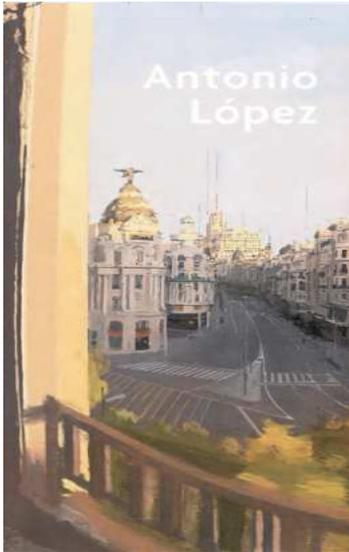


Visiones (a la luz del día): Antonio López y Madrid

Manuel CARRERAS DURO
mancarred@hotmail.com



Título: *Antonio López*

Comisarios: Guillermo Solana y María López

Organiza: Museo Thyssen-Bornemisza en colaboración con Museo de Bellas Artes de Bilbao

Fechas: 28 de junio a 25 de septiembre de 2011 / 10 de octubre de 2011 a 29 de enero de 2012

Visita virtual de la exposición:

<http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2011/antoniolopez/vv/index.htm>

Quizá de primeras pueda sonar a Perogrullo, pero la visión se refiere a la facultad física de ver. Si recuerdo esto es porque en el uso diario de esta palabra es costumbre asumir mayoritariamente aquellas acepciones de la misma que tienen más que ver con imágenes que sobrepasan la propia visión, es decir, con desórdenes más o menos acusados de índole mental, que si algo precisamente evocan es la negación de dicha aptitud. De hecho, si acudimos a un diccionario de uso del español, la mayoría de las entradas que nos ofrece se refieren precisamente a esto, a cosas que tienen que ver más con las apariciones, la imaginación o el sueño que con la pura fisicidad de sentirse en el mundo a través de los ojos. Y no es que no deba verse algo de ello en la pintura de Antonio López García (*Tomelloso, Ciudad Real, 1936*), sobre todo si aceptamos que desde antiguo el arte ha estado a menudo asociado con determinados estados alterados de conciencia, lo que digo es que curiosamente se trata de un discurso frecuente incluso cuando más insistentemente se ha ocupado de lo contrario, cuando más ha buscado la pura objetividad.

Entre los días 28 de junio y 25 de septiembre de 2011, el Museo Thyssen-Bornemisza acogió uno de los acontecimientos artísticos del último año, *Antonio López*, una exposición que reunió 129 obras del pintor manchego y que estuvo comisariada por Guillermo Solana, director artístico del museo, y María López. Posteriormente, la muestra fue trasladada al Museo de Bellas Artes

de Bilbao, lugar en el que ha permanecido hasta el pasado 29 de enero.

Para comenzar, la exposición presentaba la gran baza de haber contado con la participación del artista para la selección de la obra y su instalación. Ordenada en dos mitades instaladas en las salas de la planta baja del museo, la primera, y en la planta -1, en el sótano, la segunda, y dividida a su vez mediante una serie de capítulos temáticos (*Memoria, Ámbitos, Vistas urbanas, Gran Vía, Árbol, Desnudo, Personajes, Interiores, Alimentos y Proyectos*), lo que se conseguía de golpe era enfatizar un "ahora", primero, y un "antes", después, que obedecía igualmente a una cuestión espacial de arriba y abajo, e, incluso, de abierto y cerrado.

