

Una certa manera d'entendre la modernitat a Catalunya*

Arnau Puig

Acadèmic d'honor. Catedràtic i professor emèrit de la Universitat Politècnica de Catalunya. arnauPuig@yahoo.es

Resum

A partir d'un determinat moment, tant a Barcelona com arreu –de Catalunya, però també del món–, ja no s'acceptaven els plantejaments tradicionals per resoldre els problemes, sinó que, en funció de la nova situació “global”, tot es repreneia des de coordenades i situacions noves. Les persones i les institucions n'eren el cau i la revolta. Modest Urgell, Miró, Dalí, Mir, Picasso, Rusiñol, es preguntaven el perquè de moltes respostes fins aleshores inamovibles, i intentaven resoldre les qüestions de sempre, des d'ara, amb reflexió i la pràctica de l'art. A París s'hi anava per acabar de confirmar i desenvolupar el que s'havia iniciat a casa, prop de la realitat fins aleshores ignorada.

Paraules clau: Barcelona-París / modernitat / tactilitat

Abstract

A certain way of understanding modernity in Catalonia*

After a given moment in time, both in Barcelona and elsewhere –in Catalonia and in the world– the traditional approaches to problem-solving were no longer accepted. Rather, according to the new “global” situation, everything was reassessed from new coordinates and vantage points. People and institutions were the source of this innovation. Modest Urgell, Miró, Dalí, Mir, Picasso and Rusiñol questioned the reason behind many answers that had been irrevocable until then, and they tried to resolve the eternal questions, now through reflection and the practice of art. They went to Paris to finish confirming and developing what had started back home, close to the reality of which they had been unaware until then.

Keywords: Barcelona-Paris / modernity / tactility

Sembla que la modernitat arrancaria quan deixa de considerar-se la identitat entre objecte i representació, sigui aquesta, d'imatge o de paraula. La modernitat no rauria, doncs, en els procediments, sinó en la intenció. Així, per servir-nos d'exemples del nostre propi context, hauríem de dir que Ramon Martí Alsina (1826-1894) no és un artista modern, mentre que ho és Modest Urgell (1839-1919), malgrat que tots dos siguin artistes figuratius. Perquè és evident que Martí Alsina cerca la identitat entre allò que representa i el representat. Les seves marines o els seus paisatges mostren i entenen que els procediments són per atènyer una total identitat entre representació i representat, és el que se'n diu l'efecte o impacte de la realitat. Mentre que els cementiris crepusculars de Modest Urgell no cerquen donar una imatge *natural*, realista, d'allò que representen, sinó al·ludir o referir-se a una altra cosa. Per altra banda, a l'un i a l'altre hi ha una manera diferent d'entendre la llum. A Martí Alsina la llum construeix, les coses existeixen en funció de la llum, del clarobscur. A Modest Urgell, la llum no existeix com a fet exterior a les coses, a la forma de les coses. Les coses es mostren tal com són i en aquest mostrar-se hi ha la seva identitat; l'aparença, per nosaltres, és el seu ser real. És com si es prengués en consideració la noció de color local, un color que és el propi de l'objectivitat, al marge dels factors lluminosos de font de llum. Tanmateix, però, aquí el color local és un color que arranca de la subjectivitat (en el qual hi podem reconèixer l'“aparença”). Els capvespres i els contrallums dels cementiris de Modest Urgell són representacions d'un determinat estat d'esperit de l'artista, que no hem de copsar com una situació psicològica sinó com una teoria de “visionar” el món. Això, de vegades, no s'acaba de comprendre, però és més factible d'apropar-s'hi,

de comprendre-ho, si ens adonem i ho fem a través de les captacions, actituds i reaccions posteriors als fets que altres personalitats, altres perceptors, han copsat en aquell tipus de representacions. En tenim la prova respecte dels cementiris de Modest Urgell en dos dels més grans artistes nostres del segle XX: Joan Miró i Salvador Dalí.

