

CAMINOS PARALELOS EN EL REALISMO PICTÓRICO CONTEMPORÁNEO. ANTONIO LÓPEZ Y EUAN UGLOW

PARALLEL WAYS IN THE CONTEMPORARY PICTORICAL REALISM. ANTONIO LOPEZ AND EUAN UGLOW

DAVID SERRANO LEÓN
Universidad de Sevilla. España
dserrano2@us.es

La precisión en la pintura es el fundamento principal en la obra de Antonio López y Euan Uglow. Ambos, desde lugares y contextos diferentes, desarrollan un sistema de medición para representar con la mayor fidelidad el espacio real. Para aprehender la realidad los dos artistas necesitan unas herramientas y recursos materiales (plomadas, hilos) que le permitan geometrizar el espacio. Verticales y horizontales crean una retícula que será transcrita en el soporte bidimensional. El resultado de este rigor formal es una perspectiva curvilínea. Las formas rectas (hilos y objetos reales) se transforman en arcos de círculo que representan la disminución de los objetos en sentido altitudinal y latitudinal.

Palabras clave: Realismo, pintura, dibujo, perspectiva, geometría,

The precision in the painting is the main basis in the work of Antonio Lopez and Euan Uglow. Both, from places and different contexts, develop a measurement system to represent with the highest fidelity real space. To apprehend reality the two artists need a few tools and resource materials (sinters, threads) that allow geometrizar space. Vertical and horizontal create a grid that will be transcribed in the support two-dimensional. The result of this formal rigor is a perspective curvilinear. The straight forms (wires and real objects) are transformed into arcs of a circle that represent the decline of the objects in sense altitudinal and latitudinal.

Keywords: Realism, painting, drawing, perspective, geometry.

INTRODUCCIÓN

En el año 2012 se publicó en la revista *Laboratorio de Arte* un artículo titulado: “Metodología pictórica en la obra de Antonio López García”¹; en aquella

¹ SERRANO LEÓN, David: “Metodología pictórica en la obra de Antonio López García”, *Laboratorio de Arte* 24, 2012, pp.717-737.

investigación tratábamos de analizar el proceso de medición espacial que realiza el artista para desarrollar su obra desde la segunda mitad de la década de los sesenta. Pudimos constatar que el origen de esta metodología no procede de influencias de otros artistas, ni de conocimientos previos adquiridos en la escuela de Bellas Artes sino que surge por una necesidad personal de ser cada vez más preciso en la representación de las formas reales. El resultado de esa extrema precisión es una perspectiva pictórica esférica, íntimamente relacionada con las características de la visión humana.

Curiosamente, en los mismos años que Antonio comienza su investigación geométrica y metodológica encontramos en el panorama internacional a un artista, Euan Uglow² (Londres, 1932-2000), que se preocupa por las mismas cuestiones. Como veremos su trabajo es un estudio obsesivo por la aprehensión de los contornos y dintornos de la realidad observada que abarca diferentes géneros: bodegón, paisaje y principalmente figura humana³.

Esta investigación pretende esclarecer las similitudes y diferencias que hay entre ambos artistas, tanto a nivel metodológico como el concepto espacial que cada uno decide desarrollar. Y es que nuestros protagonistas tienen similares preocupaciones formales pero obtienen diferentes resultados.

LA BÚSQUEDA DE LA PRECISIÓN GEOMÉTRICA EN LA PINTURA

Cuando hablamos de precisión geométrica nos referimos a la creación artística que nace de un centro de visión⁴, el del artista y en el soporte, a partir del cual se construye el espacio representado. Esta modalidad posee la particularidad de incorporar las deformaciones ópticas que se van registrando, habitualmente con la ayuda de un instrumento de medición que permite apreciar estas distorsiones.

² Artista perteneciente a la llamada Escuela de Londres. Su origen se encuentra en una exposición titulada *The Human Clay* en el año 1976. Participaron artistas de diferentes generaciones: Michael Andrews, Frank Auerbach, Francis Bacon, Anthony Caro, William Coldstream, Jim Dine, Sandra Fisher, Lucian Freud, Patrick George, John Golding, Lawrence Gowing, David Hockney, Allen Jones, R.B. Kitaj, Leon Kossoff, Helen Lessore, John Lessore, Kenneth Martin, Robert Medley, Alexander Moffat, Henry Moore, Leonard McComb, Eduardo Paolozzi, Philip Rawson, William Roberts, Tony Scherman y Euan Uglow entre otros.

³ Temática frecuente en la Escuela de Londres. Véase: GARCÍA-GARCÍA. Fernando: "Revisiones sobre la figura, el retrato y el desnudo, a partir de los pintores de la escuela de Londres", *Bellas Artes*, 6, 2008, pp. 95-117.

⁴ Es una representación monocular e inmóvil basada en los principios de los sistemas perspectivos en los que se hace coincidir el punto de vista del artista con el punto principal en el plano pictórico. Se produce una adecuación entre los fundamentos ópticos, geométricos y metodológicos, los cuales tienen naturalezas diferentes.

Nuestros protagonistas desarrollan sus trabajos en contextos artísticos completamente diferentes siendo la década de los 60 el periodo más determinante en ambos artistas. Antonio López es un caso aislado en España, sin embargo, Euan Uglow es partícipe de esa larga tradición espacial de la pintura figurativa británica⁵. Analicemos pues cuál es la procedencia de esa concepción formal llevada a cabo por los dos pintores.

