament del trajecte...

En els paisatges de Friedrich, la naturalesa és el punt de referència fonamental, de meditació per al subjecte que va en la recerca del sublim, de la transcendència. A *El monjo davant del mar*, l'artista aïlla l'home, en la seva insignificança, que s'enfronta a l'univers –no el difumina o l'integra en la naturalesa–. Les reflexions de R. M. Rilke sobre el paisatge apunten també en aquest sentit: «aquest desenvolupament de l'art del paisatge, aquesta lenta transformació del món en paisatge correspon a una llarga evolució de l'home»⁴⁷.

De forma similar, el lied *Winterreise* (Viatge d'hivern) de Schubert podem dir que metafòricament «pinta» amb precisió i dramatisme la solitud. A partir dels poemes de Müller, l'amant abandonat esdevé rodamón en un viatge simbòlic, pel terra recobert de neu, les ribes glaçades... i desitja la mort, el final del seu vagar. La idea de la caducitat del món, els motius de la fugacitat de la vida –la ruïna n'és el màxim exponent–, troben en la mort la forma de vida més perfecta. Això és el que sent el jove Werther en el fons del seu cor: «Oh, l'home és tan transitori que allà mateix on té pròpiament la certesa de la seva existència, allà on deixa l'única vera impressió de la seva presència en la memòria i en l'ànima dels seus amics, allà també ha d'extingir-se i desaparèixer; i això, tan aviat!»⁴⁸.

A les poètiques romàntiques es troba un concepte de la mort com a possibilitat existencial: «la vida romàntica era una íntima angustia, un morir, un viatge hacia la muerte»; «la muerte es el fin del tiempo y también el fin del viaje romántico»; «tú

⁴⁷ RILKE, R. M., «Sur le paysage» *Oeuvres*, I. Prose, Paul de Man, Paris, 1966, p. 373.

⁴⁸ GOETHE, J. W., *Les desventures del jove Werther*, Selecta-Catalònia, Barcelona, 1993 (1774), p. 117-118.

eras en el pasado y serás en el futuro: no eres una parte del tiempo, eres en el tiempo, y caminas por la vía de la purificación hacia una meta infinita. La muerte es el misterio del cambio de forma que durará hasta el final del viaje. Después ya no habrá muerte»⁴⁹. Después el no-res, l'eternitat.

Tanmateix quan el poeta descobreix l'absurditat de viure, de ser un ésser en l'esdevenir sense cap avenir pot optar per l'evasió esteticista, per un viatge imaginari a un món somniós⁵⁰. Per provar d'escapar del pas i del pes del temps, Baudelaire es refugia en *Paradisos artificials*. Idealitat que també apunta cap a l'infinit, que intenta excloure l'espai-temps, o sigui l'esdevenir. D'aquí que Baudelaire quan parlava del trànsit, ja hem remarcat que l'entenia com a evasió: la invitació al viatge, allà, on «tot no és més que ordre i bellesa/ Luxe, calma i voluptuositat»⁵¹. No obstant, el poeta no deixa de moure's en un joc de dualitats: l'eterna aspiració a la felicitat ideal i la inexorable particularitat i caducitat de les passions. El posicionament de Baudelaire representa l'actitud del subjecte que se sent totalment impotent davant la irrupció de *la novetat, l'imprevist*, i acaba per integrar-lo a l'art com a la seva meitat, que té en l'etern l'altra meitat. I, així, va a la recerca de l'etern en allò que és transitori⁵², essent la modernitat la consciència d'aquesta accelerada evanescència temporal.

Al llarg del segle XIX, el diàleg amb la naturalesa es reinventarà amb prolífiques mirades, amb múltiples trajectes. I la natura, com a filla del temps, deixarà d'ésser entesa com un ens immutable per ser percebuda i plasmada com a les imatges del món fluctuant, de l'efímera realitat⁵³. Els impressionistes intenten copsar aquesta realitat fugissera, la llum que s'esmuny i que és sempre canviant. La transformació contínua, allò que Monet amb les seves sèries va intentar de plasmar, la *instantaneïtat*, la duració. Monet ho explicava de forma significativa: «Abans

⁴⁹ Vegeu el capítol que Alfredo de Paz dedica sobre el tema: «El hombre romántico y la muerte» a *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Tecnos, Madrid, 1992 (1986), pp. 96-99.

