

# Anunciació artística del poder real: expressió i realisme a la ciutat secular



**Ricardo Sanmartín Arce**  
*Universitat Complutense de Madrid*

*Traducció: Antoni Anguela*

En l'article s'intenta trobar una resposta a la pregunta sobre la representació del diví en l'art contemporani. Per això, es presenta el testimoni d'artistes i poetes contemporanis, crítics i creients de diferents èpoques, per contrastar les seves opinions tractant de donar alguna llum sobre el problema en la nostra societat secularitzada. Els exemples d'obra plàstica s'agafen tant del realisme com de l'expressionisme abstracte.

*The article attempts to find a response to the question on the representation of the divine in contemporary art. To this end, the testimony of contemporary artists and poets and critics and believers of different periods is presented, contrasting their opinions in an attempt to shed some light on the problem in our secularized society. Examples of the plastic arts are taken from both realism and abstract expressionism.*

En un espai tan breu no es pot donar, òbviament, una resposta detallada a la pregunta sobre «la representació del sentit de la divinitat en l'art». S'imposa, doncs, una simplificació selectiva que faciliti l'assaig, amb l'esperança d'il·luminar algun aspecte, acceptant, d'entrada, el risc de la parcialitat.

Per tal de temptejar una resposta, començaré per prescindir del caràcter successiu de la història.<sup>1</sup> Violar l'ordre temporal saltant de sant Agustí fins al present, o d'aquest fins als místics del segle d'or espanyol sense respectar tampoc una mateixa unitat espacial passant del nord d'Àfrica a Madrid, a Londres, a Roma o a Nova York, és sens dubte una selecció personal, però que apunta no solament als aspectes comuns que tenen espais i temps en tant que elements en una mateixa tradició, sinó també de la manera segons com actua en cada espai i temps el patrimoni d'una tradició, d'acord amb un dels caràcters primordials que, entre d'altres, destaca Needham<sup>2</sup> com a característics de la naturalesa humana: la suspensió de les constriccions espai-temporals en la creació de models i d'imatges col·lectives. Actors i observador no solament comparteixen aquest patrimoni, sinó que mantenen viva la seva tradició dialogant-ne amb la mateixa llibertat amb què irrompen sempre els fets de l'esperit. Les nostres Ciències de l'Esperit estan fetes de la mateixa substància sobre què tracten: reflexionem, doncs, sobre la tradició i la nostra naturalesa, amb elles, en elles, per acabar mostrant-les en fer-ho.

Per fer més manejable el problema de les diferents arts, centraré la meua atenció bàsicament en la pintura, encara que demani ajuda als poetes. I d'entre els pintors comentaré alguns trets del treball d'Antoni López, Willem de Kooning, Lucian Freud, Cy Twombly, Francis Bacon, Antoni Tàpies i Eduardo Chillida. Tanmateix, tot i que la creu sigui un signe que caracteritza tantes obres de Tàpies, Twombly dediqui algunes de les seves obres al místic persa Rumi, o Bacon pinti *Tres estudis per a figures al peu de la creu* o el papa Innocenci X, és obvi que ni aquests, ni cap dels esmentats, no va intentar representar mai Déu com ho va fer Miquel

Àngel a la capella Sixtina. Es tracta d'autors l'obra dels quals està configurant l'art del nostre temps. Però el nostre és un temps que, des de la modernitat, l'impacte de la tecnologia, la prevalència de la raó instrumental i la trivialització de la llibertat<sup>3</sup> ha decretat, amb més eficàcia que la nostàlgia rebel de Nietzsche, la «mort» de Déu.

Els nostres artistes exerceixen la seva professió en una societat secular i, malgrat que les seves obres són cada vegada més contemplades, encara ocupen en l'imaginari col·lectiu, un espai menor que l'omplert per la llarga tradició de la pintura religiosa de la cristianinitat. A la seva manera, encara continua viva aquella tradició i, malgrat que creixin les cues de visitants davant les exposicions d'art contemporani, encara és molt més gran la presència de les velles imatges religioses en les esglésies i els museus de pintura clàssica, en els llibres d'art, en les escoles i en la memòria de la gent. On ja no competeixen l'art secular i el religiós és en les galeries actuals. L'art religiós ha desaparegut quasi completament d'aquelles institucions que defineixen l'art del nostre temps, com són el mercat, les fires internacionals d'art, els museus d'art contemporani, la crítica i els mitjans de comunicació. És més, resulta significatiu, quan en aquesta situació es presenta a l'Ajuntament de Madrid un projecte d'escultura de tema religiós per a instal·lar-la al parc del Retiro, que provoqui una reacció negativa de la crítica. L'acadèmic Antonio Fernández Alba assenyala que «l'esmentat projecte està desfasat de la història, del temps, de la fe, de les creences, del present» (*El País*, 15-04-94, pàg. 7). I Antonio López hi afegeix: «No crec en l'art religiós d'avui. Aquest va assolir la seva grandesa quan naixia d'unes profundes creences, però ara ja no s'hi creu. Tot plegat és una mica pastitx» (*Ibidem*). El projecte, fruit d'un encàrrec, seguia les indicacions d'un projecte anterior que tampoc no va arribar al seu final, i que va rebre igualment crítiques negatives perquè va estar mancat d'una «recerca d'una expressió nova dins de la modernitat, ja que els dos projectes són vells... És pura escola d'imatgeria [...] kitsch religiós [...] No té sentit aquest monument»

(*Ibidem*), opinen altres acadèmics. Sembla, doncs, que als seus ulls, el projecte fracassa. Però, fracassa perquè no representa adequadament les creences? Les creences, de qui? Perquè representa només les creences d'una part de la població? Perquè no abasta el valor estètic exigible en el present? Perquè no és representable allò que pretén? Perquè no és aquella la manera adequada de representar una creença religiosa o, millor dit, perquè implica una forma de concebre allò que es representa que no es correspongui amb allò que fa l'art en el present? Potser, els qui estan creant l'art contemporani detecten en el projecte una relació entre obra i creença que, per la seva mateixa literalitat, per la seva pretesa claredat i immediatesa, per la seva obvietat, fracassa, perd la seva eficàcia plàstica i, amb ella, tant el seu valor ètic com estètic. Tot i que en aquest cas la resposta hauria de sumar bona part d'aquests perquè, el que és simptomàtic és l'excepcionalitat del cas, ja que l'art del nostre temps sembla, efectivament, haver-li girat l'esquena a aquesta forma tradicional de representar temes religiosos.

Malgrat tot això, és cert que, almenys als països de tradició cristiana com Espanya, continua produint-se no tan sols un ús ritual de les imatges religioses en festes i processons, sinó que es creen escultures i pintures que representen Jesús, la Mare de Déu o els sants i que aquestes representacions són produïdes per especialistes. Fins i tot se celebren grans exposicions d'art religiós, com aquelles que, sota el títol «Les edats de l'home», han reunit una assistència massiva de visitants a diferents ciutats espanyoles durant els darrers anys. Però en cap d'aquests casos no es tracta, pròpiament, d'art contemporani. Sens dubte, el fenomen com a tal és tan contempora-

---

1. Honorio Velasco (a qui agraeixo haver-me permès llegir el seu esborrany) porta temps preparant un text prometedor en el qual, sota el títol provisional d'«Imatges per creure», repassa críticament la llarga discussió històrica entre iconoclàstia i iconodulia.