Como decíamos en los años sesenta la obra de Antonio López comienza a manifestar cambios perspectivos. Quedaban atrás los años de formación artística (1950-1955) que poco contribuyeron a estas innovadoras representaciones. El camino que realiza Antonio es en solitario, sin unos referentes que ayudaran a tranquilizar el desasosiego que sentía. El propio artista lo comenta:

...cuando veo mis trabajos de cierta época, me parece que es una pena. Teníamos muy poca cultura, no se conocía –yo ahora lo pienso– un realismo que se estaba haciendo en otro sitio, por ejemplo la pintura de Lucian Freud, o de Balthus o de Hopper. No conocíamos absolutamente nada. La orfandad en la que estábamos los que nos iniciábamos en el realismo en aquella época era verdaderamente tremenda⁶.

La precisión en López es el resultado de una evolución formal que comienza cuando el artista descubre la realidad y empieza a confiar en ella⁷, es un respeto por el espacio observado. Como acabamos de decir Antonio realiza esta búsqueda en solitario, no tiene un antecesor que le facilite el camino, por tanto tendrá que descubrirlo por él mismo y luchar contra las dificultades que esto plantea. Tendrá que construir unas gramáticas geométrica y de la visión basadas exclusivamente en la observación de la realidad y en la intuición. Es una búsqueda incansable por entender la realidad.

Hasta el año 1966 López no se plantea un dibujo riguroso, se conforma con unas formas aproximadas que no requerían de ninguna medición precisa:

⁵ Son numerosos los tratados de perspectiva innovadores desarrollados en Inglaterra. Entre ellos destacan: Brook Taylor (1715). *Principios de la perspectiva lineal*; Joshua Kirby (1754). *El método de perspectiva del Dr. Brook Taylor simplificado tanto en la teoría como en la práctica*; John Hamilton (1738) *La estereografía*; Arthur Parsey (1836), *Perspectiva rectificadora*; y William Gawin Herdman (1853). *Tratado sobre perspectiva curvilínea de la naturaleza*, entre otros.

⁶ LÓPEZ, Antonio: *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid, 2007, p. 38.

⁷ Hasta el momento Antonio había estado recurriendo al surrealismo como coartada. No se atrevía, por inseguridad, a representar la realidad tal cual se mostraba y necesitaba de ciertas connotaciones “delirantes”. Algunas de estas obras son: *La alacena*, *Atocha*, *Figuras en una casa* y *El campo del Moro* entre otras.

*...yo entonces no me preocupaba de medir, me fiaba de lo que me salía a partir del golpe de vista. Si era un poco más alto, un poco más bajo, las cosas, o más anchas, no le prestaba mucha atención. Yo quería captar la poética del espacio*⁸.

Como veremos con el paso de los años la actitud del artista ante la realidad será cada vez más radical, pues un pequeño desajuste formal será modificado forzosamente en cualquier fase de la obra ya que *“la exactitud de la física se instauró como una de las primeras normas en su pintura”*⁹.

Muy diferente es la procedencia de la concepción espacial y metodológica de Euan Uglow. Sus orígenes se remontan a la Escuela de Arte de Camberwell en donde estudió entre 1948-1950. Allí impartían clases artistas como Victor Pasmore, Lawrence Gowing, John Minton, Kenneth Martin y William Coldstream¹⁰, este último se convertiría en su referente principal. El método que enseñaba Coldstream en la escuela estaba basado en el natural, una observación detenida que intentaba geometrizar la realidad y llevarla a cabo mediante un sistema de medición que más adelante veremos. Gracias a estas enseñanzas Euan pudo enfrentarse a la mimesis con suficientes recursos conceptuales y procedimentales¹¹, muy diferente a la inquieta trayectoria de Antonio López.

A comienzos de los años 60 Euan ya tiene definido su lenguaje¹² y el “mundo” que debe representar. A partir de este momento comienza una evolución basada principalmente en la forma. La precisión en su obra se convierte en la protagonista, es el concepto que define su trabajo: *Estoy pintando una idea, no un ideal. Esencialmente estoy tratando de pintar un cuadro estructurado, lleno de emoción controlada, y por lo tanto, potente*¹³.

La precisión es interminable, si tenemos en cuenta la naturaleza del ser humano, sus pulsiones. Tanto el artista como sus modelos no pueden permanecer inmóviles, inertes como un objeto, pese a todos los remedios que Euan utiliza (plomadas y medidores que analizaremos en el próximo apartado). En oposición

⁸ LÓPEZ, Antonio: Entrevista I. Torreveja, 07-06-2006.

⁹ MEMBA, Javier: “El pintor retratado”. [En línea] *El Mundo*. 05-11-1998. [Consulta: 15 -09- 2015] <http://www.elmundo.es/1998/11/05/madrid/05N0139.html>

¹⁰ Fundadores de la Escuela de Euston Road en el año 1937. Centro caracterizado por un naturalismo directo cuando el lenguaje más generalizado era la abstracción. Véase: Bruce Loughton. *The Euston Road School: A Study in Objective Painting*, Scholar Pr, 1987.

¹¹ También el contexto artístico figurativo en Inglaterra pudo favorecer y tranquilizar a Uglow. Algunos artistas se interesaron por las cuestiones ópticas, geométricas y procedimentales de la pintura. Entre ellos destacan: Ivon Hitchens, Lawrence Gowing, John Wonnacott y David Hockney, entre otros.