Pero antes de entrar más a fondo en esta cuestión, hay a mi juicio un par de elementos interesantes que comentar y que podrían ayudar a hacer una interpretación de la misma. Existe ya desde hace tiempo un cierto acuerdo en señalar los inicios de la década de los noventa como un periodo básico en la trayectoria de Antonio López, atendiendo principalmente a dos hitos. La publicación en 1990 de *Antonio López García. Dibujos, pinturas, esculturas*, el primer estudio monográfico de la obra del pintor realizado por Michael Brenson, Francisco Calvo Serraller y Edward J. Sullivan, y la gran retrospectiva que le dedicó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, tres años más tarde, permitieron paliar la fragmentariedad existente en el conocimiento de su obra y la ausencia de un acercamiento global desde un punto de vista historiográfico. Si a ello sumamos *El sol del membrillo*, film de Víctor Erice en el que aparecían muchas de las actitudes y motivaciones que mueven al artista en el proceso de creación, toda la dificultad que había existido hasta la fecha para ver y conocer su obra disminuyó drásticamente, y las pistas para seguir sus movimientos se multiplicaban hasta ser habituales, que no constantes.

No creo, de todas formas, que se reduzca solo a eso. Al margen de la fortuna crítica que haya podido tener su obra como consecuencia de una más regular difusión, sería conveniente hablar de una paulatina vertebración de la misma a medida que avanza la década de los ochenta y que podría considerarse plenamente definida en las fechas y eventos citados anteriormente. Conque, a poco que pensemos mal, podríamos sugerir que todo fue en cierta medida premeditado, y que su obra no se abrió al público hasta que Antonio López no quiso. Hasta que no lo vio claro. Y lo de la claridad lo digo literalmente y con toda la intención del mundo. Porque su producción en este momento se vuelve a primera vista más nítida, no sé si por la culminación de un proceso de decantación forzado por los temas sobre los que ha girado toda su vida y que han terminado adquiriendo entidad propia: el árbol, la ciudad y la figura humana o, lo que es lo mismo, el dibujo, la pintura y la escultura. Como si

hubiese decidido que todo, a fin de cuentas, se reduce a intentar comprender lo más básico de la naturaleza, lo que se tiene más cerca, mediante el *dissegno*, para posteriormente pasar a interpretarla mediante la pintura y terminar, por último, llenándola, moldeando su contenido.

No es de extrañar, con todo lo anterior, que cuando aparecieron las primeras noticias sobre la futura exposición de Antonio López en el Museo Thyssen-Bornemisza, todo hiciera pensar que se trataría de dar a conocer aquella obra que le había ocupado los últimos veinte años. Con la decisión última de convertirla en una retrospectiva, "al final –afirmaba Antonio López en una entrevista concedida al diario *Público* unos días antes de la inauguración– han quedado dos exposiciones muy diferentes, pero la suma de las dos es un pintor". Sin querer ahondar más en este asunto, lo que sí es cierto, y es algo que se ha venido comentando con insistencia en los últimos meses, es que si una cualidad tiene la obra de Antonio López como garante de su condición moderna es la de no estar acabada, la de estar siempre en desarrollo, algo que podía sobre todo constatarse en las salas de la planta baja. Frente a esta obra, alguna de ella apenas esbozada, no deja de venir a la mente esa escena del largometraje de Erice en la que Antonio López decide abandonar el membrillero que está pintando al óleo y dejarlo junto con otros cuadros en el subsuelo del estudio.

Así que puestos a subir, ya que es eso lo que nos interesa –y me da que también a Antonio López–, por qué no ir a lo más alto. La azotea de *Carmencita jugando* es el primer atisbo de ciudad que podíamos advertir en la exposición, la ciudad pequeña, que de tan pequeña ni siquiera lo es, caprichosamente enfrentada en una misma sala con *Terraza de Lucio*, un lienzo que crece y crece, y que esconde debajo de su presencia final todo aquello que separan los treinta años que hay entre la finalización de uno y otro. Porque *Terraza de Lucio* se empezó apenas dos años después de *Carmencita jugando*, y, en principio, atendiendo a las palabras que han acompañado siempre a este cuadro, no debería de haber mucha diferencia entre ellas: un espacio límite entre lo interior y lo exterior, habitado por personas. Sin embargo, en el año 90, éstas han desaparecido y la propia ciudad ha evolucionado, y con ella la mirada de Antonio López, que decide algo así como seguir a la ciudad en su camino.