2. Needham, R. *Primordial Characters*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978.

3. Vegeu Taylor, C. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Mass. Harvard University Press, 1992.

*La pintura contemporània  
més que «representar» el  
que fa és «preguntar».*  
Fotografia: Antonio López  
Gran Via (1974-1981).



ni com el present de qui crea aquestes figures o assisteix a aitals rituals i exposicions, però o bé la seva conducta davant aquestes icones és més ritual que artística, o bé contempla una exposició d'art històric. Per altra part, l'elaboració d'escultures religioses (tret de comptades excepcions<sup>4</sup>) reproduïx, com s'esdevé amb l'artesanía, models tradicionals. En cap d'aquests casos, ni creadors, ni usuaris, no es comporten com davant d'obres d'art contemporani, confonent allò que la seva cultura classifica en diferents àmbits d'experiència.

Parteixo d'aquests fets, no per analitzar-los, sinó com a il·lustració del context secular contemporani al qual voldria reduir la meua atenció, prenent-lo com un marc on fer-hi un esbós de recerca de resposta a la pregunta inicial. Si suposem que d'alguna manera cal representar la divinitat en l'art, de quina manera es produeix això —si és que es produeix— en l'art contemporani?

D'entrada es podria respondre de dues maneres tan oposades i extremes com simples: Pels fets abans esmentats, es podria dir que és evident que no hi ha cap representació del fet diví en l'art contemporani. Paradoxalment, entre aquells que la nostra societat considera com a creadors d'imatges, els artistes, hauria vençut, finalment, la iconoclàstia. L'altra vindria de reconèixer que, si Déu és a tot arreu, també seria, inevitablement, en qualsevol cosa que l'art representi, la qual cosa portaria cap a un triomf esclatant de la iconodúlia. Però cap de les dues formes exposades no ens satisfà. Més aviat resulten d'una simpleza inquietant. La primera, perquè restringeix el fet diví, tancant-lo en l'arquetip d'unes imatges tradicionals —absents, efectivament, del món de l'art contemporani— com únic punt de trobada reconeixedor entre l'art i la divinitat, oblidant que «l'aire bufa on vol i sents la seva veu i no saps d'on ve ni on va; així és tot el que ha nascut de l'Esperit»,<sup>5</sup> «i allò

que neix de l'Esperit, esperit és»;<sup>6</sup> que «el Senyor és l'Esperit». I «on hi ha l'Esperit del Senyor hi ha llibertat».<sup>7</sup> La segona, perquè no atén a l'especificitat de la representació artística. Si pel fet que Déu és a tot arreu també és en l'art, per tal d'apreciar o testimoniar aquesta presència n'hi hauria prou amb la fe i seria inútil, per redundant, la seva representació. En el primer cas, tindríem una representació tradicional que no trasllueix, a la ciutat secular, cap presència transcendent. En el segon cas, tindríem una presència contínua, immanent que, en no avaluar la diferència entre presentació i representació, no qüestiona el sentit de la *re-presentació*, que és el que aquí es pregunta. Hauríem, doncs, de continuar buscant una resposta menys simple, que respongués a una versió una mica més complexa de la pregunta: Hi ha alguna representació contemporània de la divinitat en l'art, tot i que no s'encarni en les figures tradicionals? I si hi és, de quina manera accedeix a ser representada?

Si, fins i tot en els països de tradició cristiana, l'Església catòlica considera avui la ciutat secular com a terra de missió i, això no obstant, els ciutadans continuen usant algun tipus d'imatge de la divinitat que, als ulls d'aquella, necessita ser re-cristianitzada, això no és tan sols indicatiu del pluralisme intern de les nostres societats, sinó mostra també d'una discussió crítica sobre el contingut real d'aquestes representacions. La reducció de les imatges divines en la imaginació popular fins a estereotips secularitzats, pot ser percebuda com el que sant Agustí confessava sobre les seves representacions de Déu abans de la seva conversió: «*las palabras eran como una liga confeccionada, en la que se mezclaban las sílabas de vuestro nombre, del de mi Señor Jesucristo y del Espíritu Santo [...] Estos nombres los tenían siempre en la boca; pero era solamente en cuanto al sonido de las palabras, pues el corazón lo tenían vacío de la verdad [...] proponiéndome en lugar de Vos [...] bonitas obras vuestras [...] no Vos mismo... juzgando yo que aquello que me proponían erais Vos, y teniendolo por verdad [...] aunque [...] no erais Vos aquellas vanas ficciones [...] ni tan siquiera se parecían a Vos [...] eran unos cuerpos fingidos y fantásticos [...] imágenes que en nuestra imaginación formamos... fantasmas*

*enormes e infinitos [...] pero Vos, oh amor mío, a quien acudo desfallecido para tener fortaleza [...] ¡cuán lejos estáis de ser aquellos fantasmas que imaginaba yo mismo, y que eran solamente fantasmas!*».<sup>8</sup>

Per al creient hi ha una diferència radical entre fantasia i realitat, i és en el camp de la realitat on es produeix la notícia del fet diví. «Per això (ens informa Zubiri com a filòsof i creient), ho sàpiga o no ho sàpiga, tot home té experiència de Déu. No és l'experiència empírica d'un objecte, sinó una experiència metafísica de la fonamentalitat del seu ser personal. Aquesta experiència és *en ella mateixa* l'experiència de Déu. Déu és quelcom experienciat.»<sup>9</sup> Cal entendre que, per a Zubiri, «el que és real és present no solament en forma visual, sinó també en formes no visuals, i en formes potser no visualitzables. I tanmateix a totes ens és estrictament present.»<sup>10</sup> Així doncs, «Déu és accessible *en les coses* però *per si mateix*, tant en forma de notícia com de nua presència.»<sup>11</sup> Però accedir a través d'una notícia implica que «no podem efectivament conèixer Déu per nosaltres mateixos sinó com a fonament de les coses reals»<sup>12</sup> —entre les quals també ens trobem nosaltres mateixos com a persones reals que, per tant, també tindríem en Déu el nostre

4. Entre el 1953 i el 1969 Otciza esculpeix el *Fris dels apòstols* per a la basílica d'Aránzazu, a Oñate (Guipúscoa), amb, per exemple, un èmfasi en el buidat plenament contemporani.

5. Sant Joan, 3-8.

6. Ídem, 3-6.