Els últims anys de la seva vida, Miró pràcticament dedicà les darreres obres a homenatjar Modest Urgell, i així ho feia constar en les dedicatòries que hi afegia. Joan Miró pintava, en les obres de què fem referència, una línia negra horitzontal i, per sobre d'aquesta línia, un punt negre, una taca negra. Al pla plàstic, al món no hi ha res més que un dalt, un baix i un element indiferenciat al marge. [“L’Urgell era molt important. Encara avui reconec formes que apareixen constantment a la meua obra i que em van impressionar originàriament de la seva pintura, tot i que és cert que Urgell era un seguidor romàntic de Böcklin i que veia les coses sota una perspectiva trista, mentre que aquestes formes, a les meves obres, sempre agafen un caràcter alegre. / Recordo dues pintures d’Urgell en particular, totes dues es caracteritzen per uns horitzons crepusculars llargs i rectes que tallen els quadres per la meitat; l’una és un quadre d’una lluna per sobre d’un xiprer, l’altre, amb una lluna creixent a la part baixa del cel. Tres formes, que s’han convertit en una obsessió per mi, representen l’empremta d’Urgell: una rodona vermella, la lluna i una estrella. Sempre retornen, i cada vegada amb petites diferències. Però, per mi, sempre es tracta d’una història de recuperació:” / Sweeney, 1948].

Salvador Dalí té entre les seves obres preferides, a la seva col·lecció particular, al marge dels Bouguereau (1825-1905) o dels Meissonier (1815-1891) oficials, un cementiri de Modest Urgell, de colors platejats, que hom pot senyalar com una de les obres més impressionants que s’hagin produït. L’impacte d’aquesta obra és absolutament psicològic i, a qui li interessi la qüestió de la llum a l’obra d’art, en aquest cementiri el que en tot cas hi ha és una llum d’ànimes, un to argentat que contrasta encara més amb el contrallum. Louis Duranty (1833-1880), marxant de l’art dels impressionistes, resumeix molt bé el problema bàsic de la llum a la pintura a partir d’un determinat moment de la seva història; diu: “la troballa dels impressionistes pròpiament consisteix en haver comprès que l’excessiva lluminositat decolora els tons, que el sol reflectit pels objectes tendeix, a força de claredat, a integrar-los en una unitat lluminosa que fon els set raigs prismàtics en un únic feix incolor, que és la llum”. Anul·lar la llum esdevé el principal problema de la pintura contemporània. Cada artista ho farà a la seva manera. Només és en un sentit molt global que se’ls podria designar tots com a impressionistes, atès que s’atenen a la impressió objectiva de la llum com a color, però aquests colors assumeixen, també, valors subjectius, que són aquells que aniran evidenciant, per exemple, Gauguin o Van Gogh i, després, els *Nabis* o els simbolistes, per arribar, com és evident, als *fauves* o als expressionistes.

La qüestió va molt més enllà i significa i implica primer un replantejament del concepte de pintura a la nostra àrea occidental que anul·laria el plantejament clàssic i renaixentista que Gombrich atribueix i senyala com el “llegat d’Apel·les”, que és la teoria dels reflexos, on l’estudiós germano-britànic, parla dels cossos reflectors i dels cossos absorbents. El nostre concepte d’art occidental es refereix a una pintura que entén els cossos com reflectors, que només tenen o atenyen la seva identitat en la mesura en què es construeixen a partir del reflex lluminós, que estableix la seva rotunditat. Perquè el reflex anul·la la forma, que només es pot restablir o retrobar a partir del modelat, del clarobscur, del *trampantojo* o *trompe-l’oeil* o, com han fet els pintors moderns amb el cubisme, la restitució de l’objectivitat a partir del facetisme, de convertir en reals els reflexos.

A l'antiguitat i al renaixement italià amb seguretat hi havia una gran fascinació per l'escultura (Hegel, és allò de les sensibilitats d'excepció a què hem al·ludit, entenia l'escultura com la manifestació sensible, per excel·lència, de l'esperit), cosa que va impulsar als pintors a retrobar per mitjà del color, un recurs visual, la rotunditat tàctil que oferia l'escultura. No és debades la polèmica renaixentista entre l'escola florentina, el dibuix, i l'escola veneciana, el color, per arribar al mateix principi de l'objectivitat representativa. Disquisicions que evolucionaven entre una descomposició de la forma en reflexos, caravaggisme, o la saturació dels colors a les escoles dites nòrdiques (especialment flamencs i holandesos, aleshores).

Les coses es poden mostrar sense reflexos per la seva "tactilitat", pel coneixement hàptic. Aquesta és la via de la qual ens parlava Joan Miró, en dir-nos que a l'Escola d'Art que dirigia Francesc Galí no s'hi ensenyava l'escultura, però que feia dibuixar pel tacte, no per la visió, per la construcció que la llum fa de les coses, sinó per la "memòria, amb la memòria de les mans". Dibuixar els objectes "sense haver-los vist"; d'aquí nasqué, diu Miró, "el meu interès per l'escultura". [Va ser allí on vaig aprendre a dibuixar sense veure-hi, a dibuixar només pel tacte. / Chevalier, 1962] No entendríem el sentit d'aquests records de l'artista si no ens replantegéssim una vegada més la qüestió de la forma a l'art.