¹² Hasta entonces ha tenido influencias de Cezanne y Piero della Francesca en cuanto a la construcción del dibujo; Pousin y Matisse en cuanto al uso del color y Morandi por la intimidad de sus espacios.

¹³ LAMBIRTH, Andrew: “Preview”, *RA Summer Magazine*, 1989, p. 12.

a sus palabras, creemos que busca un ideal¹⁴. Lo podemos ver, por ejemplo, cuando Uglow inicia la pintura *Verano* de 1971-72 (Figura 1). Según el artista:

...la perspectiva era tan violenta que tuve que construir una mesa mucho más ancha en la parte posterior que en la parte delantera, de modo que cuando la observé el ángulo no era tan violento. No podía hacer sólo los ajustes en mi mente. Tuve que tener la prueba visual¹⁵.

Uglow modifica la realidad para obtener un espacio más armonizado, un ideal que representa una composición triangular formada por las aristas de la mesa y la modelo, mientras que Antonio siempre acepta la realidad. Recordemos que cuando pinta *Lavabo y espejo* de 1967 (Figura 3) las formas estaban tan distorsionadas en una sola secuencia (Antonio inicia la pintura sin quebrar el espacio) que optó por introducir dos instantáneas con sus correspondientes puntos de vista, pero jamás altera la realidad.

La búsqueda de la precisión en ambos artistas requiere de una metodología personalizada, en donde cada uno diseña su propio instrumento de medición y proceso de trabajo. A continuación nos detendremos en el método de Euan Uglow pues el de Antonio López ya fue estudiado en el artículo antes citado aunque, obviamente, intentaremos hacer un análisis comparativo. Trataremos de deducir a partir de las restituciones perspectivas de las obras y de las huellas que el artista ha ido dejando en la superficie pictórica qué proceso de medición ha seguido.

METODOLOGÍA EN LA PINTURA DE EUAN UGLOW

Euan huyó a lo largo de su trayectoria de explicar cuál era su proceso de trabajo y las preocupaciones y objetivos que se planteaba en cada obra. Según Peter

¹⁴ El mismo ideal que buscaba uno de los personajes de la novela *La peste* de Camus llamado Grand. Este es un escritor que aspira a conseguir la obra perfecta, tacha y corrige en su borrador una y otra vez buscando un ideal. Grand entra en una espiral donde la elección de una coma, una palabra o un adjetivo, se vuelve trascendental. Recordemos que Euan Uglow manifestó su admiración por este escritor y su filosofía.

¹⁵ LAMBIRTH, Andrew: "Euan Uglow", *Artists and Illustrators*, July 1989, p. 57. En otras obras como *Pirámide* de 1993-1996 (Figura 2) también crea una realidad distorsionada –el enlozado– para que la obra no tenga formas violentas. Las rectas paralelas reales deben converger en un punto común y no lo hacen en el cuadro porque no lo son. Consigue una imagen más primitiva, más esencial. Esto nos recuerda a las estrategias que utilizaban los escultores en las figuras de los retablos aumentando las cabezas para que al ser observadas desde abajo se compensara la proporción.

Carey: *Uglow trabaja un sistema bastante estricto y –el artista– no está dispuesto a hablar de ello ya que siente que sus pinturas deben hablar por sí mismas*¹⁶.

La gestación de muchas pinturas de Uglow procede de una idea, por ejemplo, una forma geométrica¹⁷. Recordemos cuando regresa de Egipto, estaba tan obsesionado con las pirámides que quiso crear una humana: *traté de conseguir una chica para posar como una pirámide*¹⁸ (Figura 2).

Estos polígonos regulares no solo se manifiestan en las formas representadas sino también en la elección del formato del soporte: es un estudio matemático de adecuación con los objetos reales, la búsqueda de la armonía. Muchas de sus composiciones comenzaban con lo que él llamaba “un rectángulo adecuado o positivo”¹⁹, que en ningún caso nada tenía que ver con la sección áurea y el misticismo. Veamos:

*...si la vertical era una unidad, por ejemplo, la horizontal podría ser la raíz cuadrada de dos, aproximadamente 1,41 unidades, lo que resulta en una superficie de trabajo de diez pulgadas por un poco más de catorce pulgadas (25.4 x 36cm), o algún múltiplo de estos*²⁰.

El formato del soporte va íntimamente relacionado con su tamaño y con la escala que el artista decide representar la realidad. Si López siempre reproduce el tamaño real de los objetos Euan nunca lo hace. También hay diferencias entre ambos artistas en cuanto a las variaciones del tamaño y formato del cuadro. Es habitual en Antonio modificarlos en etapas muy avanzadas de la obra mientras que Uglow jamás lo altera. Este medita tanto cada proyecto, con bocetos y cálculos matemáticos, que la pintura apenas manifiesta cambios. Sin embargo, el proceso de López no requiere de estos estudios previos ya que la obra definitiva, en sus primeras fases, era su propio boceto²¹.

En cuanto a los materiales y recursos que ambos artistas usan podemos destacar: plumadas, hilos diagonales y horizontales a diferentes alturas, marcas en

¹⁶ Citado por: LAMPERT, Catherine: “Uglow in his earthly observatory” en *Euan Uglow. The complete paintings*. Yale University Press. London, 2013. P.Ivii.