7. Sant Pau als corintis, 3-17.

8. Sant Agustí. *Confesiones*. Madrid: Espasa-Calpe, 1965, pàg. 59-61. El text de R. Díaz-Salazar i S. Giner. *Religión y Sociedad en España*. Madrid: CIS, 1994 sobre la secularització com a indicatiu d'una «transició religiosa» patida a Espanya, aporta índexs que ajuden a palesar com els espanyols conceben progressivament i fantasmagòricament la imatge de la religiositat tradicional: la població catòlica no practicant arriba, l'any 1990, al 45% i, entre els joves, al 14,3%. No obstant això, només el 13% dels espanyols nega l'existència de Déu i cada vegada són més els que, declarant-se «no religiosos», afirmen no obstant això, que creuen en un déu personal, i que tenen moments d'«oració o contemplació» fins a un 60% de la població espanyola.

9. Zubiri, X. *El Hombre y Dios*. Madrid: Alianza, 1984, pàg. 204.

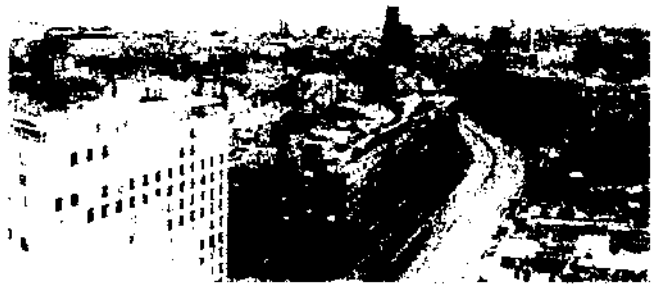
10. *Op. cit.* pàg. 226.

11. *Op. cit.* pàg. 193.

12. *Op. cit.* pàg. 173.

forament. De tota realitat, l'autor destaca, com una cosa que formalment la constitueix, «la seva triple dimensió d'ultimitat, de possibilitació i d'imposició»<sup>13</sup>, i «aquest darrer poder, possibilitant, imponent<sup>14</sup> de la realitat, Zubiri l'anomena deïtat. Des d'aquest punt de vista, l'home i les coses, «en la seva realitat [...] tenen aquesta condició de ser un poder [...] aquest caràcter de realitat com a poder: el poder de la deïtat»<sup>15</sup>, al fonament del qual anomena Déu o divinitat. En altres paraules, indica Zubiri, «designo aquí per Déu justament aquell moment de la realitat [...] en virtut del qual la realitat tal com és té aquesta condició que transpareix i s'actualitza en la religació com a poder de la deïtat. És a aquest fonament que s'adreça el desplegament històric de la idea de Déu en les diferents religions.»<sup>16</sup>

Acostumats, potser en excés, per la nostra professió, a prendre substantivament l'alteritat de la creença, convertint la seva creença cultural en estratègia de distanciament, hem exagerat el seu exotisme descuidant les semblances i hem estudiat les creences d'altri des de models mecanicistes socioestructurals o semiòtics, ens hem conformat presentant el paral·lelisme entre la raresa de les seves creences i la raresa de les seves estructures socials. En empobrir la nostra atenció, oblidem sovint el caràcter realista de la fe per al creient, sigui aquest o no un dels nostres, obliterated la primera dada etnogràfica que la vivència dels actors ens presenta: el seu intens realisme, la seva enigmàtica certesa encara davant del que no poden testimoniar amb els instruments discursius del seu enteniment. Com indica santa Teresa, «cuando su Majestad quiere que el entendimiento cese, ocúpale por otra manera, y da una luz en el conocimiento tan sobre la que podemos alcanzar que le hace quedar absorto, y entonces, sin saber cómo, queda muy mejor enseñado que no con todas nuestra diligencias [...] Lo que entiendo que más conviene [...] es [...] que sin ninguna fuerza ni ruido procure atajar el discurrir del entendimiento, mas no el suspenderle, ni el pensamiento, sino que es bien que se acuerde que está delante de Dios y quién es este Dios.»<sup>17</sup> Impresa a l'ànima l'esmentada saviesa, continua santa Teresa, «con tanta firmeza le queda esta verdad, que aunque pase años sin tornarle Dios a



*La mirada de l'artista sobre la ciutat actual fa visible la invisibilitat quotidiana del poder real del món urbà.*  
Fotografia: Antonio López,  
Sense títol.

*hacer aquella merced, ni se le olvida, ni puede dudar que estuvo [...] direisme, ¿cómo lo vió u cómo lo entendió, si no ve ni entiende? No digo que lo vió entonces, sino que lo ve después claro; y no porque es visión, sino una certidumbre que queda en el alma, que solo Dios la puede poner... ¿cómo lo que no vimos se nos queda con esa certidumbre? Eso no lo sé yo, son obras suyas, más sé que digo verdad [sic].»<sup>18</sup>*

L'experiència de santa Teresa (com la de sant Agustí, sant Joan de la Creu o tants d'altres) no solament se li imposa a ella amb aquest caràcter tan radical de realitat que a nosaltres ens sorprèn. També els passa als poetes. Quan encaren el seu treball artístic en aquest món secular, es veuen portats a cantar, en concordança amb les idees de Zubiri, «l'horror inexplicable / de saber que aquesta vida és veritable / que és una cosa real, que és (com un) ser / en tot el seu misteri [...] / realment real.»<sup>19</sup>

Si amb aquest poema de Pessoa a la ment, a manera de resum de les idees de Zubiri, contemplem les obres dels nostres artistes contemporanis, potser es podria assajar una resposta temptativa sobre quins aspectes del que així s'entén per divinitat, podem a més trobar en l'art del nostre temps, un temps en què des de la proclamació de Nietzsche són ja massa les veus i

els fets que s'entossudeixen a donar-li la raó. Morts els déus, l'expansió d'alguns estils de valor occidentals sembla enterrar-los sota una llosa sense nom. Ja no es proclama la seva mort, sinó l'oblit de la seva mort, i també quan proclamar l'oblit encara és una forma de memòria, aquesta ja plenament secular, malgrat que no ho fos allò oblidat i recordat. En un context tan secularitzat, els nostres contemporanis s'adonen d'aquesta intensitat transcendent del que és real? On? I, com ho expressen?