La història de la creativitat humana és un anar endavant i enrere constant; vull dir, reconsiderar sempre el que s'ha fet per adequar-ho més a les funcions, a les necessitats o als gustos i, fins i tot, a certes actituds de voluntarisme, a part i a més, de les estructures socials, polítiques i econòmiques, en què tot aquest reguitzell de factors intervenen.

Perquè es tinguin determinades idees o perquè se'n generin d'altres, cal observar com es modifica i es reestructuren les formes del parlar i de l'aprendre: Així, pel que sabem de cert, el renaixement es va anar estructurant des d'actituds contestatàries als plantejaments monolítics religiosos en les seves formes monacals de les ordes religioses, unitàries i regulades. El franciscanisme, que vol dir un voluntarisme naturalista, provocà que es deixessin els símbols de la veritat i del coneixement i es propugnés la naturalitat i l'espontaneïtat del comportament (recordeu la pel·lícula de Pasolini sobre Sant Francesc en què el sant refusa plenament la *regola*, o el llibre de Jean Gimpel, que aporta indicacions sobre la tergiversació, amb la complicitat de Giotto, del naturalisme de *Francesco*). Aquesta "realitat" descoberta, s'estructurà en les formes neoplatòniques dels pensadors florentins (Marsilio Ficino i Pico de la Mirandola) i pràcticament serví d'esquema a Miquel Àngel i Rafael, però no així a Leonardo i, com a conseqüència, a Durer, que preferiren seguir més per la via de l'observació directa per intentar reproduir el món de l'entorn, com ho fa el mirall. Tanmateix, la unificació d'aquests dos procediments es produí en el seguit de principis i de regles organitzats i orquestrats a través d'infinidats d'acadèmies –a part de les organitzacions gremials, més orientades al client i al consum massiu–, la més important de les quals, abans de les ja conegudes francesa de *Beaux-Arts* o l'espanyola de *San Fernando*, fou la de *San Luca*, a Roma, que dominaren la canònica creativa amb tractats sobre la bellesa com el de Mengs, de 1762, titulat *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura*.

Aquesta situació durà fins al final del segle XIX, quan arran de la creixent individualització de la creativitat i del consum de l'art, els coneixements i "el saber" passaren d'aquelles institucions a les discussions als cafès de París (Guerbois, a l'avinguda Clichy, o la Nouvelle Athènes, a la Place Piga-

lle) i, de ben segur, en altres indrets com per exemple Milà (Michelangiolo), amb els macchiaioli. Aquelles sacrosantes i dictatorials estructures dictaminadores de les formes de les coses i del gust cediren la plaça al que discutien els artistes a l'Académie Suisse en què, contràriament al que succeïa a Beaux-Arts o a l'Académie Julian, podien fer el que volguessin, perquè no hi havia ni professors ni mèrits, o també assistir al taller de Charles Gleyre, en el qual més que l'imperatiu categòric de Beaux-Arts era vàlid el tarannà de la persona del mestre o del deixeble. Un altre factor molt important dels canvis estètics que s'anaren produint residia en els marxants d'art, que si acceptaven l'obra d'un artista innovador intentaven, ensems, vehicular-la pel mercat. Són coneguts el ja mencionat Duranty, Paul Durand-Ruel (1831-1922), Alexandre Bernheim *jeune* (1839-1915) i Ambroise Vollard (1865-1939), que mantingueren un “estil”, en front d'una “manera”, així com els artistes d'aquell temps comptaren amb nombrosos amics, intel·lectuals o gent de diner, que els recolzaren, i de prop o de lluny permeteren que aquell nou concepte de la llum i de la forma s'anés desenvolupant en els nous temps. Això que diem, però, succeïa també a Barcelona i tingué la figura del Sr. Parés, a la sala del carrer Petritxol, el Cercle Artístic i, després el de Sant Lluç, les festes, com la dels modernistes, les colles, com la del Safrà, el cafè dels Quatre Gats, l'Ateneu Barcelonès, amb les penyes que s'hi organitzaven, i les diferents agrupacions, com la de Les Arts i els Artistes o a la Courbet, on en tots aquests indrets semblava que s'havien oblidat que existien acadèmies de belles arts.