¹⁷ Las poses de las modelos en muchas de sus obras están condicionadas por la estructura interna del formato del cuadro. Entre ellas destacamos: *La Diagonal* (1971-1977), *Verano* (1971-1972) y *Ali* (1995-1997).

¹⁸ GAYFORD, Martín; KENDAL, Richard: *Euan Uglow: Controlled Passion. 50 Years of Painting*. Kendal UK, 2003, p. 14.

¹⁹ *Ibíd*; p.13.

²⁰ CAMPBELL, Susan: *Euan Uglow: Some memories of the painter*. London, Browse & Darby Ltd, 2003, p. 62.

²¹ SERRANO LEÓN, David: “Metodología pictórica en...”, op. cit., p. 723.

los objetos reales (Figura 4) y un medidor de su propio diseño²². Este instrumento ofrece una distancia constante entre el ojo del artista –la mejilla– y el extremo donde toma las medidas. Junto a estos materiales Euan necesita inmovilizar a sus modelos, sino el rigor de la medición no tiene sentido. Para ello utiliza un sillón, cuando la modelo está sentada, con un eje de madera que indica donde debe colocar la cabeza. Si se encuentra de pie, marca en el suelo la ubicación de los pies y recurre a una estructura que inmoviliza la cabeza²³.

Con estos materiales comienza la medición. Euan, al igual que López, parte de unos ejes principales –vertical y horizontal–, cuya intersección representa el punto de vista del artista, para ordenar el espacio real²⁴. Este aspecto es decisivo pues los sistemas perspectivos y metodológicos son conciliados con coherencia ya que sus principios son similares, nos referimos a una visión inmóvil y monocular. En las facultades de Bellas Artes el dibujo no parte de dichos ejes, más bien se miden los elementos sin ubicar un centro de visión, por tanto el resultado final difiere bastante. El método de nuestros protagonistas ordena las formas favoreciendo la unidad y la lógica y el de las academias sumando las diferentes secuencias desconectadas sin la existencia de un centro óptico.

Antonio López es consciente de este conflicto, de hecho su evolución formal procede de este cambio de concepto espacial y procedimental. Según sus palabras:

*La mirada del pintor tiene una definición muy reducida, es un espacio muy pequeño. Entonces, yo voy girando la visión hacia otros puntos, sumando fragmentos. Haciendo un recorrido por todo, sin olvidar que siempre hay un centro*²⁵.

Según Peter Carey²⁶ la diferencia entre el método de medición de Uglow y su maestro William Coldstream se basa en que el primero mide “hacia adentro” mientras que el segundo mide “hacia afuera”, argumentando que Euan divide el ancho del lienzo en grandes segmentos que se repiten. En cualquier caso,

²² Inventa un medidor de metal, que procede de un atril modificado, con un brazo extensible que se apoya en la mejilla, similar al de Antonio López. Euan practica su faceta investigadora como fabricante de instrumentos domésticos. No es casual que entre estos artilugios se encuentre un giroscopio pues, más adelante veremos por qué.

²³ Según Catherine Lampert, Euan experimentó con su modelo Stevie para la obra *Gran desnudo caminando hacia usted* de 1969-1971 (Figura 5) utilizando una abrazadera sujeta a un travesaño que mantenía fija la posición de su cabeza. LAMPERT, Catherine: “Uglow in his earthly...”, op. cit., p.111.

²⁴ Reticula física que ayuda a geometrizar la realidad. Este procedimiento tiene la ventaja de facilitar la ubicación exacta del artista, de no ser así la medidas cambiarían notablemente.

²⁵ LÓPEZ, Antonio: *Entrevista II*. Madrid, 17-05-2010.

²⁶ Véase la introducción del catálogo de la exposición colectiva realizada en el año 1966 donde participó Euan Uglow, CAREY, Peter: *Survey '66*. Hampstead Arts Centre, 1966.

este razonamiento metodológico no implica una dirección pues sabemos por sus obras que parte del centro de visión que, habitualmente se sitúa en el centro geométrico del lienzo.

Si observamos la pintura *Gran desnudo caminando hacia usted* de 1969-1971 (Figura 5) podemos intuir como Euan ha ido trabajando la obra. Primero ha situado los ejes principales –tanto en la realidad como en el soporte– indicándonos así el punto principal. El siguiente paso consiste en la elección de un módulo que se repite a lo largo del eje vertical pero partiendo del centro. Lógicamente, y coincidiendo con cada uno de estos segmentos, el artista habrá colocado delante de la modelo unos hilos horizontales, de este modo siempre están visibles para medir. Pero Uglow no solo necesita registrar los contornos y dintornos, como ocurre con López, además, debido a su radicalidad, llega a simplificar geoméricamente los tonos y matices de las modelos para descubrir nuevas formas que representar (Figura 6).

Esos planos de Uglow responden a cambios de color percibidos con una agudeza que uno diría rozan con lo alucinatorio si no fuera porque sabemos que estaba mirando la realidad... Su observación es tan exquisita que cada plano separado, cada color resalta como una nota de una canción graciosamente interpretada. Los planos se armonizan exactamente como notas²⁷.

