

## *El símbolo en el arte*

**ANA MARIA  
PRECKLER**

El ser humano ha creado ciertamente realidades indiscutibles que han demostrado fehacientemente que la vida humana se distingue claramente de la vida animal por sus creaciones. El símbolo ha sido una de esas creaciones humanas que el hombre sintió necesidad de hacer para identificar por medio de una plasmación material aquello que significaba para él una idea, una abstracción, un valor, un hecho, una nación, un determinado personaje, etc.. En este sentido el símbolo más gráfico que todo el mundo puede identificar y relacionar con una nación es el de las banderas, hasta tal punto que su destrucción resulta un delito. El arte desde su inicio necesitó crear símbolos que sustituyeran o acompañaran a alguien o a algo, y en ese acto demostró una vez más que el ser humano trasciende lo meramente material para sublimar lo inmaterial. Así, cuando representó una idea, lo más puramente intelectual, mediante una realidad sensible, lo más puramente material. Y con ello demostró su grandeza sobre los otros seres vivos del universo incapaces de crear o de sentir más que un fuerte instinto por la

## ARTE

supervivencia o una inclinación afectiva. Fuerte instinto por la supervivencia que una vez más el hombre, siendo también animal, pudo doblegar e inmolar por una causa superior o espiritual. La metáfora y la alegoría fueron también realidades similares al símbolo que demostraron la superioridad del hombre a la hora de vivir la vida. ¿Llamaríamos quizá a este proceso razón vital o realidad radical, el gran invento de Ortega de unir o reunir la realidad, la vida y el pensamiento?

Así pues, la invención de signos, palabras e imágenes, para representar o expresar ideas, formas, virtudes, ideales, valores, religiones, estados del alma o del espíritu, y realidades concretas, y su plasmación en el arte, la literatura, la música, etc. supuso la creación más

intelectual y espiritual del hombre y al mismo tiempo la más sensible. La creación que hizo que el hombre se superara a sí mismo y reflejara lo inmortal, si así podemos considerar al símbolo, y con ello que el hombre reflejara su destino último aquel al que se siente llamado aunque lo niegue: la inmortalidad.

Por tanto, si el arte desde siempre conllevó el símbolo como uno de sus atributos, no es de extrañar que surgiera un arte, un estilo, que supusiera por sí mismo o llevara inherente el símbolo como forma intrínseca. Este arte fue el Simbolismo. En 1886 el poeta Jean Moréas publicó en Le Figaro el "Manifiesto simbolista" en el cual afirmaba que el Simbolismo pretendía "revestir la idea de forma sensible". Podemos afirmar que el Simbolismo nació en Francia en esa fecha y que se extendió por Centroeuropa, manifestándose sobretodo en la literatura y en el arte, aunque también hubo una música simbolista en las composiciones de Gabriel Fauré. Los poetas Baudelaire, Verlaine y Mallarmé fueron los principales autores simbolistas de la literatura, y en la pintura, Moreau, Redon y Puvis de Chavannes. Todos ellos franceses, los cuales formaron un grupo interrelacionado por la amistad y el arte.

Este preámbulo viene a cuento de una magnífica exposición celebrada en la Fundación Mapfre Vida, de uno de los pintores

