

CONTEXTUALIZACIÓN Y GÉNESIS DE LA OBRA DE ANTONIO LÓPEZ.

Este estudio tiene como objetivo aclarar qué movimientos artísticos se estaban desarrollando en el contexto nacional e internacional en el periodo creativo más decisivo del pintor Antonio López García (Tomelloso, 1936). Cronológicamente, podemos situarlo en la década de los sesenta. Es en este momento cuando se forja su lenguaje y personalidad, y empieza a tener claro “qué contar”¹, pues siente, cada vez más, la necesidad de acercarse a la realidad. Así lo explica el artista:

*Yo sentí que mi relación con la realidad empezaba a ser más limpia en un cuadro que pinté en los años sesenta, en Tomelloso, donde se ve a mi hermana Carmencita jugando. Hacia ese momento empiezo a descubrir en la realidad a un aliado, a sentir que la comprendo y a confiar en ella.*²

Hay que destacar que este periodo de transición (de una pintura con connotaciones surrealistas a otra más real y objetiva) y de consolidación artística coincide con su labor docente en la Escuela de Bellas Artes de Madrid (1964-1969)³. En estos años, Antonio está muy interesado en representar los objetos cotidianos producidos por la industria. Un ejemplo de ello es su *Nevera de hielo* (1966), realizada para conseguir la plaza en las oposiciones de Bellas Artes. También quiso pintar un coche antiguo (proyecto que nunca llegaría a realizar) con el fin de mostrar una nueva mirada de la realidad bajo los medios tradicionales de la pintura, a diferencia de las serigrafías del Pop-Art y del hiperrealismo americano. No sólo se interesa por estos objetos sino que también descubre en otros elementos que nos rodean y de uso cotidiano el motivo de sus obras:

*Es ver algo que te resulta emocionante, es encontrar interés y belleza en algo insustancial. Cuando localicé ese espacio –el estudio-, tenía la impresión de que podía pintar las cosas sin más. No necesitaba unos grandes motivos. Sino que, los elementos reales, casi cualquier elemento al que vuelvas la vista, es digno de atención. Es un poco, lo que en su momento pudo indicar Vermeer. Pintaba las cosas “tontas”. Al lado de lo que pintaba Rafael, Leonardo, Caravaggio, ..., pintar a una señora que se está mirando al espejo poniéndose un collar, es la cosa más “tonta” del mundo. Pero claro, llegar a encontrar en esas cosas, tan lejos de lo que se considera interesante, encontrar interés, es un paso muy importante en el mundo de la contemplación.*⁴

¹ Refiriéndose a algunas obras de finales de los cincuenta comenta: “...tenía el sentimiento de que estaba metiéndome en un territorio creativo. Hasta ese momento, has estado aprendiendo un oficio y, digamos, sin nada que decir. Yo ya, inconscientemente, iba trabajando de una forma no desorientada pero tampoco muy programática. Ahora tengo un programa más definido. Pero yo en aquel momento, que es cuando te estás haciendo, era imposible tenerlo. [...]Lo verdaderamente importante es ir encontrando en tu recorrido como profesional qué es lo que te importa, porque claro, eso no es tan fácil, porque el mundo tiene tantos aspectos que son infinitos. De esa infinitud de caras, de facetas que hay, que estás sintiendo, oliendo, viendo, percibiendo, ... sobre cuales vas a trabajar. Por ejemplo, Bacon encuentra qué tiene que pintar del mundo, con lo grande que es el mundo. El mundo de Bacon es un mundo que le pertenece”. LÓPEZ, A. Entrevista I. Véase: CALVO SERRALLER, F. “A.L.G., la realidad alumbrada”. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. Madrid: Alianza, 1990. pp.250-275.

² ALAMEDA, S. “Antonio López. El que sueña con la luz”. *El País Semanal*. Madrid, 14-02-1993, nº104. p.53.

³ En una conversación telefónica (03-03-2009) con Juan Cordero, Catedrático de Perspectiva de la facultad de Bellas Artes de Madrid (curiosamente, en los mismos años que impartía docencia Antonio) me comentaba que este, a través de los alumnos (nunca llegaron a comunicarse directamente) le preguntaba dudas sobre visión y representación. Lo confirman unas declaraciones del artista: “*Anduve buscando a alguien que me explicara todas estas cosas. Al final, como es una cosa tan complicada, me limité a medir*”. LÓPEZ, A. *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Jorge Guillén, 2007. p.82.

⁴ LÓPEZ, A. Entrevista I. Torreveja, 07/06/2006.