La cosa era molt seriosa perquè, tant a Barcelona com arreu, ja no s'acceptaven els plantejaments tradicionals per a resoldre els problemes, sinó que en funció de la nova situació “global” tot es plantejava des de noves coordenades i situacions.

Si la frase de Duranty ens ha recordat que calia anul·lar el focus lluminós homogeni, tanmateix no ens podíem desentendre que cada objecte rep la influència cromàtica del seu entorn i que el color de les coses no és mai el que coneixem com el color “local” (que pot ser molt important per a una imatge ideal però que no té res a veure amb una imatge pictòrica unívoca, a no ser que sigui una còpia –*pop-art*– d'una imatge industrial), sinó que tenen un color resultant d'un entorn. L'obra de Santiago Rusiñol (1861-1931) i la de Ramon Casas (1866-1932) són ben explícites a aquest respecte, atès que s'ajusten a un “realisme” de la visió i no pas a una realitat preconcebuda, a més d'incorporar a la seva obra els fins aleshores no-valors estètics de la insignificança representativa i els contra-valors de la composició, amb espais buits de primer terme i sense horitzó, el que obliga a horitzons compositius forçats i molt alts i a una redistribució d'espais i cromatismes –algun d'ells suggerit per la “nova” visió aportada per la pintura japonesa, que deixava de ser un exotisme per esdevenir una altra manera possible d'organitzar un espai plàstic–, impel·lint, a més, a donar una especial importància a la pinzellada, que individualitza l'obra que es fa, o a deixar de banda el “linealisme”, aquella espècie de primat del dibuix per delimitar, i substituir-lo o reemplaçar-lo per contorns cromàtics forçats i dividits. Enquadraments i ambientacions és possible realitzar-los ara i aconseguir imposar-los, perquè una consciència del canvi és troba ja a l'ambient social, derivat i conseqüència de les innovacions materials que la societat es veu obligada a assumir i que repercuteix a les estructures generals i recau als costums.

Els patis suburencs de Rusiñol o les places públiques de Casas són excel·lents exemples de com l'atmosfera plàstica ho és tot en un quadre i que el color és a la disposició per aconseguir l'efecte psicològic que se cerca, al que ajudaran les matisacions més subtils. Amb la qual cosa i per a l'ocasió,

el tema assumeix la qualitat de missatge, que és una manera d'entendre el compromís social de l'artista, que encara que s'hagi desentès de l'anècdota ordenadora de l'espai, no ho ha fet del compromís humà que implica la seva activitat creativa. Una cosa, tanmateix, que podria ser aleatòria, s'ha convertit a la segona meitat del dinou en quelcom que ajuda a que l'artista estigui molt amatent al que li ofereix el natural, el *plein air*, sobre el terreny, pugui portar el “color” que necessita mercès als tubs d'estany amb que ara és pot portar el color, amb la gran varietat de tonalitats que es podien portar envasades gràcies als colors derivats de les anilines, degut al progrés de la química del carboni.

Al segle XIX les coses es comencen a veure d'una altra manera. No que no s'hagi pogut pensar o veure-les d'una altra manera, sinó que ara es pren consciència que hi ha una altra manera i és possible. S'intenta expressar en lloc d'imitar. Centrar les sensacions pròpies en llocs específics, no en el conjunt de la panoràmica. Així només es pot pintar el que hom pugui experimentar per un mateix, tant si són persones, llocs o coses.

Al nou realisme, se sent la passió per la materialitat de naturalesa (els objectes), que es manifesta a base de textures, masses i matèries que componen les coses. Un recurs, per exemple, és posar en evidència una “llum” no consistent (sense focus generador); un altre, establir les relacions espacials que facilitin la transmissió del missatge, no aquelles que s'ajustin a les lleis de la perspectiva. Tot això per arribar a expressar l' “essència”, no procedir a la descripció dels atributs. La llum als quadres hi ha de ser per “modelar”, no per indicar d'on ve i, així, orientar i organitzar el quadre.

Es pinta la impressió d'un moment temporal d'un dia. Això motivarà que s'acabi pintant la “impressió” psíquica d'aquell moment. Això que s'inicià a Courbet –que tan bé ens han donat Rusiñol i Casas– acabarà sent el tret del postimpressionisme i tindrà la seva magnificència al fauisme. Una reacció contrària a aquesta derivació (intuïda per Gasch) fou el cubisme, que intentà retenir només l'objectivitat de la impressió.