señeros del Simbolismo: Gustave Moreau. Sueños de Oriente. Artista de gran relevancia, Gustave Moreau (1826-1898) fue un hombre de personalidad controvertida y solitaria que llegó a ser profesor de la Escuela de Bellas Artes, teniendo entre sus alumnos a Matisse y a Rouault (dos exaltados del color). En sus lienzos acusa la influencia de los románticos franceses Chasseriau y Delacroix, en el colorismo exacerbado y movido de sus pinturas, así como la de los poetas simbolistas y la del músico Wagner. Inmersa en el ámbito de lo sacro y del orientalismo, Moreau realiza unos cuadros imbuidos de misterio e irrealidad y de un halo sobrenatural, bien sea que sus personajes no tienen nada de santos sino más bien lo contrario, que hacen sus obras precursoras del Surrealismo. Su pasión por lo oriental se plasma en los fondos y arquitecturas de sus lienzos, sobrecargados en gran manera, y en los temas de los mismos. Moreau tuvo una gran preferencia por la mujer, pero no será la mujer salvífica y amorosa la que plasme sino a la mujer fatal y perversa que se ofrece seductoramente por la senda prohibida de la fatalidad y la perversidad. Así, uno de sus temas recurrentes es el de Salomé, la hija de Herodías que pide a Herodes la cabeza decapitada del Bautista que éste le concede. Tema por otro lado muy tratado en la literatura, la música y el arte de finales del siglo XIX. Moreau trata

a Salomé como una diosa oriental, hierática y poderosa, que consciente de su seducción pide a Herodes la cabeza del santo que se ofrece como contrapunto de la maldad. La riqueza, el lujo, la exhuberancia y el colorismo pondrán las notas orientales en un marco extremadamente recargado.

“El Oriente de Gustave Moreau, como su arte, es un arte de la fábula y de la metamorfosis.

Embelesado por las Metamorfosis de Ovidio, él mismo practicará una transformación similar en su obra. Siguiendo el ejemplo de La Fontaine, cuyas fábulas ilustra, se convertirá en fabulista. El Oriente de Moreau no será verosímil, exacto, realista. Él no busca la verdad. Será onírico y erudito” (...) “Moreau se erige en arqueólogo de un Oriente que no ha existido jamás. Un Oriente intemporal”, afirma Marie Cécile-Forest, directora del Musée National Gustave-Moreau, de París, de donde proceden gran parte de las obras expuestas.

En definitiva, Moreau hace del Oriente un símbolo del ensueño, de la fantasía, de lo onírico, del embeleso, de lo espiritual. Para ello se sirve del color y del misterio, del recargamiento compositivo y decorativo, del arabesco y la filigrana, de la moda orientalista que corría por entonces en los ámbitos artísticos de finales del siglo XIX y principios del XX. Del esbozo y la sutileza pictórica como principio

de la nostalgia, del inacabamiento o esbozo como principio de lo oculto, de lo intangible como principio del espíritu, de la magia de los personajes escogidos (Salomé, El Bautista), del Romanticismo como principio del colorismo y la exaltación del individuo, y de la mujer como principio del bien y del mal.

La exposición se distribuirá según los siguientes apartados: I. “Oriente Romántico. Darío. El Cantar de los Cantares”. Con obras como El Cantar de los Cantares, 1853, Huida de Darío, La sultana y La Sulamita. Desnudos femeninos, arquitecturas orientales, hombres vestidos a lo oriental, abigarramiento general. II. “Sueño de Oriente. La Biblia. Los Reyes Magos. David y Moisés. La India”. Con estos temas, Moreau realiza cuadros como las acuarelas varias de Los Reyes Magos, El Rey David, 1878, en su trono con columnas y esbozo en los detalles, Moisés expuesto en el Nilo, óleo, fondo arquitectónico en esbozo general, El triunfo de Alejandro Magno, paisaje rocoso exultante y arquitecturas fabulosas con los personajes difuminados. III. “El Canto de los Poetas”, Poeta indio, a caballo con cimitarra ante figuras, esbozamiento, Poeta árabe, Cantor árabe, ambos con manchas, colorismo, inacabados, Poeta persa, a caballo con cimitarra. Poetisas indias, en marco surreal, rocallas, esbozos irreales. IV. “La Mujer Oriental”. El desenfreno, desnudo femenino enmarcado en

trono arquitectónico, Cleopatra, en su palacio, varias versiones, mezcla de abigarramiento, realismo y esbozamiento, Sansón y Dalila, Dalila, abigarramiento, riqueza, colorismo, Salomé, varias versiones, en palacio de Herodes, frente al trono, danzando, con cabeza del Bautista levitando o llevando la cabeza del Bautista en bandeja, con gran riqueza general, difuminación y colorismo. V. "Documentación." Fotografías, estampas, arquitecturas orientales, pinturas, Alhambra de Granada, Mezquita de Córdoba, Estampas japonesas, croquis, dibujos, estudios, etc..