Prosigue la cita, aclarando la incertidumbre que le producía, la dudosa aceptación del público, por representar estos temas:

Estas obras –los interiores- se entendieron muy bien. Mi galerista y yo teníamos temor de que no se comprendieran en ese momento, porque, se hacía una pintura muy política, muy baconiana, ya empezaba Bacon con unas cosas muy fuertes, muy intensas, muy dramáticas, muy truculentas,..., entonces, pintar estas cosas, esas “sosadas”, pues pensaba, ¡que van a ver ahí! Y si lo vieron.⁵

Otro hecho importante de estos años, lo cuenta Juan José Gómez Molina en una conversación que mantuvo con el artista. Recuerda:

...el cuadro, “El mundo de Cristina” de 1948, realizado por Andrew Wyeth, que él - Antonio López- me mostraba como antecedente necesario, como justificación de que era posible un proyecto alternativo a la abstracción generalizada. Un cuadro-referente, necesario, que... se convertía para él en un interlocutor adecuado de su viaje a la soledad.⁶

A pesar de tener influencias de las vanguardias⁷ (Surrealismo y Cubismo entre otras), Antonio López emprende un camino en solitario al igual que otros pintores “individualistas” (como Balthus y Lucian Freud) aunque tuvo el apoyo y la aportación (que fue recíproca) de un grupo de amigos artistas de la Escuela de Bellas Artes conocidos como “los López”. De todos ellos, rescatamos las palabras de Amalia Avia:

En pleno auge de la abstracción, la aparición de Antoñito supuso una tabla de salvación para los que, como yo, habíamos elegido el camino de la figuración más directa. La fuerte personalidad de Antonio y su talento pronto reconocido dignificaron y pusieron al día la pintura realista y hasta la situaron en vanguardia justo en el momento de esplendor de lo abstracto, cuando el realismo era considerado reaccionario y académico... No quiero afirmar con esto que Antoñito fuera el maestro de los realistas de su generación, en absoluto. Lo que digo es que, sin él, el grupo no hubiera tenido la misma fuerza y quizá ni tan siquiera hubiera llegado a hablarse de nosotros como grupo.⁸

No obstante, él comparte gran parte de sus logros con ellos:

Todos nosotros, Francisco y Julio López, María Moreno, Isabel Quintanilla, Carmen Laffón, tuvimos que reconstruir el lenguaje de lo figurativo, el lenguaje de representar la forma real. Todo eso se había dinamitado, había eclosionado, todo eso ya no era lo que había que hacer. Éramos como unas gentes que volvían a hacer, después de mucho tiempo, de nuevo, una nueva pintura, una nueva historia. Y todo eso, aunque, teníamos la

⁵ Ibid.

⁶ GÓMEZ MOLINA, J.J. “La estrategia del fracaso”. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2006. p.524-525. Soledad, que el propio artista confirma: “..., no llegaban muestras de la pintura figurativa que se estaba haciendo en otros lugares, fenomenal. Entonces, trabajábamos en una soledad un poco estúpida, porque, es como el que piensa que está solo y no sabe que, relativamente, cerca de él, hay gente haciendo lo mismo”. LÓPEZ, A. Entrevista I.

⁷ Lo confirman unas declaraciones del artista donde se refiere al tema de las ventanas, dice así: “Lo localizo en un momento, no recuerdo cuando, quizás en unos bodegones que hago hacia el año 1956-1957, los coloco delante de una ventana. Todo esto viene en realidad, de ciertos bodegones de Picasso, de ciertas pinturas cubistas.” Ibid. Véase también: LÓPEZ ARRIBAS, F. J. *Antonio López García. El pintor retratado*. Tomelloso: Soubriet, 1998. pp.107-108.

⁸ AVIA, A. *De puertas a dentro. Memorias*. Madrid: Taurus, 2004. p.237.

*técnica suficiente, nos dificultaba muchísimo las cosas. Reconstruir un lenguaje es muy complicado.*⁹

A finales de los años sesenta Antonio López abandona definitivamente las apariencias surrealistas (el denominado Realismo Mágico), el abuso de manchas, “chorreones” y el materialismo pictórico (influencias técnicas propias del Informalismo¹⁰) para sumergirse en una realidad más “objetiva”. Para conseguirlo necesitó un medio de adecuación entre realidad y obra, es decir, una codificación del espacio físico, íntimamente relacionada con los sistemas de representación espacial, los principios de la visión y la metodología pictórica, cuestiones sin duda bastante alejadas de los intereses artísticos de la época. Así pues, Antonio tuvo que descubrir, a partir de su propia experiencia y de la observación e intuición, todos estos aspectos. Mencionaremos al respecto una cita de Liliane Guerry, referida a los comienzos de Cézanne, que nos recuerda a la situación de entonces de nuestro artista:

*Por extraño que pueda parecer, cuando este pintor del siglo XIX planta su caballete, “recomienza toda la pintura”. Como no aceptó ninguna solución hecha de antemano, los problemas eternos se le plantean en todo su vigor. Y así, el primero de todos: el problema del espacio.*¹¹

Para comprender mejor en qué circunstancias elabora Antonio su obra, hemos de analizar el contexto artístico español, en el cual predomina la abstracción como tendencia generalizada. Numerosos grupos de arte surgen en la década de los 50 y en los años previos a esta, tales como “Dau al Set” en Barcelona o “El Paso” en Madrid. Comienzan también las Bienales Hispanoamericanas, de las cuales la primera fue en 1951.

En la llamada “Escuela de Madrid”, artistas como Álvaro Delgado, Gregorio del Olmo, Francisco San José, Martínez Novillo, Palencia, Pancho Cossío, Ortega Muñoz, podían ejercer como modelos de referencia para jóvenes artistas figurativos. Así, podemos hacernos una idea del panorama figurativo español. Las nuevas generaciones (coetáneos de López) se decantaron en su mayoría por la abstracción y el informalismo.

Como reacción nació en Europa la Neofiguración que en España fue representada por el “Grupo Hondo”, formado por Juan Genovés, José Paredes Jardiel, Fernando Mignoni y Gastón Orellana. Intentaron aplicar la automática y desinhibida técnica de la abstracción a un nuevo estilo expresionista neo-figurativo. Paralelamente surge en Estados Unidos el Pop-Art, coincidiendo con la primera exposición individual de Antonio López (1965). La crítica neoyorkina encontró una peculiar coincidencia entre la figuración europea (representada por nuestro protagonista) y la americana.

A pesar de todo, la figuración tuvo en España su pequeño espacio aunque sin aceptación entre los nuevos creadores cuando esta se aproxima a un realismo, confundido en

⁹ LÓPEZ, A. Entrevista I.

¹⁰ Desde una óptica actual, A. López cree que el exceso de materia, y otros recursos plásticos, fue un “error”. Lo reconoce en unas declaraciones que hace sobre una de sus obras de aquellos años: “...llené de manchas, y lo llené de chorreones, y yo ahora lo siento muchísimo. Ahora lo haría más limpio. Pero es que yo iba con muchísimo miedo y quería, de alguna manera, hacer muy evidente el lenguaje de la pintura. Eso fue algo que me perjudicó muchísimo y me lastró demasiado, y se nota en los cuadros de cierta época”. LÓPEZ, A. *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Jorge Guillén, 2007. p.78.

¹¹ GUERRY, L. *Cézanne y la expresión del espacio*. Buenos Aires: Assandri, 1959. p.29.

muchos casos, con modelos académicos¹². Sin duda, Antonio fue uno de los pocos realistas españoles reconocido y aceptado por críticos, coleccionistas y pintores de diferentes tendencias, no solo figurativos. Este hecho es confirmado por él mismo:

*A mitad de los años sesenta, el realismo volvió a ser una posibilidad. De nuevo fue algo posible. Pero es que eso ha ocurrido desde siempre. En Sorolla pasó igual, y en Romero de Torres también. Desde los momentos de las vanguardias, ha habido una convivencia difícil entre las vanguardias y los no vanguardistas. Difícil unas veces más que otras, y a veces menos difíciles, pero otras veces chirriantes. Conmigo se metió Millares en una ocasión, y en otro momento, después, dijo que yo era como Miguel Hernández: que sí, que sí, que muy bien. Es decir, me dio permiso. Por otro lado había unas gentes, que tienen una enorme importancia: los coleccionistas que nos apoyaron conjuntamente. Es decir, que muchos de los coleccionistas que nos compraban a nosotros, también les compraban a ellos. Todo eso creó una enorme naturalidad, pero también un gran follón.*¹³

Y prosigue:

*...esa pintura –se refiere a obras como Carmencita jugando- era poco frecuente en aquel momento –finales de los cincuenta-. Alguien que pintara una escena, digamos anecdótica, con ese lenguaje, era bastante novedoso. Yo tuve la suerte de caer en la galería moderna de España que, era la de Juana Mordó. Y eso, digamos, lo redimió de las dificultades que podía suponer, el que se valorara esa pintura entre cierto público de la capital.*¹⁴