A grandes rasgos, había en esta primera sala mucho de lo demás, casi todo, diría yo. Los temas desgranados más adelante, aparecían aquí más que esbozados bajo la siempre atenta mirada de esas cuatro cabezas de escayola. Y que sean precisamente las del Templo de Zeus en Olimpia es para mí una pequeña, pero muy firme, declaración de intenciones. Después vendrían sus otras grandes estatuas, *El día* y *La noche*, *La mujer de Coslada*, tan próximas al arte protector antiguo y que se encuentran ya en la ciudad.

Es, sin embargo, en su obra pictórica donde la ciudad adquiere toda su presencia, y es la recurrente actualización de la misma, citada con anterioridad, lo que precisamente posibilita esto. Aun así, no creo que los casos de las vistas urbanas sean análogos al de *Terraza de Lucio* si observamos la evolución que sufren. *Terraza de Lucio* responde a una cierta pulsión interna hacia un cuadro abandonado en el pasado que adquiere de nuevo vigencia al evocar el estado de aquello en el espacio presente. Ahora, sus panorámicas, a las que vuelve y retoca más si cabe, no varían de sujeto. Pueden variar pequeñas cosas, pero no el sujeto. La motivación de Antonio López hacia ellas es siempre la misma, desde su comienzo, y por eso se producen las constantes vueltas sobre el motivo, que es uno pero que se encuentra en constante cambio.

Y esta característica la da solamente en la pintura de paisaje la ciudad, pues sus cambios son incontrolables e inesperados, algo que no puede decirse del medio natural fuera del entramado urbano.

No es más que llevar al extremo eso de pintar del natural, al aire libre, con el fin de captar los verdaderos efectos lumínicos. Debe existir la paciencia, con voluntad de silencio, que diría Cézanne, para que el paisaje se registre en la placa sensible, con una velocidad de obturación muy lenta y conseguir así toda la luz posible. Aunque después la imagen aparezca movida y haya que volver a pintar sobre ella. Y, con todo, aquello que se ha rectificado seguirá debajo, soportándolo todo. Es lo que dice Bergamín: "si quieres atrapar la luz, hazte cámara oscura".

Desde los años 60 pinta Antonio López vistas de Madrid, pero es ya en los 80 cuando estas vistas adquieren el componente analítico que las caracteriza a primera vista. Exceptuando el diálogo de *El norte de Madrid desde la Maliciosa y Madrid Sur, es Madrid desde Torres Blancas* la primera gran panorámica que introduce toda la serie que se inicia en la década de los noventa. Esta obra, concluida en 1982, pero que se comenzó a gestar en 1974, tiene a mi modo de ver todavía mucho de *Vista de Madrid*, de 1960, y de *Madrid hacia el Observatorio*, comenzada cinco años después, vistas en las que aún el cielo no tiene tanto protagonismo y donde la atmósfera de la ciudad cae a plomo sobre ella. Sin duda aparecen ya los parámetros que regirán las panorámicas posteriores, pero globalmente esta obra está trabajada a la manera de aquellas, con una emoción general muy parecida, siendo más final que principio.

Una sensación tan complicada de cercar, y que desde mi punto de vista se reduciría a una cuestión de claridad pura y dura, puede verse quizá más fácilmente en otros dos cuadros muy cercanos en espacio y tiempo como son *Gran Vía* (1974-1981) y *Gran Vía, Clavel* (1977-1990), esta última no presente en la exposición. En principio, la sensación de extrañeza es mayor en esta última, sin embargo, al poco sus componentes se ordenan más armoniosamente,

desprendiéndose una mayor y mejor comprensión del motivo a representar. Se debe en parte a un replanteamiento de la manera en la que ve el ser humano, de la que toma conciencia en ese periodo, o al menos es ahí cuando decide ponerla en práctica, variando la perspectiva visual de recta a curvilínea, como realmente es. Lo explicaba en 1985 en una entrevista concedida al diario *La Vanguardia* y recogida parcialmente en el catálogo de la exposición: "nuestra vista está enmarcada en un ovoide". El vuelo sobre la Gran Vía, un recorrido de siete lienzos desde el edificio Zurich hasta la Plaza de España a lo largo de un día de verano, el primero de agosto, comparte ese mismo espíritu, pero desde un punto de vista alto y no a ras de suelo.