La que promete ser la gran exposición del año 2007, por ser la primera monográfica que se dedica al pintor desde la celebrada en Venecia en 1937, se expone en el Museo del Prado y está dedicada exclusivamente a Tintoretto. Con obras traídas de todas partes del mundo, haciendo mención expresa de las excelentes muestras que posee el Museo del Prado que como siempre son las mejores, la exposición hace honor al gran pintor veneciano a veces eclipsado por sus contemporáneos Tiziano y Veronés. El que fuera gran maestro del color del siglo XVI, después de Tiziano, llamado también el Miguel Ángel veneciano, por la imponente concepción miguelangelesca de la figura humana, destaca especialmente por sus grandes composiciones religiosas (muchas de ellas cuadros de altar) y mitológicas, así como por

sus numerosos retratos, de recia factura y honda huella psicológica. Enormemente prolífico aunque tuviera la ayuda de un taller en el que trabajaban tres de sus ocho hijos, Tintoretto (1518 - 1594) muestra unos cuadros, a veces monumentales, dominados por la fuerza compositiva, la reciedumbre y la robustez, fruto de la plasmación escultórica de sus personajes, por los contrastes naturalistas de luz y sombra, y por el movimiento brusco de las figuras, cualidades que le acercan por un lado a la teatralidad, gesticulación y dramatismo del Manierismo y que por otro preanuncian un incipiente Barroco.

Distribuida a través de cuatro grandes partes, la exposición sigue un proceso cronológico de la obra del insigne veneciano. 1. "Los inicios: hasta 1546". In-fluencias de Miguel Ángel y Rafael. Tintoretto se contempla aún bajo la sombra de Tiziano (1477-1576), una generación mayor que él y con quien estudia según algunos historiadores. Autorretrato, 1546-47, La Sagrada familia con San Juan Bautista, 1540, Jesús entre los doctores, 1542, La conversión de San Pablo, 1544, cuadros todavía juveniles, colores en los que predominan los ocreos y amarronados y aún no los colores venecianos, se aprecian los cuerpos ya miguelangelescos.

2. "Los años decisivos: 1547-1555". Empieza el color. Comienza el éxito y los encargos. Se impone

definitivamente la grandiosidad y fuerte anatomía de sus figuras miguelangelescas. En este periodo realiza las pinturas para la Scuola del Santísimo Sacramento, cofradías laicas con devoción a la Eucaristía, y parroquias venecianas. En esta parte, que se distribuye en varios apartados, además de retratos como Retrato de hombre con 26 años, 1547, y Retrato de caballero de 28 años, 1548, y de cuadros clásicos como Esther ante Asuero, 1547-48, con grandiosidad de figuras, fuerte colorido y abigarramiento compositivo, se establecen hasta cuatro grandes cuadros de la Última Cena con su relevante significación Eucarística. Entre ellos se encuentra El Lavatorio, 1548-49, del Museo del Prado, modalidad que representa una escena posterior a la Sagrada Cena sin romper el misterio de la instauración Eucarística que acaba de producirse y se ve reflejado en un sencillo Cáliz sobre la mesa (esta vez, gracias sean dadas, sin las incógnitas del Santo Grial que El código da Vinci atribuyera a La Última Cena de Leonardo da Vinci). El Lavatorio es sin duda el cuadro más bello de esta serie de Sagradas Cenas, y resulta paradójico que una vez más sea el Museo del Prado el que posea el mejor lienzo de una exposición efectuada bajo su patrocinio y mostrada en la gran bóveda central acristalada; gracias sean dadas por ello también. El maravilloso cuadro ofrece una impresionante y