Como venimos diciendo todas estas medidas tomadas por los artistas están supeditadas al centro de visión, de igual modo que ocurre en el soporte pictórico. En este, el centro adquiere un papel determinante, y es que, tanto Euan como Antonio buscan insistentemente la centralidad. Según palabras de López:

A mí me impresiona en muchas obras de Gordillo, de Rothko o de Giacometti, cómo el centrar las cosas sacraliza, solemniza lo que hacen. En mi caso, cuando veo toda mi trayectoria siempre he tendido a eso. [...] Inspira más respeto, es algo que amas más, son ya, cosas más éticas. Es una cosa instintiva, como se hizo siempre. ¿Por qué se hizo? ¿Por qué en una casa, en la fachada, la puerta está en el centro? El hombre necesita ordenar, la vida es terriblemente caótica y angustiada, y necesitas ordenar²⁸.

Lógicamente, estas metodologías pictóricas condicionan los resultados formales obtenidos que en nuestros creadores revelan varias concepciones espaciales. Como dijimos Euan tenía suficientes conocimientos geoméricos desde que finaliza los estudios artísticos, sin embargo Antonio los desconocía. Por tanto el punto de partida y la evolución de ambos muestran una maduración diferente.

²⁷ MCLEAN, John: *Euan Uglow*. New York, Salander O'Reilly Galleries, 1993, n.p.

²⁸ LÓPEZ, Antonio: Entrevista II. Op. cit.

ANÁLISIS DE LOS SISTEMAS PERSPECTIVOS EN ANTONIO LÓPEZ Y EUAN UGLOW

Ambos artistas empiezan sus caminos artísticos utilizando la perspectiva de cuadro vertical²⁹, la practicada por la mayoría de los pintores de la historia de arte. Este sistema respeta la orientación de las formas verticales de la realidad, por tanto las obras no manifiestan ningún tipo de deformación³⁰. Este sistema geométrico les acompaña a lo largo de toda su vida pero lo abandonan temporalmente para investigar en nuevos métodos que representan con mayor fidelidad las características de la visión humana.

Adentrados en la comprensión de la realidad, en la década de los 60, comienzan a experimentar con la perspectiva de cuadro inclinado –también llamados picados o contrapicados–, en el caso de Antonio López, y con la perspectiva curvilínea –también llamada esférica– en el caso de Euan Uglow. La confianza en la realidad es el motor que origina estos cambios formales pues, como vimos, necesitan ser cada vez más precisos. Puesto que la situación personal e intelectual de cada artista es diferente en aquellos años, Antonio no se encuentra preparado para comenzar directamente con el sistema esférico³¹, de hecho aún no lo conoce, y opta por uno menos complejo.

La perspectiva de cuadro inclinado³² se caracteriza por la orientación del plano de proyección que ya no es vertical. De este modo se aprovecha con mayor eficacia el campo visual ya que el plano se coloca dirigido hacia el espacio que se quiere representar. Normalmente este se encuentra por debajo o por encima de la altura del punto de vista del artista. Así se produce la convergencia de las verticales que fugan hacia un punto común, fundamento principal de esta perspectiva.

La primera pintura de López realizada con este método es *Lavabo y espejo* de 1967 (Figura 3). El espacio real que representa esta obra estaba condicionado por la enorme proximidad del artista y el motivo. Este hecho obligó a Antonio a girar su mirada para abarcar todo el espacio pero, la distorsión era tan violenta en una sola imagen que optó por crear dos secuencias con sus respectivos puntos de vista.

Durante un periodo de cinco años (1967-1971) Antonio López practica este sistema y finalmente lo abandona porque encuentra otro que representa mejor la objetividad de la visión. En cierto modo no lo descarta pues esta perspectiva está

²⁹ El plano de proyección, donde interceptan los rayos visuales, se encuentra en posición vertical.

³⁰ Siempre que no se abarque más de los 60° del cono visual. A partir de ahí empiezan a manifestarse las denominadas aberraciones marginales.

³¹ Como veremos más adelante esta perspectiva desbarata la rectitud de las formas transformándolas en arcos de círculo.

³² El plano de proyección de las perspectivas de cuadro vertical e inclinado es una superficie bidimensional donde interceptan los rayos visuales del artista, a diferencia del sistema curvilíneo que es una semiesfera equidistante del punto de vista.

implícita en la curvilínea. Veamos un ejemplo: si nos situamos de frente a una pared, cuya altura física es constante, observamos que perceptualmente disminuye a medida que se aleja a derecha e izquierda de nuestra visión. Cuando miramos en sentido ortogonal el muro, vemos que las aristas superior e inferior de este se mantienen paralelas y horizontales, sin embargo, si giramos la mirada lateralmente –derecha o izquierda–, apreciamos que las aristas ya no las percibimos horizontales sino que fugan a un punto en la línea de horizonte. Lo mismo ocurre con el ancho del muro, sus límites verticales disminuyen por encima y por debajo del punto de vista. Por último, si sumamos todas estas secuencias obtendríamos una perspectiva esférica³³.

Dijimos anteriormente que los pasos de Euan Uglow son distintos a los de Antonio López. Como tiene conocimientos previos sobre geometría y conoce la metodología, practica indistintamente los sistemas sin un orden preestablecido³⁴. De hecho, a comienzos de los años 60 realiza sus primeras incursiones curvilíneas alternadas con perspectivas de cuadro vertical.

Sin embargo, Antonio llega a la perspectiva curvilínea a través de la observación de la realidad, o como él dice, “*es algo que descubres en el mismo hecho de ir leyendo el lenguaje de la realidad, y de ir incorporándolo a la pintura*”³⁵. Nota cómo los objetos se hacen más pequeños conforme se alejan del ojo, sea cual sea su dirección. Según él “*con las medidas se evidenciaba lo que ya sabía: que las cosas se achican cuando se alejan de ti*”³⁶.