A l'Acadèmia es recomanava, per començar l'obra, *la première pensée*; després es passava a *l'ébauche* (on hi ha zones de color planes, que més tard tindran un desenvolupament autònom), per arribar a l'obra definitiva. A la nova situació, el que és definitiu és la *première pensée*. També se sabia que el “color local” està compost per més d'un color, però no es prenen en consideració els components, que és el que es començà a fer amb l'impressionisme (amb els inicis de Delacroix) que sabia que les ombres són una gamma de tons cromàtics. Resultat d'això és que l'ambient canvia el color reflectit.

La preocupació dels impressionistes per la llum reflectida ho canvià tot.

El desenvolupament simultani de la fotografia, que ofereix un altre tipus de pla i de composició, motivà les “llepades” impressionistes, que potser s'havien iniciat a les *virgules* de Delacroix. Tot això implicà un canvi d'interrelacions estructurals i de tons: a) absència de perspectiva convencional, b) importància dels tons subtils (es diu que esperonat per les obres japoneses).

Al segle XIX, a partir del moment en què les pràctiques artesanes comencen a ser substituïdes per teories, s'arriba a la conclusió que potser el concepte de bellesa no és una categoria o una aportació intel·lectual, el compliment de la racionalitat i de la bondat, –una finalitat sense fi, pura, transcendental, arriba a dir Kant–, sinó una realitat estretament connectada amb els fets. La bellesa sense un element sensible, concret, un objecte, no és, no existeix. La bellesa no és un ens de raó, és una

realitat, que es dóna o no es dóna. És molt diferent de la veritat (raó) o de la bondat (voluntat), que poden existir només en la reflexió, a l'enteniment.

La bellesa existeix (Hegel diu que l'“art és la manifestació sensible de la idea”) si revesteix una forma, que ara ens adonem que és independent del contingut. Josep de Manjarrés, un teòric de l'art industrial nat a Barcelona (1816-1890), que el 1862 a la *Revista de Catalunya*, dirigida per Víctor Balaguer, publicava *Aplicación del Arte a la Industria*, en transcripció a partir de Vicente Maestre escriu: “són dos els elements que constitueixen l'art: un es produeix a la fantasia, estimulada pel sentiment i dirigida per la raó i la consciència, i és completament *espiritual*; l'altre fa sensible la imatge formada a la fantasia, que es fa amb les mans i és *material*”. Aquí hi ha la clau de l'estat d'esperit del moment: la bellesa no precedeix l'obra, l'artista no la reïfica sinó que l'artista, en tot cas, se la trobarà després, en funció i en relació al que hi hagi posat. Per tant, la bellesa deixa de ser una qüestió de l'obra d'art. El que és primer és el sentiment –que és una actitud davant de l'entorn–, després aquest sentiment pot estar més o menys condicionat o endegat per la “raó” i la “consciència” i, també, per la sensibilitat –que ara reapareix, perquè també es manifesta com una via directe del coneixement–. Tots aquests factors poden ser una activitat (pura o per retroinducció, *feed back*) de l'esperit, però per passar a l'àmbit vàlid de les formes, les formes de les coses concretes, però també les formes de l'art, cal que siguin *sensibles*. Arribat en aquest estadi, només en aquest estadi, podrà aparèixer la bellesa que, primer, podria consistir en que es complissin certes normes (mimètiques, geomètriques, acadèmiques) o, també, donessin una certa satisfacció (als sentits, racional, cultural).

Tanmateix, d'aquest precís objectiu material concret de la forma plàstica se n'encarrega l'arquitectura (no cal oblidar que l'autor d'aquesta interpretació d'aquests inicis d'una nova estètica és un home orientat vers i inclinat a la indústria) que ho farà possible a través dels principis geomètrics i físics que la constitueixen. Però en aquest segle XIX sempre que es parla d'art s'hi associa la moral (no oblidem que el Cercle Artístic de Sant Lluc, de Barcelona, va néixer com una ruptura del desvergonyit Cercle Artístic i com a reacció al paganisme de les festes modernistes; aleshores, les arts a les que escau la moral són l'escultura i la pintura que “poden representar l'esperit en la seva manera de ser sensible més apropiada i convenient” i això s'aconsegueix “excitant el sentiment per simpatia”, “amb la representació de l'espectacle de la naturalesa”. Així es conclou en aquest plantejament de Manjarrés en què, no ho oblidem, hi ha, ben cert, la filosofia de Ruskin però, també, és tot una conclusió i afinitat espiritual del temps, el que entenem per romanticisme, oposat a l'estricta formalisme clàssic, però, com ho estem experimentant, l'inici de l'art nou del nostre temps.