amplia perspectiva frontal con arquitecturas y paisaje al fondo, la mesa con mantel y taburetes en el centro, con algunos apóstoles sentados delante de ella hablando entre sí con gran naturalidad o quitándose las botas, y en un primer plano, a la derecha, en preciosa figura arrodillada, Jesús lavando los pies a San Pedro. Frente a la solemnidad del acto Eucarístico que acaba de producirse, Tintoretto ha preferido plasmar esta escena naturalista y sencilla, con un todo Dios lavando los pies a sus amigos, para mostrar el amor humano y divino en su magnífica expresión, teniendo a Cristo como centro aglutinador del cuadro. Sencillez y grandiosidad se aúnan en este hermoso cuadro que podemos ver prácticamente todos los días en nuestro Museo del Prado. Suave colorido veneciano y figuras miguelangelescas, con cuerpos, espaldas y brazos briosos y rotundos. Amor y Arte plasmados al unísono. Posiblemente este único cuadro de Tintoretto le hubiera bastado para alcanzar el puesto que ocupa en la Historia del Arte pero además hizo otros muchos.

La Última Cena, 1550, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es una Sagrada Cena al modo tradicional, es decir con mesa horizontal, Cristo en el centro bendiciendo el pan y el vino, y los apóstoles rodeando la mesa, quedando unos de frente y otros de espaldas, lo que le da ocasión al

pintor para plasmar a los hombres por delante y por detrás en magnífico estudio anatómico de los cuerpos robustos y nervudos, una vez más miguelangelescos. Esta cena es posterior y muy similar a La Última Cena, de 1547, pintada para la Iglesia de San Marcuola, de gran formato, con Cristo y los apóstoles alrededor de la mesa, destacando la naturalidad y el movimiento de las figuras, en animada conversación, con gran belleza de los ropajes de Cristo y sus apóstoles. La Última Cena, 1564, Iglesia de San Trovaso, Venecia, muestra a Cristo anunciando la traición de Judas. El dramatismo y el movimiento dominan la escena que presenta una gran originalidad compositiva al mostrar a Cristo, los apóstoles y la mesa en un sentido oblicuo esquinado y una perspectiva abigarrada en primer plano. La naturalidad y el movimiento resultan acaso demasiado expresivos ofreciendo un juego de contrarios, los claroscuros son fuertes, y la humildad y la pobreza se hacen patentes; los colores se hacen rosáceos.

3. "Los grandes ciclos pictóricos (1556- 1575)". Tintoretto consolida su carrera pero tiene también altibajos. A veces no era bien recibido en ciertos círculos venecianos y el gran Tiziano no le apoyaba. En esta etapa efectúa las pinturas para la Iglesia de la Madonna dell' Orto, la Scuola Grande di San Marco, 1562, la Biblioteca Marciana, y la Scuola

Grande di San Rocco (1564-88); en 1566, es elegido miembro de la Academia dell Arte del Disegno de Florencia. Retratos varios como El caballero de la cadena de oro, 1555, y Retrato de dama de luto, 1555; La presentación de Jesús en el Templo, 1554-1556, visión de abajo arriba, grandiosidad, abigarramiento, robustez, colorismo; El entierro de Cristo, 1553-64, visión de abajo arriba, abajo Virgen desmayada, arriba Cristo y varones; Susana y los viejos, 1555-56, de nuevo el repetido motivo que permite a los pintores plasmar el desnudo femenino eludiendo la censura, aquí el cuerpo posee una morbidez extremada y gran naturalismo, vegetación frondosa; La Virgen con el Niño, San Marcos y San Lucas, 1571-72, robustez en cuerpos de hombres y ángeles.