Maurice Pirenne reduce aún más el problema de la curvatura pues cree que solo con la metodología del artista se podrían obtener esas distorsiones sin ser consciente de las características de la percepción visual:

*...si el artista mide con un lápiz o una regla sostenida teniendo el brazo extendido, y trasladada simplemente estas medidas a su tela, obtendrá representaciones curvas de líneas rectas. En algunos casos tales representaciones pueden ser debidas solamente al uso de este procedimiento*³⁷.

³³ Leonardo da Vinci discute las posibles opciones de representar el muro visto frontalmente, o bien los lados superior e inferior rectos en cuyo caso la perspectiva adquiere la forma de dos triángulos donde los vértices son los puntos de fuga; o curvos, utilizando la perspectiva curvilínea –o como él la denominó *natural*– tienen la apariencia de dos arcos con sus correspondientes puntos de fuga. A la representación rectilínea –de los dos triángulos– Julio Fuentes en su investigación *Solución lógica a la perspectiva natural* la llama *biombo de proyección*.

³⁴ Solo conocemos una pintura que utilice la perspectiva de cuadro inclinado, por consiguiente creemos que no fue de su interés, principalmente porque el artista tiende en la mayoría de sus trabajos a dirigir la mirada al frente, donde se encuentra su modelo.

³⁵ LÓPEZ, Antonio: Entrevista II. Op. cit.

³⁶ LÓPEZ, Antonio: *En torno a mi...* op. cit., p. 82.

³⁷ PIRENNE, M. H.: *Óptica, perspectiva y visión*. Buenos Aires, 1974, p.177.

El primer intento de representar la disminución de los objetos en todas las direcciones (profundidad ortogonal, altura y lateralmente) lo encontramos en la obra *Desnudo de Laetitia* de 1961-1962 de Uglow. En ella apreciamos una contradicción en las formas de la ventana representada. Las verticales son arcos de círculo pronunciados mientras que las horizontales apenas manifiestan curvatura, cuando en realidad todas las aristas del límite de la ventana deberían tener la misma éntasis puesto que, el punto principal en la pintura es aproximadamente equidistante de la silueta de la ventana. Como veremos en otras obras este conflicto formal será una constante que suponemos se debe a la metodología manual que no es exacta. Este hecho demuestra que Euan no seguía unos principios perspectivos establecidos sino que se limitaba a transcribir las medidas de la realidad.

Unos años más tarde, en 1969, Antonio López crea su primera perspectiva curvilínea titulada *Interior del wáter* (Figura 7). Al igual que Uglow, López plantea una imagen llena de ambigüedades: líneas curvas que se quiebran y se convierten en rectas, líneas horizontales del suelo que no presentan curvatura, falta de unidad geométrica y una tímida acentuación de los arcos³⁸. Como es lógico, todo es producto de la inexperiencia en estos problemas espaciales. Habrá que esperar hasta mediados de la década de los 70 para ver una contundente representación esférica.

En el año 1962-1963 Euan realiza *Desnudo* (Figura 8). Esta obra plantea las mismas contradicciones formales: ambigüedad de las formas curvas verticales y rectitud de las horizontales. Aunque es cierto que la curvatura de las horizontales sería casi imperceptible. Sin embargo, el arco vertical que representa el rincón de la pared si que muestra una orientación confusa y lo mismo sucede con el mueble. De nuevo verificamos que Uglow no aplica un sistema perspectivo, más bien se limita a trasladar las mediciones físicas. Si nuestro pintor no detecta estos desajustes formales nos incita a pensar que desconoce la convergencia de las curvas teniendo en cuenta la ubicación del punto principal.

Por otro lado, Antonio López practica este método perspectivo en su estudio de Madrid. Lo concibe como un laboratorio donde experimentar con las formas reales, principalmente porque en aquel lugar sentía que podía controlar y manipular todo: crear retículas de hilos y marcas en los objetos. Una vez asimilados los principios geométricos y de medición se atreverá con el espacio exterior. *Gran Vía, Clavel* (Figura 9) de 1977-1990 es la primera pintura curvilínea que presenta una rotunda coherencia de la convergencia de todas las curvas. Aquí encontramos al artista maduro que comprende la realidad y sabe transcribirla con unos códigos constantes. Uno de ellos es hacer coincidir su punto de vista con el centro geométrico del cuadro.

³⁸ Véase: RABASA, Enrique: “Los viejos problemas de la perspectiva en la pintura de Antonio López García”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1995, p. 469.

La misma constante busca Euan Uglow en el cuadro *Gran desnudo caminando hacia usted* de 1969-1971 (Figura 5). Vemos que la intención del artista es aproximarse al centro del cuadro mediante los ejes principales, aunque el horizontal se encuentra levemente desplazado. Paralelo a él apreciamos unos segmentos desplazados a alturas constantes que muestran la metodología que utiliza el pintor. Sabemos por Myles Murphy que tal retícula era real³⁹. Pero nos hacemos una pregunta: ¿por qué curvan los listones de madera que Euan coloca en los extremos superior e inferior del cuadro y no lo hacen los hilos horizontales? ¿si todos eran reales? y ¿por qué sí lo hacen todas las verticales?⁴⁰ Una vez más nos encontramos con las mismas contradicciones y es que quizás, como espectadores, sea más adecuado valorar la actitud del artista ante la realidad, la imposibilidad de atraparla objetivamente, que los propios resultados formales⁴¹.