Como dijimos, la mayoría de los artistas figurativos españoles en la década de los sesenta no prestaban atención a los métodos proyectivos espaciales y por ello hemos estudiado el caso de Antonio como un “hecho aislado”. Aunque, según veremos, encontraremos ciertos paralelismos (sin interacciones intencionadas) en el ámbito internacional. En 1958 aparece una corriente artística abstracta en Estados Unidos (el centro neurálgico de las vanguardias quedó desplazado de París a Nueva York a finales de los 40) llamada Optical-Art. Estos artistas pretendían crear efectos visuales (vibraciones, parpadeos, ilusiones de movimiento virtual) relacionados con la psicología de la percepción¹⁵. Estas obras están en el polo opuesto de las creadas por el pintor manchego, pero tienen en común las “experiencias visuales subjetivas”. En el primer caso, generadas por la interacción obra-espectador y en el segundo, cuando el artista las registra para su representación¹⁶, aunque su objetivo sea, únicamente, cartografiar su mundo óptico con la mayor precisión posible. De todo lo expuesto deducimos que a muchos pintores contemporáneos les preocupa la cuestión siguiente: ¿qué vemos realmente? Según Martin Kemp: “...estamos acostumbrados a ver como subjetivamente

¹² Para ampliar información sobre el contexto artístico español, véase; UREÑA, G. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid: Istmos, 1982.

¹³ LÓPEZ, A. *En torno a mi...* Op. Cit. p.76.

¹⁴ LÓPEZ, A. Entrevista I.

¹⁵ Un ejemplo español de este movimiento, es Eusebio Sempere (1923-1985), un artista muy próximo al círculo de amigos de A.L.

¹⁶ A.L. considera que hace un realismo “objetivo”, entendido como el resultado racional de medir el espacio real, independientemente, de las curvas “subjetivas” transcritas. Pero, nos preguntamos, ¿corresponden las apariencias representadas con el mundo físico, o por el contrario, es una interpretación “subjetiva”?

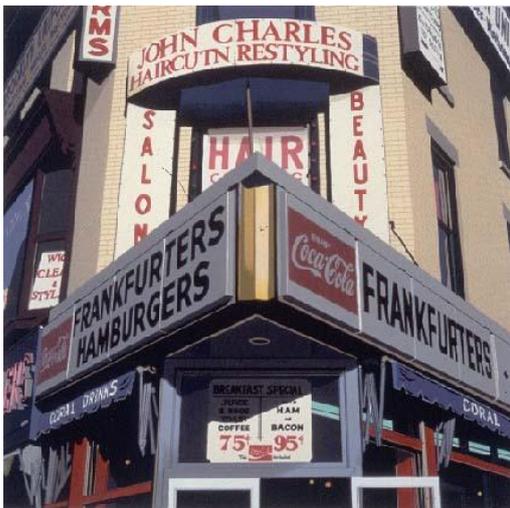
correctas las representaciones que son objetivamente erróneas y como subjetivamente erróneas las que son objetivamente correctas”.¹⁷

Un ejemplo de ello lo tenemos en el profesor Lawrence Gowing (1918-1991), estudioso de las cuestiones espaciales en Cézanne. Trata de representar la visión binocular no enfocada (il.1), intentando transcribir su vivencia subjetiva, y produciendo deformaciones debido a la superposición parcial de las imágenes visuales. Al hacer esto, Gowing formula al espectador una pregunta: ¿cómo debemos mirar la obra?

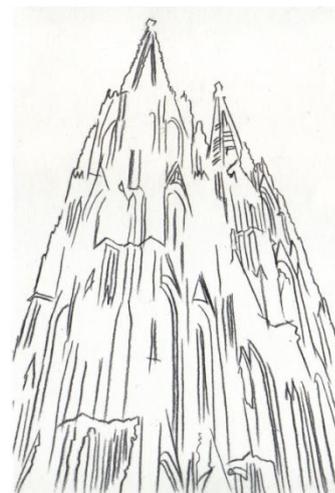
De igual forma, otros artistas como John Wonnacott y John Hopwood experimentan con las distorsiones ópticas. El primero trabaja los problemas de la visión de gran angular, con sus correspondientes aberraciones laterales¹⁸, y el segundo produce efectos similares (pero no tan bruscos) debido a que no abre en exceso el campo visual.



1. L. Gowing, *Bodegón*, 1979.



2. R. Cottingham. *Salchichas-Hamburguesas*, 1980.



3. A. Warhol, *Dibujo de catedral*.

¹⁷ KEMP, M. *La ciencia del arte*. Madrid: Akal, 2000. p.266.

¹⁸ Paralelamente, Wonnacott trabaja para la misma galería de arte que Antonio, con sede en Londres. Con esto no queremos decir que pudiera haber influencias, sino que, como ha sucedido a lo largo de la historia del arte, los artistas han creado de un modo aislado obras “semejantes”.