⁵⁰ La utilització dels somnis com a font d'inspiració en Baudelaire va exercir un gran influx a la fi de segle, al moviment simbolista i també amb posterioritat al Surrealisme. D'altra banda, les teories interpretatives de Freud mantenen un vessant positivista enfront dels misteris i les evanescències finiseculars.

⁵¹ *Les Fleurs du Mal*, «Spleen et Idéal», 58. Anys més tard Matisse s'inspirarà en aquests versos per plasmar la «joie de vivre».

⁵² Sobre Baudelaire vegeu *Écrits esthétiques*, Ch., Bourgois, Paris, 1986. AZUA, F., *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamiela, Barcelona, 1992. També els escrits de BENJAMIN, W., *Iluminaciones 2*, Taurus, Madrid, 1980.

⁵³ És la traducció literal de la denominació d'una manifestació artística de l'art popular japonès, l'*ukiyo-e*, que va desenvolupar-se en el camp artístic durant el període Edo (1603-1868). Els artistes més representatius i influents de la primera meitat del s. XIX, pintors d'*ukiyo-e*, van ser Hokusai, Hiroshige i Utamuro. El més cèlebre i prolífic d'aquests artistes va ser Hokusai (1760-1849), ja que durant seixanta, dels quasi noranta anys de la seva vida, va ser pintor d'*ukiyo-e*. A més a més cal afegir que Hokusai va coincidir en el moment en què l'*ukiyo-e* començava a establir estretes relacions amb la vida quotidiana de les ciutats, amb la captació de l'impuls produït pel comerç, el creixement de les classes mercaderes, que van anar trencant amb el fins llavors establert poder feudal. Com Daumier o Goya, Hokusai pot ser considerat un artista modern.

que tot he volgut ser autèntic i exacte. Persegueixo un somni, desitjo allò que és impossible... Els altres pintors pinten un pont, una casa, una barca i acaben... jo vull pintar l'aire en el que se situen el port, la casa, la barca, la bellesa de la llum que els envolta»⁵⁴. Sorgeix un nou sentit, una nova captació de la naturalesa. Desapareix tot allò que evocava l'estabilitat i es substitueix per allò que és fluid, impalpable, eteri⁵⁵.

Des de finals de la dècada de 1880 es produeixen reaccions diverses contra «l'ull natural» impressionista, girant la mirada cap al que podríem anomenar un «ull més interior». A la fi-de-segle l'actitud enfront de l'art destaca per la seva concepció irracional, escapista i fins i tot narcotitzant, exemplificada bàsicament en l'estètica de Schopenhauer i la música de Wagner. S'imposa el caràcter metafísic de la música, tot adquirint un paper central envers les altres arts⁵⁶, ja que és la que millor expressa l'inexpressable...; «tot aspira a la condició de la música», deia Walter Pater. En aquesta línia, el poeta Stéphane Mallarmé aspira a abolir, a evitar d'anomenar, per tal de suggerir. La fascinació pel misteri del llenguatge, l'ambigüitat deliberada i aquesta capacitat de suggerir són l'essència de la poesia simbolista. Les tendències simbolistes-decadentistes-esteticistes suposen un clar rebuig cap al positivisme, el científisme, el naturalisme. El símbol i l'artifici són considerats com a material essencial per al real. Amb les teories de «l'art per l'art» el culte a l'objecte neix com un rebuig al món sòrdid, vulgar, dels objectes industrials, tot creant paradisos artificials refinats, sofisticats, excepcionals,... allò que Huysmanns va explorar i descriure tan bé a la seva novel·la *A rebours*⁵⁷. Així, com una mena de declaració de principis, és prou significativa la cita que en nom de «Rusbrock l'admirable» inicia l'escrit: «Cal que m'alegri deixant de banda el temps..., encara que el món senti horror de la meua alegria i que la seva grosseria no sàpiga què vull dir».