Para finalizar veamos si en los paisajes, donde predominan las formas rectas de la realidad, Uglow repite los mismos desajustes o, por el contrario, encontramos algún cambio. Para ello analicemos la obra titulada *Museo de Guerra imperial* de 1964 (Figura 10).

Como venimos haciendo, a través de las restituciones en las pinturas, apreciamos que todos los límites de la ventana manifiestan curvatura. Pero no solo eso, además, convergen en sus respectivos puntos de fuga. Y es que, como le sucedió a López en el paisaje, Euan parece controlar con mayor precisión los escenarios cuando no representa la figura humana.

Por último, y a modo de conclusión, podemos afirmar que ambos artistas, desde metodologías similares, obtienen resultados muy diferentes. El alto grado de precisión que advertimos en Antonio no se corresponde con el de Euan, al menos en cuanto a los espacios geométricos –estancias y edificios– se refiere.

³⁹ En unas conversaciones mantenidas entre Myles Murphy, Georgia Georgallas y Catherine Lampert en noviembre de 2001 analizan esta obra y Murphy se muestra muy escéptico con el método del pintor. Véase: LAMPERT, Catherine: “Uglow in his earthly...”, op. cit., p. 111.

⁴⁰ Recordemos que ambos pintores trabajan con un instrumento de medición –apoyado muy cerca del ojo, en la mejilla– que describe imaginariamente una superficie tridimensional curvada donde se toman las medidas y posteriormente son llevadas al cuadro. Por este motivo el sistema curvilíneo debe hacer converger todas las paralelas –verticales y horizontales– a sus respectivos puntos de fuga de la semiesfera de proyección abatida en el soporte pictórico. Curiosamente, entre los instrumentos diseñados por Euan se encontraba un giroscopio que recrea una esfera imaginaria.

⁴¹ No dejan de sorprender los desajustes que detectamos en la obra de Uglow cuando sabemos era un estudioso de la representación espacial. Recordemos que el mismo año realiza *Desnudo desde doce posiciones verticales regulares del ojo*. El trabajo consiste en la observación y medición de la modelo desde un desplazamiento vertical del punto de vista del artista y equidistante de la modelo, llegando a crear una plataforma móvil donde él se sentaba a diferentes alturas.

Pese a que nuestros pintores parten de situaciones bien distintas, Euan con una previa formación metodológica heredada de su maestro y Antonio con un conocimiento básico de perspectiva, tuvieron similares objetivos, la búsqueda de la precisión que se traduce formalmente en las denominadas perspectivas curvilíneas.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2015.

Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2015.



Figura 1. *Verano*. 1971-1972.



Figura 2. *Pirámide*. 1993-1996.



Figura 3. *Lavabo y espejo*. 1967.



Figura 4. Escenografía de *La Diagonal*.

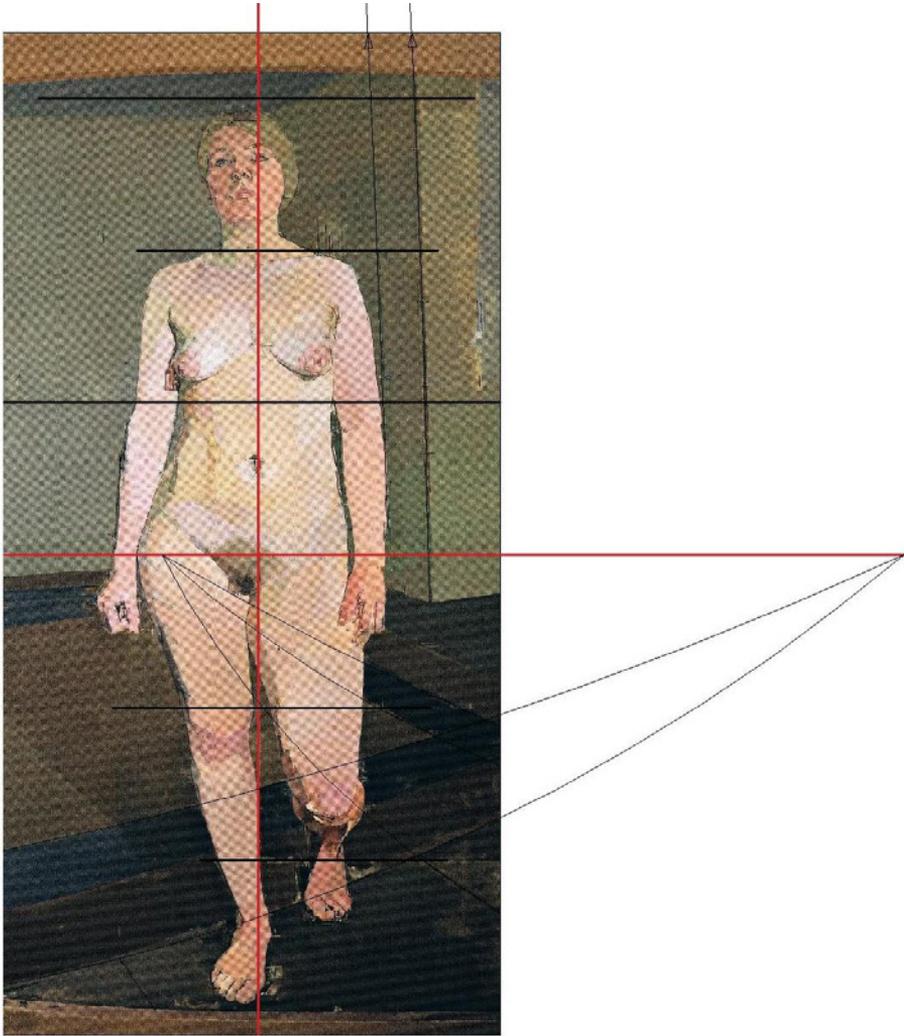


Figura 5. *Gran desnudo caminando hacia usted*. 1969-1971.