Pero si algo tiene la primera Gran Vía, precisamente por lo comentado, es esa mezcla de sensaciones que proporciona igualmente la interpretación que hizo Enrique Gran al respecto, allí mismo, al opinar que era real como una enfermedad. Al igual que un pantano, un lugar inhóspito seguramente como ningún otro pero que genera, al tiempo, millones de seres.

La elección de apurar el acercamiento al motivo hace que el grado de comprensión del mismo se dispare, y por esa misma lógica el ritmo que proporciona la altura es diferente y la tranquilidad mayor. En el caso de las grandes vistas urbanas de Madrid se suma además el bagaje que proporciona la lejanía. Es conocido que hasta bien entrado el siglo XVII, el término que se utiliza para definir una pintura de paisaje, con todas las reservas hacia lo que entendemos hoy por paisaje y lo que se entendía entonces, es el de "país". Es decir, una pintura de paisaje no trata ni más ni menos que de reflejar la mayor parte de país posible, y, como puede entenderse, en esa empresa la lejanía tiene algo que decir. Sin embargo, y pese a que al ir desgranando estas pequeñas circunstancias pueda hacer pensar que la pintura de Antonio López tiende al desparrame, no sucede sino lo contrario, eso que el profesor Calvo Serraller ha definido como "la intensa concentración", un ejercicio constante de depuración que en su contacto con la ciudad se transforma irremediamente en historia. Una vez que se comienza ya no se sabe, ha explicado de manera muy natural el mismo Antonio López, se añade trabajo y en alguna parte del cuadro empieza a ocurrir algo. La ciudad se organiza a partir de una lógica interna que rememora las composiciones más básicas que se adivinan en la naturaleza, de ahí que se hagan tan cercanas obras que aparentemente pertenecen a mundos distintos. No hay tanta diferencia entre la densidad existente en pinturas como *Madrid desde Capitán Haya* (1987-1996) o *El Campo del Moro* (1990-1994) y alguno de los membrilleros dibujados a lápiz, y mucho menos aun con la ordenación que se les ha querido dar a los elementos que conforman *Calabazas*, finalizada en 1995.

Pero la visión que lleva esta especie de geografía fractal a un extremo difícil de medir es *Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas*, una pintura elaborada a lo largo de diecisiete años y sucesivamente replanteada hasta alcanzar unas medidas de 250 por 406 centímetros. En varias ocasiones Antonio López se ha referido al tipo de crecimiento sufrido por Madrid en las últimas décadas, y cómo afectaba eso a su manera de concebir sus obras, "en el caso de la vista de Vallecas sentía en aquellos días la ciudad como algo amenazante y peligroso. Las miserias y las grandezas del hombre están ahí: no quise exagerarlo, pero tampoco dulcificarlo y hacer una gran postal de la ciudad".

El solo planteamiento de pretender dar medida del espacio urbano madrileño desde el sudeste de la ciudad resulta agotador. Más aún si observamos un elemento no siempre tenido en cuenta y que para mí resulta básico en su obra. No es otra cosa que lo que yo entiendo como una importante falta de apego a eso que se llama oficio, interpretado como no dejar jamás que el oficio, todo aquello que llevas a las espaldas y que te hace ser lo que eres, te distraiga de lo que quieres representar. Lo que se pone de manifiesto en el hecho de enfrentarse a una pintura por sí misma a partir de las sensaciones procuradas por el gozo de mirar.

Y para que esto no se olvide, mediante el mirador de la torre, nos hace Antonio López situarnos, como se situaban los capuchinos, al borde del mar. A nosotros y a quienes intentan convencernos de lo contrario.