4. "Los últimos años (1576-1594)". Tintoretto llega al cenit de su carrera y obtiene el reconocimiento oficial. Su proyección es internacional. Tiziano muere en 1576 y ya no le hace sombra. Acentuación del modo de pintar anterior. La coronación de la Virgen, llamada El Parnaso, Museo Thyssen, gran perspectiva celeste con Virgen coronada por el Padre, grupos de santos y ángeles y nubes, reminiscencias del Juicio Final de Miguel Ángel. La adoración de los pastores, Monasterio de El Escorial, desarrollo en vertical de asunto horizontal, composición no confusa, detalles naturalistas de

animales y plantas; El raptó de Helena, 1578-79, composición muy dinámica y abigarrada, figuras amontonadas y superpuestas, se acerca al barroco, Tarquino y Lucrecia, imagen cruenta de lo que supuso el final de la monarquía y el inicio de la República en la antigua Roma.

Roy Lichtenstein, de principio a fin, ha sido la propuesta de la Fundación Juan March para esta temporada. Tal y como dijera Javier Gomá, director de la misma, el día de la inauguración a los periodistas, ante las excelentes ofertas de arte ofrecidas en Madrid en la actualidad, la Fundación va a optar por realizar exposiciones especiales motivadas en primer lugar por una idea, con un montaje muy cuidado y haciendo una aportación científica a través del catálogo. Aplicado este esquema a Roy Lichtenstein, un artista pop de alta proyección internacional, comprobaron que, en cuanto a la idea, ésta funcionaba en el sentido de que el Arte Pop no es un arte tan aparentemente sencillo y espontáneo como parece, y que la mayoría de sus intérpretes lo realizaron mediante una elaboración sofisticada en la que reunieron materiales, fuentes, estudios, pruebas, etc. En la Fundación comprobaron que con este material se podía hacer un buen montaje apoyado por la aportación científica del catálogo. En resumen, y como ya lo hicieron con la exposición de Klimt, en la

de Lichtenstein han acompañado a cada gran cuadro del artista, por sus correspondientes estudios previos que consistían generalmente en un dibujo a lápiz de color, y el collage en el que el dibujo original se fotografió en formato de diapositiva de 35 mm, la cual se proyectaba sobre un cartón hasta la mitad de la escala del cuadro, rehaciendo el dibujo sobre el cartón y adhiriendo líneas negras para los contornos. Las zonas dibujadas se trasladaban a los papeles de colores del collage. En definitiva, una larga elaboración que requería al menos tres o más fases antes de llegar a la obra definitiva, en óleo.

La mayoría de las obras de Lichtenstein (1923-1997) mostradas van a ser de su última época y por tanto no se ofrecen aquellas pinturas características suyas con el cómic como principal motivo del cuadro. No obstante, las que se enseñan están dentro del Arte Pop más puro, con figuras o cosas muy delineadas, colores estridentes y predominio del negro para la delimitación de los cuerpos. Además sobresalen los detalles repetitivos como son los pequeños puntos negros o de colores rellenando parte o todas las figuras y las líneas diagonales. Citando las obras más significativas de la muestra, se comprueba que Naturaleza muerta, 1973, va acompañada de su correspondiente Dibujo para naturaleza muerta, 1973, y Collage para Naturaleza muerta, 1973;

Desnudos con pelota de playa, 1994, uno de sus cuadros más espectaculares por las dimensiones y el tema recurrente en el artista, lo estará por Dibujo para Desnudos con pelota de playa, 1994, y Collage para Desnudos con pelota de playa, 1994; Desnudo, 1997, estará junto a Dibujo para Desnudo, 1997, y Collage para Desnudo, 1997; El sembrador, 1985, cuadro en que Lichtenstein se acerca a la abstracción gestual por medio de brochazos, irá junto a Collage para El sembrador, 1984, y El sembrador, Litografía. Despacho oval, 1993, junto a Collage para Despacho oval, 1992; Tintín leyendo, 1993, de Collage para Tintín leyendo, 1993; Escena de playa con estrella de mar, 1995, de Dibujo para Escena de Playa con estrella de mar, 1995, y Collage para Escena de playa con estrella de mar; hasta llegar a Maqueta de tamaño natural para Casa II, en madera pintada, junto a Collage para Casa III, Dibujo para Casa con tejado gris, y Casa pequeña, 1997, de aluminio fundido pintado .