⁵⁴ Això es converteix en una veritable obsessió per a Monet. La constant atracció per tot allò que és momentani, fugisser... Vegeu el catàleg de l'exposició *Claude Monet (1840-1926)*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1986. L'article de René Huyghe «Monet y Proust: una nueva visión del mundo», pp. 23.

⁵⁵ Només a tall de comentari recordem que per aquestes dates es consideren per part d'alguns científics les teories de l'èter, coincidint, de forma prou significativa amb el creixent malestar de la física, que sembla no atrevir-se encara a fer el pas definitiu. També, tal com ja hem indicat amb anterioritat, el pensament de Mach apunta en aquesta mateixa direcció.

⁵⁶ És interessant el llibre de SANS, E., *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, Klincksiek, Paris, 1969.

⁵⁷ Escrita el 1884, existeix una traducció en català realitzada per Miquel Martí i Pol, amb el títol: *A repèl*, Edhasa, Barcelona, 1989. S'hi adjunta un prefaci de Huysmanns, escrit vint anys després de la publicació de la novel·la, on fa una anàlisi en perspectiva del que va representar. Per a l'autor va ser un alliberament d'una literatura sense sortida després de Flaubert i Zola. De forma eloqüent explica: «Hi havia moltes coses que Zola no podia comprendre: de primer, la necessitat que sentia d'obrir finestres, de fugir d'un ambient en el qual m'asfixiava; després, el desig que m'atenallava de sacsejar els prejudicis, de trencar els límits de la novel·la, de fer-hi entrar l'art, la ciència, la història; en una paraula: servir-se només d'aquella forma com a marc, per inserir-hi treballs més seriosos» (...) «Cal confessar-ho sense embuts: ningú no comprenia menys l'ànima que els naturalistes que justament es proposaven observar-la» (p. 19).

Tant Mallarmé, Baudelaire com Schopenhauer estan presents en Huysmans, així com l'admiració per l'artista simbolista Gustave Moreau. Des Esseintes és l'únic protagonista de la novel·la; el qual, tancat en una exquisida torre d'ivori, pretén aïllar-se del món i convertir la seva vida en una veritable obra d'art. L'impulsa una espècie de desig d'oblidar, d'evadir-se per mitjà de l'art i de buscar la redempció.

Enfront del carreró sense sortida al qual s'arriba amb el pessimisme de Schopenhauer, amb les seves idees sobre la inclemència del destí, Nietzsche advoca per l'art com a transfiguració de les aparences, com a intensificació de la vida, com l'estimulant més poderós de la vida: «Un arte trágico que sirva de «tónico», de estimulante vital, que no enseñe la resignación, ni la disolución del instinto de vida, aquejado mortalmente por el nihilismo, por el cristianismo, por la decadencia, en suma»⁵⁸.

Ja entrat el nou segle, amb les avantguardes es va exagerar una de les notes centrals de la modernitat, la *temporalitat*. De manera que l'esdevenir ocupa un lloc cèntric com a promesa de futur, en una constant dialèctica *innovació-permanència*. Es veu la marxa del temps com una espècie d'imperatiu ètic, a partir del qual ésser contemporani significa un compromís, és prendre consciència dels problemes i intentar resoldre'ls. Així, la consciència de la contemporaneïtat es relaciona amb la revolució.