Enfront de la fantasia amb què el nostre temps cobreix la nuesa de la realitat, l'art —segons el conceben els mateixos creadors— busca despullar els fantasmes del llençol que cobreix la seva buidor, perquè «així el poema busca la realitat.»<sup>20</sup> Encara que l'art adopti les formes de la ficció per expressar-se, no és ficció el que representa sinó vocació de la realitat a la qual l'art respon evocant-la. Però com? Representant? Chillida diu: «Jo no represento, pregunto.»<sup>21</sup> Com indica Gadamer, «la primera de totes les condicions hermenèutiques és [...] la comprensió real, el fet de tenir-se-les amb la cosa mateixa [...] ja que el que incita a comprendre, ha de manifestar-se abans en la seva alteritat. La comprensió comença quan alguna cosa ens crida l'atenció [...] [i això] posseeix l'estructura lògica de la *pregunta*.»<sup>22</sup> En paraules del pintor Ramón Gaya, «entendre no pot ser altra cosa que *cedir* a la realitat, ser dòcils, abandonar-nos-hi [...] que la realitat de sempre és *aquí*, demanant-nos de ser reconeguda.»<sup>23</sup> La crida de la realitat a la qual l'art respon preguntant, condueix cap a una trobada de la raó amb la realitat «perquè és la cosa real la que en darrera instància ens *dóna* la raó.»<sup>24</sup> Així doncs, la intensa percepció de l'alteritat de la realitat és allò que està en el fonament de la recerca artística. El poder últim, possibilitant i imponent de la realitat, és allò que mou l'artista per tal de donar en la seva obra el testimoni de la seva experiència inquietant de la realitat. Experiència que per al pintor agnòstic Antonio Saura connota una noció de *sagrat* que no es correspon amb l'ortodòxia religiosa, sinó amb el seu interès «per allò que ha motivat el naixement d'una

obra d'art, pel secret que li *dóna impuls*» (*El País*, 06-05-994, pàg. 36).

Si l'experiència de la realitat inquieta l'artista i aquesta inquietud mou o impulsa una recerca, una pregunta, això vol dir que l'artista s'ha vist afectat o ferit per la realitat. «Un pintor és un home —continua Ramón Gaya— [...] *igual* que els altres, però més greument, més vivament ferit per la realitat [...] el creador se sotmet [...] a la realitat i a aquesta ferida que la realitat li regala com un do [...] la realitat se li posa al davant descaradament [...] el sentiment que més tard ha de convertir-se en pintura, [...] és com una substància interior, invisible, [...] la pintura no brota [...] de cap sentiment del que és visible [...] imaginatiu [...], sinó d'un sentiment molt més aferrissat [...] tampoc no vol conquerir la realitat, sinó sumar-s'hi, pertànyer-hi, ser real, *realment real*»<sup>25</sup> «sent la totalitat del que és real, el cos sencer del que és real, com alguna cosa molt semblant a un fruit, però a un fruit que estigués estranyament en pecat i haguéssim de compadir-nos-en, abstenir-nos-en, respectar-lo i estimar-lo.»<sup>26</sup> Per això «l'art —entén R. Gaya— no ve a millorar ni a moralitzar la realitat, sinó [...] a salvar-la, però a salvar-la sencera, amb tot.»<sup>27</sup>

Però escoltar la veu feridora de la realitat, sostenir la contemplació de la pregunta que ens qüestiona, vol dir obrir la ferida i endinsar-s'hi

13. Zubiri, X. *El problema filosòfic de la historia de las religiones*. Madrid: Alianza, 1993, pàg. 41.

14. *Ibidem*, pàg. 43.

15. *Ibidem*, pàg. 62.

16. *Ibidem*, pàg. 62-63.

17. Santa Teresa. *Las Moradas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, pàg. 60.

18. *Ibidem*, pàg. 69-70.

19. Pessoa, F. *Poesia*. Madrid: Alianza, 1987, pàg. 80.

20. Jiménez, Diego Jesús. *Poesia*. Barcelona: Anthropos, 1990, pàg. 206.

21. Chillida, E. *Op. cit.* pàg. 44.

22. Gadamer, H. G. *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1992, pàg. 68-69.

23. Gaya, R. *Sentimiento y Sustancia de la Pintura*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, pàg. 85 i 81.

24. Zubiri, X. *Op. cit.* 1993, pàg. 283.

25. Gaya, R. *Op. cit.* pàg. 42-44.

26. Gaya, R. *Velázquez. pájaro solitario*. Barcelona: Editorial RM, 1969, pàg. 73.

27. Gaya, R. *Op. cit.* 1989, pàg. 56.

Antonio López es caracteritzà per pintar «el batec urbà que no s'atura». Fotografia: Antonio López, Lavabo i mirall (1967).



fins a recórrer-la en tota la seva profunditat per tal d'assolir aquesta substància interior, invisible, fins al lloc on novament trobem la font de la vida, fins el seu origen, allí on es posa la innocència després de la seva ferida. L'artista creador obre, doncs, un diàleg entre *allò* que pretén vulnerar-lo i *allò* que encara està en situació de poder ser vulnerat sostenint la contemplació de tots dos, de la seva «humiliació», en paraules de J. Palacios, fins a rebre el do de la ferida, *allò* que encara queda salvat. Arran d'aquesta veritable conversa, cedint-hi, ofegant la pròpia veu davant la realitat de l'aliena fins a quedar la pròpia joiosament derrotada, és com l'art abasta el seu fruit, i arriba a aquell punt on, en paraules de Valente, «els meus ulls s'omplen de sobte de llum. Com si tu, de sobte, tornessis a la vida».<sup>28</sup> No és l'artista qui respon a les preguntes de la realitat. L'artista, com deia Chillida,

pregunta. Ni l'obra no respon, sinó que torna a preguntar-nos. Aquest sumar-nos amb l'art a la realitat, no és sinó unir-nos al diàleg, relligar-nos amb ell a la realitat, reencarnar-nos, essent l'obra un moment de procés de relligació inacabat, que només en part dóna testimoni de l'encontre, de la troballa, oferint-nos les empremtes que suggereixen un camí pel qual endinsar-nos, una direcció. És així com la poesia utilitza el llenguatge com a «sortida d'incendis»: una porta per on s'ha d'entrar per sortir, salvant la realitat darrere de la innocència.

La mateixa estructura dialogal de tants poemes és testimoni de la sentida irrupció d'un Tu, a qui adreçar-se com a referent que transcendeix el llenguatge. Estructura que tornem a trobar a les *Confesiones* de sant Agustí o a les obres de santa Teresa, narracions autobiogràfiques en les quals la memòria porta a terme un exercici de recapitulació personal, on l'autor confessa la transformació soferta per la seva vocació i que posseeix un aire de família amb els escrits de Van Gogh, de Gauguin, de Klee, de Tàpies, de Schoenberg o de Kandinsky, de Gaya, de Micheaux i que inevitablement apareix a les entrevistes fetes a pintors i poetes: Bacon, De Kooning, Twombly, López, Chillida, Valente, Diego Jesús Jiménez i tants d'altres. «La confessió sembla ser així un mètode per trobar aquell subjecte a qui li passen les coses [...] algú que queda per sobre, lliure de tot el que li passi [...] perquè aquest gènere de realitat, un cop aconseguit, sembla invulnerable. I la consecució d'aquest punt d'invulnerabilitat té a veure [...] amb aquest misteriós món que és precis unificar, endinsar-s'hi, guanyant-lo a força d'intimitat, servint-lo en una esclavitud que li donarà la llibertat».<sup>29</sup>