De tot això es passa a la pràctica de l'art que, de mica en mica es va oblidant d'aquell principi ideal perquè ara esdevé també fora de lloc, abstracta, irreal, en el sentit de “al marge dels fets”, ja només en relació amb les cultures (la cultura des de què parlem comença a esdevenir una de les cultures possibles).

Una vegada més ho hem de dir: si el passat ens interessa és per no equivocar-nos en el present i per comprendre millor allò que poguéssim creure que era natural. Si estem remenant aquest final del segle XIX és perquè en aquell moment es comença a operar la ruptura. Fem uns passos més endavant, depassem el fauisme, prenem nota de la descomposició de les formes en el futurisme plàstic, tot recollint també les seves “ruptures” dialèctiques, i instal·lem-nos en el cubisme, en les especulacions del cubisme.

Gleizes, el 1912, observa: “només mercès a una operació del pensament el món visible és el món real”. I Apollinaire, anecdòticament diu que “Picasso és l’home nou, per reblar que el món és la seva representació”. Això és vàlid en termes artístics; també ho és en termes científics: la imatge del món és la imatge de l’estructura del mitjà amb què se l’observa. L’ull, és cert, ha donat la imatge del món que veiem, però és que l’ull veu per conceptes; l’encaix dels conceptes és el que determina la visió.

Això ens permet de recollir l’observació que fa Kahnweiler a propòsit de Juan Gris: “Es tracta d’una pintura conceptual; no representa un objecte merament observat sinó el concepte mateix de l’objecte”. El que es mostra no és la “imatge de la membrana de l’ull” (això és una forma d’expressar-nos per poder tirar endavant), sinó l’esquarterament de la forma il·lusament tancada de la imatge. L’obra de l’artista és una imatge “més adequada als esquemes de la consciència” (per aquesta esquarterada, precisament, sorgirà el surrealisme). El que ha fet l’artista és portar al nivell de la consciència i del coneixement la “forma” que tenen les coses i, així, deixar-les en llibertat, atès que “la realitat no potser altra cosa que un producte de la consciència”. Així el cubisme superava el sensualisme impressionista perquè s’oposava estèticament i filosòfica a la mera reproducció d’una impressió momentània que, certament, podia ser objectiva, però no recollia, almenys teòricament, l’estat d’ànim de l’observador.

Quan Picasso arriba a París va ben preparat per assumir totes les problemàtiques estètiques amb què es pugui trobar. La circumstància d’on venia l’havia estovat ben bé. A Catalunya, el noucentisme va voler tallar d’arrel tot subjectivisme; els modernistes feien el que podien i fou aquest esperit el que Picasso aportà. Aquí es produí l’encarcarament d’orsà per una idea que, precisament, d’Ors havia importat de França, provinent del científic Cournot, designada com *post-història*, que venia a ser com el “temps de la cristallització”, de la repetició parasitària de qualsevol empenta vers el progrés. Quan vaig conèixer aquest concepte recordo que el vaig trobar interessantíssim, perquè venia a fixar com les conquestes assolides pel desenvolupament de la humanitat; hi havia assoliments que arribaven a un punt d’estancament i s’havien de considerar adquisicions absolutes, com un descobriment de les idees eternes. Però ara m’adono que això responia a una concepció del món que conduiria al segon principi de la termodinàmica del refredament total. I això no és així, sinó tot el contrari: cada situació n’engendra una altra, molt sovint molt diferent a aquella que l’ha generada. Hem de reflexionar amb molta més profunditat i desenvolupar aquest nou instrument que, de moment, per manca d’un terme millor, designo, com Derrida i Deleuze, “deconstrucció”, que significa que amb el que hi ha es fan les altres coses perquè no podem fer altrament.

El que hi ha hagut ha estat un principi, condicionant, però no paralitzant. Després, tot és qüestió de replantejaments, de reconsideracions.

* Intervenció a la Universitat Catalana d’Estiu de Prada de Conflent, 24 i 25 d’agost de 2000.