No obstant això, amb l'aparició de l'abstracció s'aconsegueix d'anar més enllà de les formes visibles, la qual cosa no deixa de ser més que un intent d'assolir la intemporalitat –la no-representació, la no-objectivitat–. De fet, podríem dir que l'abstracció té vocació d'universalitat, i, també, en certa forma d'eternitat/immobilitat. Mondrian és un dels teoritzadors de la idea de «belleza universal» de l'art abstracte: «el verdadero artista moderno percibe conscientemente la abstracción de la emoción de belleza: conscientemente reconoce emociones estéticas como cósmicas, universales. Este reconocimiento consciente da como resultado una creación abstracta, le dirige hacia lo puramente universal. Esta es la razón por la que el nuevo arte no puede manifestarse como representación (naturalista) concreta, que –aun donde está presente una visión universal– siempre señala, más o menos, a lo particular...»⁵⁹. Com veiem, Mondrian remarca l'oposició de contraris *abstracte-real*, concepció teòrica que es centra bàsicament en la recerca de l'harmonia universal, com si es volgués assolir com una mena d'esperanto de les arts, un somni utòpic, una visió intemporal (però que no permet desviacions, ni diagonals). També Malèvitx estava convençut que la «veritable realitat» estava formada per forces i per les seves relacions, perquè la il·lusió que allò que veiem és matèria era un concepte refusat per la física, que demostrava que fins i tot les

⁵⁸ Extrec la cita de CASTRILLO, D. i MARTINEZ, F. J., «Las ideas estéticas de Nietzsche», *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 1996, p. 354.

⁵⁹ *De Stijl*, vol. I, núm. 1, pp. 2-6.

unitats més petites de matèria no són res més que formes d'energia, o sigui quelcom d'immaterial. Per això la plasmació d'aquesta immaterialitat arriba al punt zero a el *Quadrat blanc sobre fons blanc*.

Així, podem dir que per un costat el neoplasticisme, el suprematisme, o per l'altre el futurisme, serien l'anvers i el revers d'una mateixa moneda, ja que responen respectivament a la recerca del que podríem anomenar la «unitat immòbil» i la «pluralitat mòbil», ambdós conceptes presents en l'art contemporani. Pluralitat mòbil que en alguns artistes, com per exemple Paul Klee, reflecteix una marcada consciència de l'estat de provisionalitat, amb una preocupació constant pel problema del temps. El recorregut artístic i vital de Klee és una combinació perfecta entre la creació artística i l'esdevenir temporal. Entén el procés de producció artística com a quelcom anàleg a la creació del món, i en general, al desenvolupament de les coses, en un continu moviment, en continua transformació, en continu creixement. Participa de l'experiència creativa com una espècie de recorregut tortuós i variat, però, sens dubte sempre «en el camí»⁶⁰... Tant les pintures com les paraules de Klee resumeixen perfectament la situació: «En otro tiempo se representaban las cosas que se podían ver sobre la tierra, aquéllas que agradaban o hubiesen agradao ver. Hoy, la relatividad de lo visible se ha convertido en una evidencia y no se puede ver en ellas sino un ejemplo particular en la totalidad del universo que habitan innumerables verdades latentes. Las cosas revelan un sentido mucho más amplio y complejo que el que pudiera sospechar el antiguo racionalismo. Lo accidental ha adquirido rango de esencia»⁶¹.

Molts d'altres exemples podríem citar a propòsit d'aquesta recerca de la «pluralitat mòbil». Potser un cas paradigmàtic de l'artista estilísticament sempre divers és Picasso. Des de la seva consciència de la contemporaneïtat fa renéixer alguns referents històrics, però mai com una adhesió a la dada històrica, mai com una «cita», sinó com una mena de joc de mutacions, de transformacions... La seva evolució és com una espècie de viatge artístic processual.

En aquesta recerca constant de renovació, el camí de defensa de l'efímer pot arribar a comportar fins i tot un rebuig de l'objecte en ell mateix, on la durada de les obres s'acabi entenent com a simple esdeveniment (les performances, les accions, els happenings, etc.). La via de la desmaterialització deixa totalment de banda la idea de la permanència, amb una metamorfosi continuada de l'obra i

⁶⁰ La idea de no tenir casa, no tenir un lloc d'aixopluc, sinó un horitzó imprevisible per sobre. Utilitzo el títol de la novel·la de J. Kerouac: *En el camino*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1975 (1957). A mitjans dels cinquanta, Kerouac va convertir-se en el portaveu de l'anomenada generació «beat». Explica perfectament el sentit de trobar-se sempre deambulant, sense un destí preconcebut. Són «rebels amb causa». «Para mí», diu Kerouac en veu d'un dels seus personatges, «nunca ha habido más personas que los chiflados, los locos por vivir, por hablar, por salvarse, deseosos de todo a la vez: los que nunca bostezan ni dicen un lugar común, sino que arden, arden y arden, como fabulosos cohetes que hacen explosión entre las estrellas...»