El procés que condueix a les confessions escrites o plàstiques,<sup>30</sup> se'ns mostra com una cosa prèvia a la consecució artística o científica: el diàleg entre les preguntes de la realitat i les de l'artista aconsegueix mantenir la visió del que és invisible, sostenir davant la contemplació l'experiència de les coses desconegudes com a notícia real i veritable. El primer element és, doncs, el poder de la realitat d'aquella vivència que, per la seva independència de nosaltres mateixos, per la

seva llibertat, palesa la seva alteritat, la seva transcendència. El pas següent el dona l'actor que, com sant Agustí, compara l'experiència transcendent amb el que és conegut, en la naturalesa i en el seu interior, per negar que correspongui a res conegut. El nou pas és un procés inacabat de tempteig, que només avança en el coneixement i l'expressió en la mesura que l'actor es rendeix fidelment a la notícia que el sobrepassa. La clau, en aquest darrer i innumerable pas, és descrita unànimement, no solament pel creient, sinó també pels artistes plàstics i poetes, com una determinació ferma en la humilitat. Aquella mateixa relació entre el rigor en el propi treball, descens pel buit de la ferida i la determinació en ferm de la voluntat en la humilitat, la trobem en la filosofia de Wittgenstein, tal com indica el seu biògraf: «En el camí de la veritable comprensió dels problemes tot sovint s'interposa, no la manca d'intel·ligència, sinó el propi orgull. Així: *L'edifici del teu orgull ha de ser desarmat. I és un treball terriblement dur. L'autoanàlisi que exigeix desarmar el propi orgull és quelcom necessari, no solament per ser una persona decent, sinó també per escriure filosofia de manera decent. Si algú no està disposat a descendir fins al fons d'ell mateix perquè li resulta massa dolorós, llavors la seva escriptura continuarà essent superficial.*»<sup>31</sup> Per regla general, entenem la humilitat com una virtut que es contraposa a la supèrbia o a l'orgull. Però el testimoni dels actors no aporta aquella definició a la contra, com si hi tingués cabuda una experiència amb un contingut consistent simplement en la negació d'una altra experiència més substantiva. La humilitat, en realitat, no és una espècie de contraorgull, sinó simplement la veritat, la constatació de l'alteritat i la força de la realitat com a veritat, davant el poder de la qual desapareix l'autoreferència del subjecte, de manera que aquest queda com un simple lloc on es transparenta el testimoni de l'alteritat que el transcendeix.

En la mateixa tècnica que emprà Antoni López per aconseguir el realisme extrem dels seus paisatges urbans, podem apreciar aquell sentit realista de la humilitat. Si el tipus de sòl

ho permet, enfonsa a la terra un parell de claus com a topall de la punta dels seus peus o, en cas contrari, fixa unes marques de manera que la seva posició davant la realitat visual sigui la mateixa durant la sèrie de sessions necessària per fer la seva obra. Mesura amb el pinzell o amb compàs, obsessivament, cada element que entra dins del seu camp de visió; barreja els colors fins aconseguir una total exactitud amb l'objecte i la seva llum, parant el seu treball quan aquesta canvia. El que aconseguix amb aquestes regles tradicionals no és, sense més ni més, una còpia de la realitat, sinó anul·lar l'autor, tornar-se transparent, desaparèixer al servei de la fidelitat a la realitat. Sens dubte, el que de primer ens crida l'atenció és el grau en què la realitat aconseguix una intensa presència en les seves obres, fruit no solament d'això que hem esmentat, sinó també del rigor del seu enquadrament. Contemplant les seves obres és inevitable traspasar la tela i sentir-nos dins, completament, del paisatge. Com comenta F. Nieva, «el que es revela a cada partícula és com una embadalida atenció a la veritat [...] sota tant d'impacte plàstic hi ha [...] [un] testimoniatge d'una veritat inacabable [...] [on] vibra una angoixa i una admiració envers els dictats del que és real [...] [el que és seu] és crua i franca contemplació, plasmada amb necessitat austera i incansable [...] [ja que] o l'artista es deixa manar per la realitat, la seva realitat, o es queda curt.»<sup>32</sup> Per això, A. López ha hagut d'«armar-se d'humilitat.»<sup>33</sup>

Aquell mateix realisme de López pot conduir fàcilment a minimitzar l'abast de la seva obra

28. Valente, J. A. *Op. cit.*, pàg. 67.

29. Zambrano, M. *La Confesión: género literario*. Madrid: Mondadori, 1988, p. 71 tibant una mica més l'analogia, es pot trobar també un aire de família entre confessions tan diferents i la recapitulació dels nous vidents mexicans descrita per l'antropòleg C. Castaneda en els seus darrers llibres de 1987 a 1993.

30. Com a confessió en veu alta qualifica Francisco Nieva la pintura, en els seus comentaris al catàleg *Antonio López*. Madrid: VEGAP, 1993, pàg. 42.

31. Monk, R. *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*. Barcelona: Anagrama, 1993, pàg. 339.

32. Nieva, F. *Op. cit.*, pàg. 44-46.

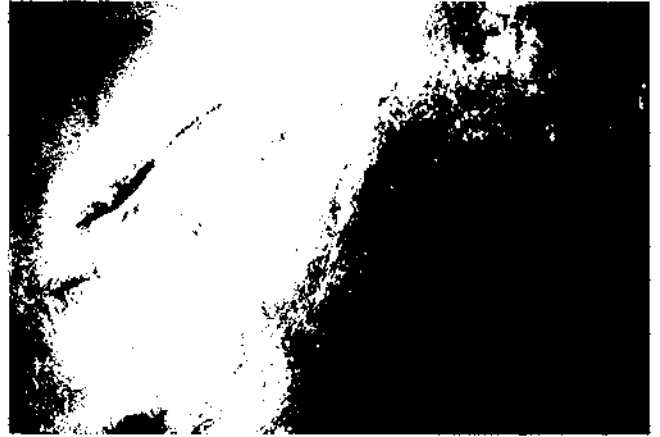
33. *Ibidem*, pàg. 42.



*L'estructura dialogal de gran nombre de creacions artístiques contemporànies permet una relació més fructífera entre l'artista i l'espectador*  
Fotografia: Antoni Tàpies, «Matèria en forma d'axil·la» (1968).

com un excel·lent paisatgista de la ciutat. Però si observem la seva trajectòria, la selecció i successió de temes i obres, la forma de construir-les els seus aparents fracassos davant les obres que semblen inacabades, potser puguem entendre millor el que ens confessen en el seu conjunt