En el Museo Thyssen-Bornemisza y en la Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid, se puede contemplar la que puede considerarse segunda gran exposición de la temporada: El Retrato en el Siglo de Picasso. El espejo y la máscara. En el Thyssen se exponen los retratos correspondientes a las Vanguardias Históricas, y en la Sala de las Alhajas los de la segunda mitad del XX, relativos a las

Segundas Vanguardias. Las obras se distribuyen en doce apartados en total, ofreciendo la evolución del retrato desde el realismo, que fue el gran estilo del retrato durante siglos, hasta la revolución del arte iniciada a finales del siglo XIX en que los estilos del retrato se atomizan siguiendo la multiplicación artística del XX. Revolución y evolución en que la imagen real se somete a la irreal, la figura y el objeto a la ruptura y descomposición geométrica y la belleza clásica realista al feísmo destructivo y brutal.

Thyssen Bornemisza: 1. "Ante el Espejo": Aquí se muestran autorretratos de los primeros y segundos expresionistas como son los de Van Gogh (en fabulosos cuadritos modelo de colorismo y expresividad), Edward Munch, Egon Schiele, Max Beckmann, y el sincretismo colorista de Gauguin. 2. "Gesto y Expresión": Gustav Klimt presenta su modernismo decadentista en la morbosidad y belleza de color de una de sus mujeres, Ria Munk en su lecho de muerte, 1912; Kokoschka, la grumosidad deformante y el pincel turbulento, sinuoso y tenebrista, en Autorretrato, 1917, El caballero errante, 1915, en postura tumbada nada convencional, y el Retrato de Neilwalde, 1916; y la languidez enfermiza expresionista de Schiele, en El Poeta, 1911. 3. "Colores Modernos". El expresionismo ingenuista de colorismo arbitrario, hermoso, de Von Jawlensky, en Retrato de

una muchacha; el realismo mágico de Joan Miró, en Retrato de Heriberto Casany, 1918; el expresionismo anárquico de Ernst Ludwig Kirchner, miembro de "Die Brücke", en Artista, Marcella, 1916, y Franzí ante una silla tallada, 1910; el colorismo elegante y "fauv" de Matisse, en La muchacha de los ojos verdes, 1908; el fauvismo arbitrario y exaltado de Maurice Vlaminck, en Retrato de Derain; el ingenuismo "naïf" de Rousseau, en Retrato de Monsieur X (Pierre Loti); y de nuevo a Van Gogh, en El cartero Joseph Roulin.

4. "Máscaras de lo primitivo". Cézanne ofrece sus volúmenes y solidez de figuras, en Madame Cézanne en un sillón; Picasso en su magnífico Desnudo peinándose, 1906, preanuncia con sus volúmenes la escultura primitiva negra y el inicio del cubismo; de nuevo el sincretismo del color de Gauguin, en Retrato de una muchacha; la simplicidad oval, ingenuista y primitiva, de Modigliani, en Antonia, 1915, y Retrato de una mujer joven, 1918-19; una máscara de Gargallo, la de Picasso en bronce hueco, 1913; la exaltación vitalista de Matisse en Ivonne Landsberg, 1914; y un retrato atípico del fauvista Derain, en Retrato de muchacha, 1914.