Todos estos artistas que acabamos de citar desarrollan sus obras en los mismos años en los que Antonio investiga sobre las posibilidades de los “nuevos” métodos geométricos. Pero es en el Hiperrealismo americano (que reproduce miméticamente fotografías) donde advertimos la conexión con uno de los sistemas espaciales que aborda nuestro artista: la perspectiva de cuadro inclinado. Destacan artistas como Jean-Olivier Hucleux (1923), Ralph Goings (1928) y Robert Cottingham (1935). Es este último quien aborda en profundidad la oblicuidad de las verticales, pronunciándolas sin ningún tipo de “decoro” (il.2). Quizás, la metodología pictórica (fotografía cuadrículada o calcada, proyección sobre el cuadro) influya en la orientación de estas rectas. De igual forma, sucede en un dibujo de Andy Warhol (1928-1987) (il.3). Observándolo podemos ratificar, como lo ha hecho David Hockney, cuál ha sido su sistema de trabajo, que no es otro que el calco de la fotografía: *“El dibujo no habría tenido este aspecto si se hubiera puesto de pie delante de la catedral y la hubiera dibujado del natural”*.¹⁹ También, Hockney (1937), estudia los problemas del espacio en sus “foto-collage”, en las que muestra los espacios curvados a partir de una serie de fotografías tomadas desde una única ubicación pivotando la cámara –como haría un ojo en su órbita- en diferentes direcciones para obtener información del espacio próximo circundante (il.4). Por otro lado, en los mismos años que Antonio comienza a representar el sistema esférico, el “ojo de pez” empieza a ser usual en fotografía, especialmente en relación con la cultura psicodélica y la experimentación con las drogas, que ofrecía una nueva dimensión de la realidad, deformada y alterada, totalmente subjetiva.



4. D. Hockney. *Brooklyn Bridge*, 1992.

¹⁹ HOCKNEY, D. *El conocimiento secreto de David Hockney*. Barcelona: Destino, 2002. p.123.

Por último, entre los discípulos de Antonio que fueron sus alumnos en la escuela de Bellas Artes de Madrid, destacan por sus preocupaciones formales (puntos de vista elevados) Florencio Galindo y Matías Quetglas. Es este último el que más experimentará con las distorsiones propias de los picados en la década de los setenta (il.5). Hasta entonces, la obra de nuestro protagonista era de las pocas manifestaciones realistas contemporáneas –ya lo vimos en el recorrido histórico- que incorporaba tales distorsiones. Se pudieron ver en cine, en fotografía, en el realismo fotográfico en los mismos años que López lo practica, pero era algo insólito en una pintura basada en el natural.

Para finalizar, queremos destacar que incluso las líneas de investigación artística desarrolladas de un modo aislado (como es el caso de Antonio) siempre tienen otros “paralelos” en lugares distanciados. La “*soledad estúpida*”²⁰ de la que habla nuestro pintor confirma una vez más que las necesidades expresivas son comunes en la historia del arte y, sobre todo, que son producto de un tiempo y de las inquietudes artísticas que nacen en este contexto.



5. M. Quetglas. *Desayuno con ensaimada*, 1975.

²⁰ LÓPEZ, A. Entrevista I. Refiriéndose al sentimiento de inseguridad que le producía el aislamiento cultural y creativo nacional. Sin ser consciente que a escasa distancia había otros artistas interesados en las mismas cuestiones. Vid nota 80.

BIBLIOGRAFIA.

ALAMEDA, S. “Antonio López. El que sueña con la luz”. *El País Semanal*. Madrid, 14-02-1993, nº104. p.53.

AVIA, A. *De puertas a dentro. Memorias*. Madrid: Taurus, 2004.

CALVO SERRALLER, F. “A.L.G., la realidad alumbrada”. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. Madrid: Alianza, 1990. pp.250-275.

GÓMEZ MOLINA, J.J. “La estrategia del fracaso”. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2006. pp. 519-551.

GUERRY, L. *Cézanne y la expresión del espacio*. Buenos Aires: Assandri, 1959.

HOCKNEY, D. *El conocimiento secreto de David Hockney*. Barcelona: Destino, 2002.

KEMP, M. *La ciencia del arte*. Madrid: Akal, 2000.

LÓPEZ ARRIBAS, F. J. *Antonio López García. El pintor retratado*. Tomelloso: Soubriet, 1998.

LÓPEZ, A. *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Jorge Guillén, 2007.

LÓPEZ, A. Entrevista I. Torre vieja, 07/06/2006.

UREÑA, G. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid: Istmos, 1982.