⁶¹ KLEE, P., «Confesión creadora». Escrit recollit al catàleg de l'Exposició monogràfica de la Fundació Miró, Barcelona, 1981.

fins i tot del propi artista. El canvi, el moviment, la conversió, allò que és irrepetible, l'art, en resum, es converteix en una vivència, per deixar de ser definitivament una representació.

En aquest sentit, per exemple, el denominat «moviment Fluxus», nom que per la seva significació indica relació amb la idea de fluir, implica la no-permanència. Tal com va dir Willem de Ridder, «l'objectiu de fluxus era el viatge, però va esdevenir art»⁶². Fluxus partia de les experiències del Dada i dels neodadaïstes, tot proposant noves solucions, lúdicament subversives, en el context dels anys seixanta-setanta. Fluxus va significar la dissolució de fronteres entre l'art culte i l'art popular, entre l'art i el no-art, entre l'art i la vida... «En el camí Fluxus ha esde-vingut un paradigma fascinant d'aquesta transformació artística i cultural»⁶³.

Amb la Postmodernitat es produeix el colapso de la consciència de la temporalitat. I en el moment finisecular en què ens trobem, de nou presenciem un cert recorbrament de «l'esperit de fluxus», que potser respon a una actitud envers els reptes que té plantejats el món de l'art –el fenomen de la internacionalitat, la innovació, la interdisciplinarietat...–. Es tracta de defugir «els corrents estètics dominants de l'època, prescindint de l'heroisme de l'estètica i de l'artista individual i arraconant l'hegemonia de la pintura i l'escultura»⁶⁴. També en el terreny de l'arquitectura, la diagnosi és que, en l'actualitat, els arquitectes semblen molt més preocupats pel moviment que per l'estabilitat, més per l'efímer que pel que és permanent, més pel fragment que no pas pel tot.

En resum, podem destacar de la situació actual de l'art dues tendències bàsiques: d'una banda la utilització dels nous llenguatges –electrònics, videogràfics, etc.–, i d'una altra banda el retorn a llenguatges tradicionals.

IV. DEL SILENCI I LA PARAULA

El meu treball consisteix en dues parts: per un costat allò que he escrit i per un altre de tot allò que no he escrit. I aquesta segona part és la més important.

L. Wittgenstein

D'alguna manera la cita de Wittgenstein ens serveix per cloure l'itinerari. S'envolta per l'aura del silenci, així com també apunta la idea que la desmitificació del llenguatge arriba a comportar el silenci.

⁶² Catàleg exposició *En l'esperit del Fluxus*, Fundació A. Tàpies amb col.laboració amb el Walker Art Center, Barcelona, 1994-95.

⁶³ Vegeu Armstorong, E., «Fluxus i el museu», *ibíd.*, p. 20.

⁶⁴ HALBREICH, K., «Prefaci», *ibíd.*, p. 11.

En temps de crisi el silenci pot tenir un caràcter o esdevenir una actitud eminentment conspiradora⁶⁵. I quan no es pot parlar clar, no hi ha més sortida que posar en clau allò que vol ser dit.