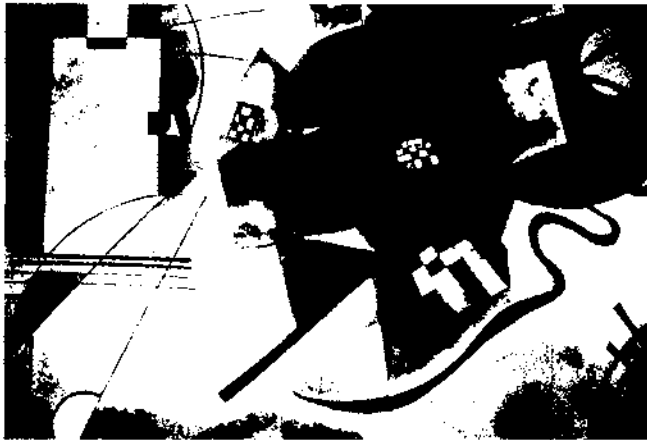
Emigrat a Madrid des del seu poble a La Manxa, com el vell cavaller cervantí, arremet amb els seus pinzells per tal d'escatir l'ànima que aquells gegants de ciment amaguen sota el llençol de la ciutat. López ha pintat Madrid enfilat a Torres Blancas, dempeus a la Gran Via, submergint-se com Jonàs en el ventre de la ciutat mostrant la fuga de les vies del Metro, sortint al camp amb l'esperança d'abastar l'urbs en el seu perímetre. La *velazqueña* llum de Madrid està present, en la seva gamma d'intensitat més variada, a l'obra de López (com ho està la llum de Londres a la de L.Freud). Pinta a l'alba, de nit, l'interior del seu estudi, el lavabo, la nevera o els llums que suggereixen el batec urbà que no para i que pressent la ciutat com un ronc plàstic que testimonia la seva presència més enllà del marc de la llar. Però el recorregut urbà de la seva obra, seguint les grans artèries de la ciutat, no acaba mai de trobar el seu cor. López pinta la Gran Via en dos trams iniciant el segon just en el mateix lloc on mor el punt de fuga del primer. Al primer li dedica set anys. Al segon tres i el deixa, de moment, inacabat, sense iniciar encara els possibles trams següents. López no representa, pregunta. El mateix focus des d'on enquadra la seva obra remarca, amb les línies de fuga i la seva curvatura contra les busques del rellotge, la fugida *del* que es resisteix a la seva pregunta. En la seva obra, si seguim les línies mestres de la seva composició, se'ns amaga, tanmateix, el lloc cap a on ens condueixen. Lloc que té com a punt de partida de la seva segona «Gran Via» i que torna a amagar l'esperat descobriment. El perímetre de la ciutat no acaba d'abraçar-la en la seva obra. El seu límit queda boirós, desdibuixat en un horitzó que fuig de la seva mirada. La ciutat no respon. El seu volum no encaixa amb la dimensió de la seva pregunta. I si això sembla una derrota, com a la inacabada obra filmada a *El Sol del Membrillo*, aquella és, tanmateix, la res-



posta. Però llavors, quina era la pregunta? «Seria aquest buit punyent el que de sobte fa un espai lloc? Lloc, la teva absència?»<sup>34</sup>

En les obres esmentades no hi ha cap presència humana. El moviment queda únicament a l'altre costat del quadre, en la mirada de l'usuari. La seva obra no és una crònica de l'ambient urbà. El seu realisme no és fotogràfic. La fotografia hauria captat una instantània del moviment de la ciutat, però la seva mirada posseeix la velocitat de la història. Aquella absència de moviment resulta paradoxalment equivalent a el que es pot veure a una gran velocitat interior, a aquella velocitat que, com la filosa de *Las Hilanderas* de Velázquez, sembla detenir-se en la seva transparència, desvetllant aquell altre costat que a una velocitat menor resultaria invisible. D'aquella manera, la velocitat de la mirada de López fa visible la invisibilitat quotidiana del poder real de la ciutat. D'una ciutat deshabitada, com si la velocitat de la història hagués fet esclatar una bomba de neutrons, buida, plena només d'empremtes anònimes i col·lectives de les quals no cal inferir un autor reconeixedor, personal; simples dades ineludibles, «desolació del que és profund d'una gran ciutat.»<sup>35</sup> López recolza, dóna el to a la seva pregunta, amb el rigor de la seva humilitat, de la seva obediència a la realitat, per tal de portar-la així fins al límit del que és visible, com si el mateix límit, en ser infranquejable, retornés de rebot —reflectida en la seva obra com en un mirall— la *mirada-que pregunta* de l'usuari cap a la invisible ciutat desola-

L'apropament de la pintura  
a la contemporaneïtat té en  
Kandinski un dels seus grans  
promotors. Fotografia: Vasili  
Kandinski, Grog, vermell  
i blau.



da que portem dins, cap a la *introjectada* cultura urbana del nostre temps.

Si a la pregunta encara hi ha una esperança de resposta, la pintura i l'escultura en la ciutat secular semblen donar la raó a G. Steiner: «La densitat de l'absència de Déu, el límit de presència en aquella absència, no és un gir dialèctic buit [...] El distanciament es troba, llavors, carregat [...] d'un record esquinçat per les puntes. És aquell *ser-allà* absent, en els camps de concentració, a l'erm d'un planeta brut, el que s'articula en els textos mestres de la nostra època.»<sup>36</sup> També a l'obra de Chillida, comenta J. A. Fernández Ordóñez, «és com si l'absència tingués el mateix valor que la presència.»<sup>37</sup> Per això J. A. Valente qualifica Chillida com «arquitecte del buit.»<sup>38</sup>

Amb tot això que he indicat fins ara sobre l'obra d' A. López no voldria que s'interpretés que només el realisme plàstic obeeix humilment el poder de la realitat. Realisme, informalisme o expressionisme abstracte, són estratègies diferents, però que igualment, encara que a la seva manera, cerquen en la ferida de la realitat la invulnerabilitat de la innocència. Enfront dels set anys que tarda López a pintar la seva *Gran Via*, Tàpies, Twombly, Micheaux o De Kooning realitzen les seves obres a una velocitat molt més gran, amb el vigor d'un traç espontani, acceptant l'alteritat dels accidents. Així ho exposa el pintor i poeta Henri Micheaux: «Un cop més vull ser espontani, totalment, sense correccions, sense segones parts, sense haver de tornar-hi, ni retocar-lo. D'un sol cop, allí. / La immediatesa

[...] allò acabat d'arribar [...] *in statu nascendi* [...] desbloquejant en mi alguna cosa, trencant contencions, reserves, festejant un esdeveniment, un esdeveniment inesperat [...] / Pinto com escric [...] per trobar-me, per trobar el meu propi bé que jo tenia sense saber-ho. Per tenir la sorpresa i al mateix temps el plaer de reconèixer-ho. Per aconseguir veure aparèixer una certa buidor, una certa aura on altres volen o veuen la plenitud.»<sup>39</sup> Es tracta, doncs, d'una manera de treballar que, davant la velocitat de la història, opta per la pròpia velocitat interior de l'autor, el qual «per l'amplitud (del gest) [...] podia comunicar —com confessa Micheaux— amb la meua pròpia velocitat i per ella vaig oblidar el subjecte i la impressió original.»<sup>40</sup> Aquella mateixa velocitat del traç o la pinzellada de Micheaux o de Tàpies, impedeix la interferència de l'autoreferència del subjecte, i el força a aquest a una atenció més intensa cap al que en el seu interior apareix com una velocíssima irrupció de suggeriments i possibilitats independents de la seva voluntat i raciocini, de manera que l'autor se situa en la mateixa actitud passiva característica de l'estat d'escriptura, atent a aquella alteritat que li transcendeix i que només pot seguir sense perdre el pas «*quien de verdad se humillare y desasiere (digo de verdad, porque no ha de ser por nuestros pensamientos, que muchas veces nos engañan, sino que estemos desasidas del todo)*»<sup>41</sup>, ja que «*así como no podemos tener el movimiento del cielo, sino que anda apriesa con toda velocidad, tampoco podemos tener nuestro pensamiento [...] por parecer que el movimiento grande del espíritu hacia arriba subía con velocidad [sic].*»<sup>42</sup> És així com treballa Tàpies «absolutament alliberat de condicionaments discursius [...] sortint de si mateix, ne-