Figura 6. *Celebración del Nuevo tragaluz* (detalle). 1986-1987.

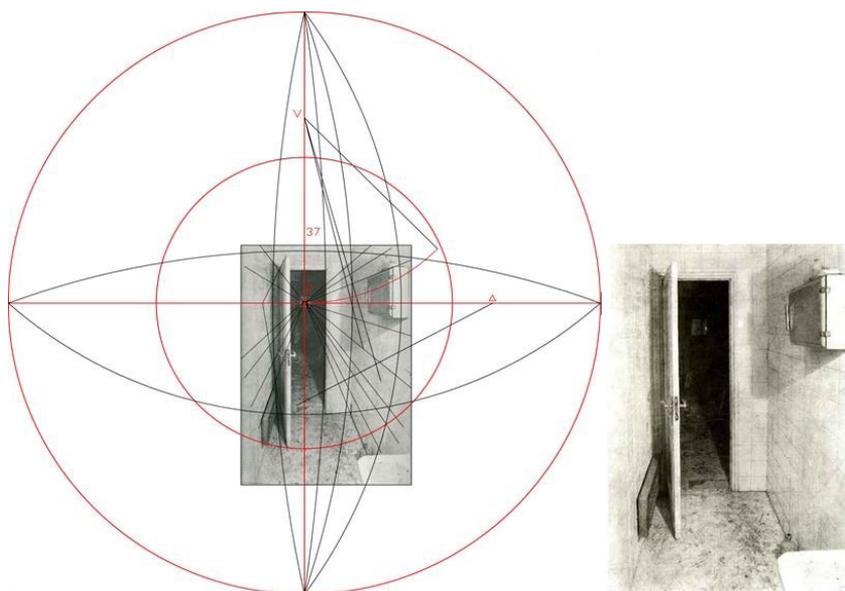


Figura 7. *Interior del wáter*. 1969.

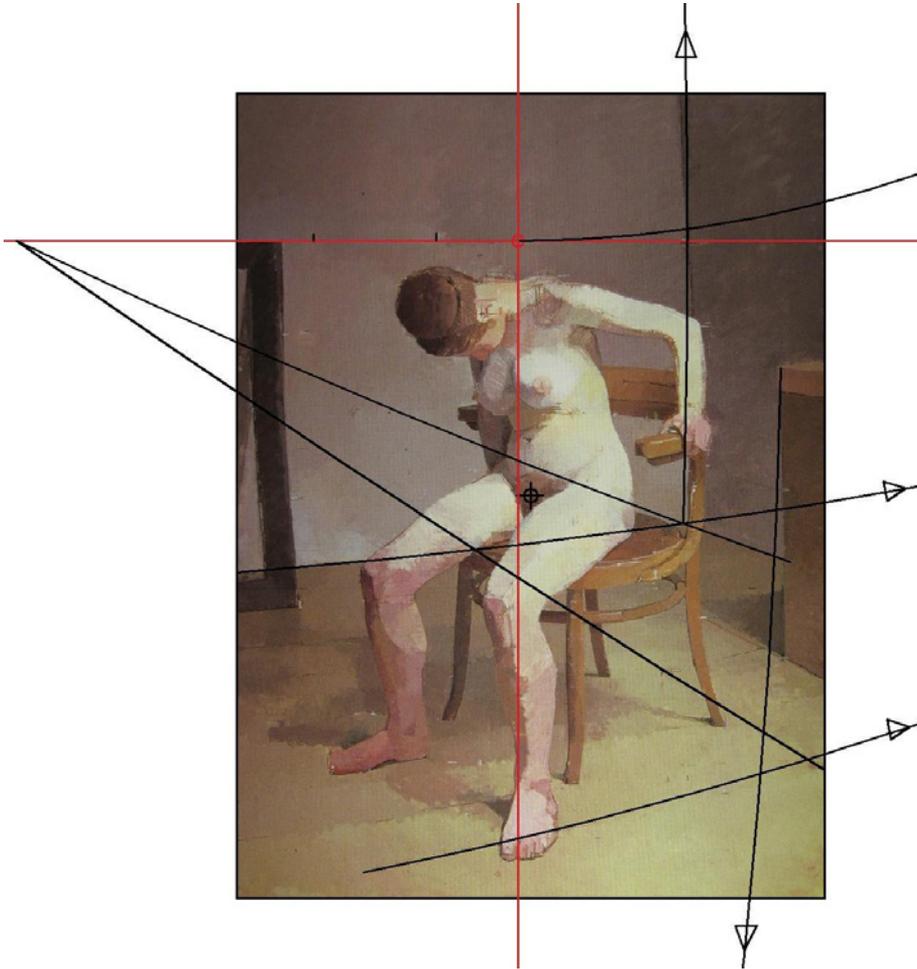


Figura 8. *Desnudo*. 1962-1963.