5. "El espejo Roto": el cubismo analítico, con su hermetismo y fraccionamiento total de la imagen, la facetización de la figura y el geometrismo artístico, ocupa este

apartado. Cuadros de Gleizes, en Eugène Signière, 1913, de Picasso, en Hombre con clarinete, 1911-2, y en Hombre con pipa, 1911, y la escultura Cabeza de mujer, 1957, además de un cuadro de cubismo sintético de Juan Gris en El fumador. 6. "Retrato de la sociedad". De nuevo Picasso con unos bellísimos cuadros, acaso los más hermosos de la muestra, con los que demuestra hasta qué punto podía hacer un arte clásico y perfecto cuando se lo proponía, en Retrato de Olga, 1923, y Retrato de Olga Khokhlova, 1917; un busto en yeso de Radigniet, 1920, modelado por Lipchitz; el fantástico retrato del padre de Dalí, por su propio hijo; el Autorretrato como amonestador, 1927, mordaz y ácido de George Grosz; el expresionismo ácido y gesticulador de Otto Dix, en Retrato del abogado Simone; el retrato de Joan Miró y su hija, 1937-38, con la fascinación que tenía por las mujeres-niñas Balthus; a Max Beckmann con un retrato de grupo con magníficos y terribles rostros expresionistas, en Grupo de sociedad parisiense; el siempre inquietante Lucien Freud, en Muchacha con rosas, 1947-8; y el expresionismo colorista y deformante de Chaim Soutine, en Mujer en rojo, 1923-4. 7. "Sueño y pesadilla". Se ofrecen en este apartado cuadros surrealista o con relaciones surreales. Así, Autorretrato con collar de espinas y colibrí, realismo mágico incluido, de la desasosegante y enigmática Frida Kahlo; El

lamento, magnífico relieve en bronce, con rostro cubierto por manos, de la alemana Kathe Kollwitz; una figura surreal y esquemática de Picasso; el pintor metafísico Giorgio de Chirico, con Autorretrato con cabeza de Mercurio, 1923, una de sus inevitables esculturas; y el estrambótico Retrato de Picasso en el siglo XXI, 1947, en pleno Surrealismo fantástico de Dalí.

La Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid: 1. "Identidades metafóricas": muestra la deformación, metamorfosis y destrucción de los cuerpos y figuras a que llega el arte del XX; así en el cuadro de cubismo sintético de Picasso, Retrato de Dora Maar, 1937, en el poscubismo de Dora Maar sentada, 1938, y en el esquematismo surreal de Busto de Mujer, 1939. Se contempla también en los cuadros ingenuistas y matéricos de Dubuffet, como P. Leataud en una silla de mimbre, 1946; y en los revulsivos rostros y cuerpos de Francis Bacon, en Tríptico, 1986-87, y en Tres estudios de G. Dyer en un espejo, 1968; la desfiguración mediante brochazos se encuentra tempranamente en Willem de Kooning y su Marilyn Monroe, 1954; por último, aparece Giacometti con sus bronces filiformes granulosos como un paso más de la destrucción matérica esta vez escultórica. 2. "Arcilla humana": representada aquí con el desnudo de cuerpo entero de la escultura de Antonio

López que tiene en Hombre, 2003, la perfecta plasmación de su peculiar realismo. 3. "Gestos". Dos componentes de la Escuela de Londres, Leon Kossoff y Frank Auerbach, (compañeros de escuela de Francis Bacon) presentan el primero Cabeza de E.O.W. IV, 1961, y Retrato de Philip, 1962, el segundo, en un completo amasijo de formas y materia gestuales multidireccionales, en las que a pesar de todo se hace reconocible la figuración; igualmente Saura, con sus violentos brochazos y salvaje gestualismo representa a la figura totalmente desfigurada, permaneciendo no obstante siendo figura, así su cuadro Brigitte Bardot, 1957. 4. "Instantáneas". El arte plasmado a través de la fotografía y los recortes de prensa será el distintivo de artistas como David Hockney, en Retrato rodeado de artefactos artísticos, 1965, y Modelo con autorretrato inacabado, 1977; y Ronald B. Kitaj, en La Hispanista, 1977-78. 5. "Sombras". "A Andy Warhol siempre le inquietaron las sombras", su inconsistencia y ambigüedad, a partir de Warhol "el retrato se desvanece en forma de sombra y se transforma en una imagen virtual", así en Autorretrato, 1967.