34. Valente, J. A. *Op. cit.*, pàg. 109.

35. Nieva, F. *Op. cit.*, pàg. 46.

36. Steiner, G. *Presencias reales ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino, 1991, pàg. 278.

37. Chillida, E. *Op. cit.* pàg. 52.

38. *Ibidem*, pàg. 55.

39. Micheaux, H. 1993. Madrid: Galeria Jorge Mara.

40. *Ibidem*.

41. Santa Teresa, *Op. cit.* pàg. 56.

42. *Ibidem*, pàg. 50.

*El cant sobre el desinterès i la soledat de l'home contemporani sorgeix amb força en obres com les de Francis Bacon o Lucien Freud.*

*Fotografia: F. Bacon, «Retrat d'un home baixant l'escala» (1972).*



gant-se [...] ja que en aquelles tasques es troba precisament la possible participació de l'home en l'abstracta divinitat [...] per tal de penetrar així... en l'essència de les coses sense el menor ànim analític.»<sup>43</sup> Això mateix s'ha d'entendre quan De Kooning diu que «potser pinti molt ràpid, per retenir aquella visió fugaç [...] és com creuar el carrer: Hom vol creuar el carrer ràpidament, o sigui que el creua corrents. Només una visió fugaç d'alguna cosa. I després, finalment, allí hi tinc una imatge. Vull oferir a algú quelcom més de l'esmentada visió fugaç.»<sup>44</sup> No es tracta, doncs, només com sembla creure Zilcher, que «la velocitat i la força presents en el seu tractament dels materials reflectien el ritme veloç i la fecunda vitalitat de la ciutat»<sup>45</sup> de Nova York. El que De Kooning aconsegueix és acompassar ambdues velocitats: Agafa en préstec la velocitat de Nova York per tal d'expressar l'instant de la seva

pròpia velocitat. Cada velocitat opera com una ressonància de l'altra, essent així, novament, radicalment fidel a la realitat que se li imposa en la seva vivència. Així ho expressa, insistint en això mateix, Joseph Brodsky: «Escric en tràngol de cec: / la mà de la ploma pretén avançar-se / per un segon al 'per a què?' / disposat a saltar en marxa de la llengua, / a navegar de nit, / a augmentar i créixer / i etcètera.»<sup>46</sup>

Així doncs, aquella contenció del propi discurs i voluntat, rient i negant el propi dirigisme, és la forma informalista o expressionista d'enclavar-se, com López, en la realitat. Les obres de Tàpies «mai no han estat considerades per l'artista com finestres obertes cap a un espai imaginari [...] Tàpies insisteix en totes i cada una de les seves obres en la continuïtat d'allò real.»<sup>47</sup>

Si davant del final de la història l'art canta més bé la seva ferida, davant la «mort» de Déu i el seu oblit, canta el seu estar *present-en-la-seva-absència* en la ciutat secular; enfront de la velocitat de la història, en el realisme, l'informalisme i l'expressionisme obeeixen a la velocitat de l'instant, i són ambdues maneres, tan diferents com contemporànies, de rendir-se davant la intensitat transcendent de la realitat. Si l'expressionisme sacrifica la fidelitat visual per ser fidel a l'instant, l'usuari de les seves obres haurà d'accedir al referent que no veu, des d'un dels seus efectes, des de les empremtes que tan ràpidament va deixar a la tela. Per la seva part, l'usuari del realisme haurà d'accedir a l'ànima absent de la ciutat, amagada en el cos urbà que contempla. La diferència no és, doncs, tan radical. En tots dos hi ha un més enllà del quadre que transcendeix l'experiència visual i, malgrat «la tradició filosòfica, ha [...] plasmat la intel·lecció exclusivament sobre la visió i [...] d'aquí la idea que intel·ligir es re-presentar, i que el que no és representable és senzillament inintel·ligible, [...] això (com ens recorda Zubiri) és radicalment fals [...] Temptejar [...] és una manera d'intel·lecció del present en forma no representada.»<sup>48</sup>

Això no obstant, en tots dos hi ha empremtes figuratives, ocultaments i formes emergents. De Kooning deforma els cossos i el paisatge de Nova York sense anul·lar-los totalment, dificultant-nos

La intensa percepció de  
l'alteritat de la realitat és el  
que està en el fonament de  
la recerca artística.

Fotografia: Willem de  
Kooning, Untitled V  
(1982).



la intel·lecció de la imatge quotidiana de la ciutat amagant-la sota l'expressivitat dels seus traços. D'aquesta manera l'expressionisme també s'acosta a un extrem o límit, aquell que separa el caos de la llibertat. Si encara hi percebem els trets d'unes figures desfigurades, es tracta no solament d'ancoratges que subjecten l'ímpetu de la llibertat formal, sinó empremtes que ens mostren sobre qui recau la ferida, la tenalla de l'època, en la qual l'art desplega el seu exercici d'innocent llibertat. Tal i com confessa De Kooning: «no treballa tenallat [...] sinó que volia saber fins on podia arribar.»<sup>49</sup> López, al contrari, ens presenta una ciutat de Madrid tan nítida com buida d'habitants, amb un realisme tan extrem que actua com a veritable *trompe-l'oeil* d'una intensitat real que normalment desatenem. Mentre l'expressionisme remarca la qualitat dels substantius absents —o sigui, adjectiva aquelles coses de les quals només tenim referències borroses i on hem d'arribar des de les seves empremtes— el realisme només és més substantiu en aparença. A la tela, cada cosa consta pel seu nom. Tanmateix, com veiem a l'obra de López, Madrid només és el cos d'una ànima absent. El realisme de López és pronominal o sinecdòtic. Ens enfronta al cos, a la part,

com a pronom *del* que el llençol de la ciutat amaga. És la llibertat imperiosa de la realitat urbana la que, com aliena a cada un dels ciutadans, se'ns imposa.