Però, tanmateix, la reflexió, encara que sigui parcial i fragmentària, ens fa entreveure, en aquest paisatge que pot semblar desèrtic, que noves paraules emergeixen i dibuixen un nou horitzó de sentit. Es tracta d'un tipus de viatge diferent, un viatge obert cap a noves interrelacions, que possibilita noves expectatives de visions del món i de connexions entre diverses subjectivitats. «Som al començament d'un nou diàleg amb la natura. Nosaltres mateixos som el començament d'alguna cosa nova. No és coincidència, el món és en transició cap a una nova dimensió (per exemple, explosió demogràfica amb uns nous requeriments energètics) i la ciència no n'és l'excepció»⁶⁶. «La ciència clàssica havia descrit un univers transparent, inequívoc... el surrealisme subratlla l'opacitat fonamental de la natura, la multiplicitat de significats inherent a la nostra relació amb el món que ens envolta». I l'art no és l'instrument d'afirmació sinó l'acompanyant vital que interactua en aquest viatge inarticulat en un món que cada cop és més interactiu. I tanmateix, l'artista continua conquerint l'instant fugisser com a definitiu.

Mentre tot canvia i transcorre, nosaltres també ho fem amb les coses. No obstant això, tenim la capacitat de parlar de la caducitat, d'intentar descriure el món: «l'escriptura poètica, el llenguatge, pot construir un sentit de les coses que (fins i tot) a les mateixes coses defugi. Mutació, pèrdua, caducitat, esdevenen (...) la condició per construir, del real i de les coses, un altre saber»⁶⁷. Això és el mateix que proposava Elias Canetti, hereu dels vienesos Broch i Musil, tal com ho ha resumit Josep Casals: «un model de coneixement que, en nom de la metamorfosi i la multiplicitat, acull la diferència, ultrapassa la compartimentació disciplinària i repudia tot sistema conclusiu»⁶⁸. Evidència del trencament amb la idea de progrés i d'un saber lineal, acumulatiu, disciplinari.

Teresa-M. Sala
Universitat de Barcelona

⁶⁵ Vegeu STEINER, G., *Lenguaje y silencio*, N. York, 1969, on aborda els codis de silenci en temps de crisi. També en aquest sentit és significatiu el tractament del silenci com a element essencial al curt metratge intitulat *L'alçada del silenci* (1995) d'Hervé Nisic. Consisteix en una sèrie d'«entrevistes silencioses»: homes, dones, nens, vells,... miren la càmera en silenci. D'aquesta forma el silenci es converteix en el mitjà de comunicació, en un llenguatge no-verbal, que expressa molt més que les paraules; és una forma de plorar, de cridar, de mostrar la indignació que expressa la mirada. Des de la profunditat de les «mirades de Sarajevo» i les de qualsevol altra guerra, la presència d'aquests éssers incita a parlar-ne. Tanmateix la força reveladora de les mirades és palpable. Les imatges són suficients, perquè fóra molt difícil traduir la complexitat de la situació i els sentiments en paraules, només el silenci és capaç de fer-ho. Però és tan sorollós aquest silenci! Com *El crit* de Munch.

⁶⁶ Op. cit., *Procés a l'atzar*, p. 189.

⁶⁷ Cita traduïda de l'italià, Op. cit., RELLA, F., p. 100. Fa referència a un enigmàtic text de Freud intitulat *Caducitat*.

⁶⁸ Cf. CASALS, J., «Art, Ciència i Filosofia: un nou joc de relacions», *D'Art*, núm. 17/18, Dep. Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 1992, pp.134-135. Ja Heràclit defensava que el procés no arriba mai a conclusions definitives.

RESUMEN

En el artículo abordamos algunos aspectos en torno al tema de la transitoriedad en el arte, que consideramos de vital importancia en la época contemporánea. En un primer estadio planteamos a nivel filosófico y científico cómo ha sido concebida, desde la Antigüedad hasta nuestros días, la cuestión de la comprensión del tiempo. Con la crisis de la racionalidad y del sujeto nos situamos de pleno en la escena de la caducidad. Después, utilizando la metáfora del viaje, trazamos un itinerario reflexivo donde confluyen el arte y el tiempo.

ABSTRACT

The article examines various aspects of the transitory nature of art, which we believe to be a vital feature of the contemporary period. In the first section we consider how time has been interpreted, both by philosophers and scientists, from Antiquity to the present day. Following the crisis suffered by rationalism and the subject, we find ourselves truly ensconced in a scene which has lost all validity. Following this, using the metaphor of the journey, we trace a reflective route in which art and time converge.