En el cas de Micheaux, Vieira o Twombly la velocitat i la llibertat semblen encara més grans, la referència visual és encara menys perceptible. Amb prou feines s'endevinen, amagats, signes visualment reconeixadors. El seu discurs està mancat de substantius plàstics. Les seves obres interpreten, tesen i harmonitzen una sèrie d'adjectius sense esmentar el nom la possibilitat del qual incoen, transformant aquesta adjectiva-ció pronominal de línies i colors en pregunta, més que representació, pel nom absent i que només apareix en l'usuari quan, davant l'obra, entra en acció. «Cada línia és experiència actual de la seva pròpia història implícita. No explica res, és l'esdevenir de la seva pròpia materialització. [...] És difícil explicar una cosa així [reconeix Twombly]. Però hom s'embrolla [...] en una síntesi de sentiment, intel·lecte i altres coses que [...] apareixen quan s'entra en acció. És absurd pensar que hom pugui caure en l'obscuritat o en un nihilisme subjectiu. Aitals idees només les pot mantenir gent mancada d'experiència.»<sup>50</sup> Són obres que casen amb la poesia contemporània de Valente (: «Borrarse. / Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios»<sup>51</sup>) y de Brodsky (: «El hombre sobrevive como un pez en la arena: / alcanza los arbustos, arrastrándose, y luego / empieza a andar sobre las patas tuertas, alejándose / como la línea escapa de la pluma, / hacia las partes hondas del conti-

43. Moure, G. *Tàpies. Extensiones de la realidad*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993, pàg. 14-16.

44. Zilczer, J. *De Kooning y el expresionismo urbano*. A: *Catàleg de Willem De Kooning*. Col·lecció Hirshhorn Museum. Barcelona: Fundació «La Caixa», 1994, pàg. 52.

45. *Ibid.*

46. Brodsky, J. *Parte de la oración y otros poemas*. Barcelona: Versal, 1991, pàg. 94.

47. Moure, G. *op. cit.* pàg. 17-21.

48. Zubiri, X. 1993, *op. cit.* pàg. 286.

49. Zilczer, J. *op. cit.* pàg. 52.

50. Twombly, C. *Cy Twombly. Cuadros, trabajos sobre papel, esculturas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pàg. 15.

51. Valente, J. A. *Al dios del lugar*. Barcelona: Tusquets, 1989, pàg. 19.

nente»<sup>52</sup>), ressonant unes i altres experiències en cada un dels llenguatges artístics dins l'horitzó del nostre temps.

Malgrat tot, potser sigui a l'obra de F. Bacon i de L. Freud on el cant del desinterès i la soledat de l'home abasti, en la plàstica contemporània, la veu més neguitosa, el to més desafiant. No hi ha en les seves obres «absència de signe». La presència de la figura humana és gairebé constant, però colpidora. Potser perquè detenen la pregunta sobre la fugida de la innocència sense trobar com esgotar-la, retornant-la a l'espectador sense esperança. Són obres que representen el nostre temps, aquell temps que «camina tot el temps amb l'ombra de la mort. I quan més estima la vida, més conscient és de la mort.»<sup>53</sup> Són obres en les quals, confessa L. Freud, «jo volia que els meus retrats fossin la gent» (*Babelia*: 16-4-94, pàg. 4), «voldria que els meus fossin retrats de les persones, no com elles. Que no s'assemblin al model, que siguin el mateix model.»<sup>54</sup> Amb un intens realisme expressionista, el que a L. Freud interessa dels seus models és «la mortalitat, la condició de ser subjectes per a la mort» (*Ibidem* 5). No irromp en les seves obres l'alteritat d'un Tu, com en la poesia, que restableix el diàleg redimint el subjecte de la seva soledat. La figura humana apareix sola o juxtaposada a una altra. Mai acompanyada, en comunicació, sinó amb els ulls tancats, amb la mirada de costat o amb l'impudor de qui desconeix el valor de la mirada que es posa sobre una identitat sentida com a pròpia. En tensió amb el seu realisme, ens etziba que no hi ha subjecte sense alteritat, sense transcendència. Mostrant-nos la pell crua com un mirall del nostre temps, ens retorna el guant que va tirar Nietzsche girat del revés, com una ferida oberta: si la història i Déu han mort, el que sobreviu en el límit del cos és un subjecte per a la mort.

## BIBLIOGRAFIA

BACON, F. *Pinturas 1981-1991*. Madrid: Lerner & Lerner Editores, 1992.

BRODSKY, J. *Parte de la oración y otros poemas*. Barcelona: Versal, 1991.

CASTANEDA, C. *El conocimiento silencioso*. Madrid: Editorial Swan, 1988.

CASTANEDA, C. *El arte de ensoñar*. Madrid: Editorial Swan, 1993.

CHILLIDA, E. *Preguntas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

DIAZ-SALAZAR, R. i S.Giner. *Religión y sociedad en España*. Madrid: CIS, 1994.

FREUD, L. *Lucien Freud*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arta Reina Sofía, 1994.

FUKUYAMA, F. "¿El fin de la historia?". *Claves de Razón Práctica* (1990), núm. 1.

GADAMER, H. G. *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1992.

GAYA, R. *Velázquez, pájaro solitario*. Barcelona: Editorial RM, 1969.

GAYA, R. *Sentimiento y Sustancia de la Pintura*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

JIMÉNEZ, Diego Jesús. *Poesía*. Barcelona: Anthropos, 1990.

MICHEAUX, H. Madrid: Galeria Jorge Mara, 1993.

MONK, R. *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*. Barcelona: Anagrama, 1994.

MOURE, G. *Tàpies. Extensiones de la realidad*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.

NEEDHAM, R. *Primordial Characters*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978.

NIEVA, F. A. Catàleg d'Antonio López. Madrid: VEGAP, 1993.

PESSOA, F. *Poesía*. Madrid: Alianza, 1987

SANT AGUSTI. *Confesiones*. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.

SANTA TERESA. *Las Moradas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

STEINER, G. *Presencias reales ¿Hay algo en lo que decimos?*. Barcelona: Destino, 1991.

TAYLOR, C. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992.

TWOMBLY, C. *Cy Twombly. Cuadros, trabajos sobre papel, esculturas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

VALENTE, J. A. *Al dios del lugar*. Barcelona: Tusquets, 1989.

VALENTE, J. A. *No amanece el cantor*. Barcelona: Tusquets Ed., 1992.

ZAMBRANO, M. *La Confesión: género literario*. Madrid: Mondadori, 1988.

ZIJCZER, J. *De Kooning y el expresionismo urbano*. A: Catàleg de Willem DE KOONING. Col·lecció Hirshhorn Museum. Barcelona: Fundació «La Caixa», 1994.

ZUBIRI, X. *El Hombre y Dios*. Madrid: Alianza, 1984.

ZUBIRI, X. *El problema filosófico de la historia de las religiones*. Madrid: Alianza, 1993.

52. Brodsky, J. *op. cit.* pàg. 96.

53. Bacon, F. *Pinturas 1981-1991*. Madrid: Lerner & Lerner Editores, 1992, pàg. 17.

54. Freud, L. *Lucien Freud*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arta Reina Sofía, 1994, pàg. 16.