

20世纪欧美具象艺术

LOPEZ

洛佩斯

● 啸声/编

● 江西美术出版社



20世纪欧



● 丛书主编/啸 声

● 丛书策划/南 峰

● 啸声访洛佩斯于其马德里画室



美 具 象 艺 术

洛佩斯

● 啸声 / 编 ● 江西美术出版社

20 世纪欧美具象艺术·洛佩斯

啸声/编

江西美术出版社出版发行 (南昌市新魏路 5 号) 新华书店经销
开本 787×1092 1/16 印张 5 1995 年 2 月第 1 版
印数 5001—10000 ISBN 7—80580—194—0/J·176

福建彩色印刷有限公司印制
1995 年 10 月第 2 次印刷
定价:35.00 元

《20 世纪欧美具象艺术》丛书

序

啸 声

造型艺术，在表现手法上通常分“具象”和“抽象”两大类——也有加“观念”而成三者，但多受质疑而不成定论。

20 世纪堪称艺术的探索世纪，具象领域和抽象领域，无不呈现空前丰富多彩的面貌。至于各种探索的成败得失，则又当别论。

“具象”的内涵，早已不是历史上曾作狭义理解的“写实”概念所能包容；而且，那种将“写实”奉为造型艺术正统的教条主义认识也被时代抛弃。本世纪无数艺术家层出不穷的创作，对此作了最生动的说明。总之，具象艺术，可以“写实”，也可以“写意”，甚至还可以有不拘一格的“符号化”或“抽象化”尝试——只要还保留着可辨的形象。

编辑出版《20 世纪欧美具象艺术》丛书，旨在介绍一批从事具象艺术的当代欧美画家和雕刻家，以他们各有千秋的作品开阔我们的视野和思路。

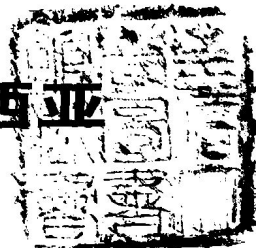
收入此丛书的有名满天下的大师，也有名不见经传的新秀。总之，必须有独到之处方可。然而，囿于信息、材料和著作权等问题，本丛书不可能完全做到应有尽有，网罗无遗。为此，我们不仅诚恳欢迎方家指正，而且切望掌握有关信息或材料的同道积极参与，来共同编好这套丛书。

水罐与面包
纸本铅笔画 1949 年
39.1×26.3cm



安东尼奥·洛佩斯·加西亚

啸 声



西班牙是世界上的一大艺术强国,不仅有悠久的艺术传统,有深厚的艺术土壤,而且有活跃的艺术空气。二十世纪的世界艺坛,如果没有毕加索、米罗、格里斯、达利等人的参与,恐怕这段历史就会冷清得多。继这几位前辈大师之后,第二次世界大战后的西班牙又出了三位杰出人物,雄视阔步于当今世界艺坛,堪称“当代西班牙三雄”:自由派的安东尼·塔皮埃斯,抽象派的爱德华多·奇伊达,具象派的安东尼奥·洛佩斯·加西亚——他们恰恰在当今世界的三大类艺术中各领风骚。

对于塔皮埃斯,我们已渐有了解,他的大型版画展曾于1989年4月在京举办。对奇伊达则介绍不多(拙文《风之梳——访西班牙雕刻家奇伊达》载于1991年3期《艺术家》)。至于洛佩斯,这里便来专门介绍。

安东尼奥·洛佩斯·加西亚(Antonio López-García)于1936年1月6日出生在西班牙托梅略索的小镇雷亚尔城。父亲继承祖业,同当地大多数居民一样,种植葡萄和小麦。叔父安东尼



四女子

纸本炭笔画 1957 年

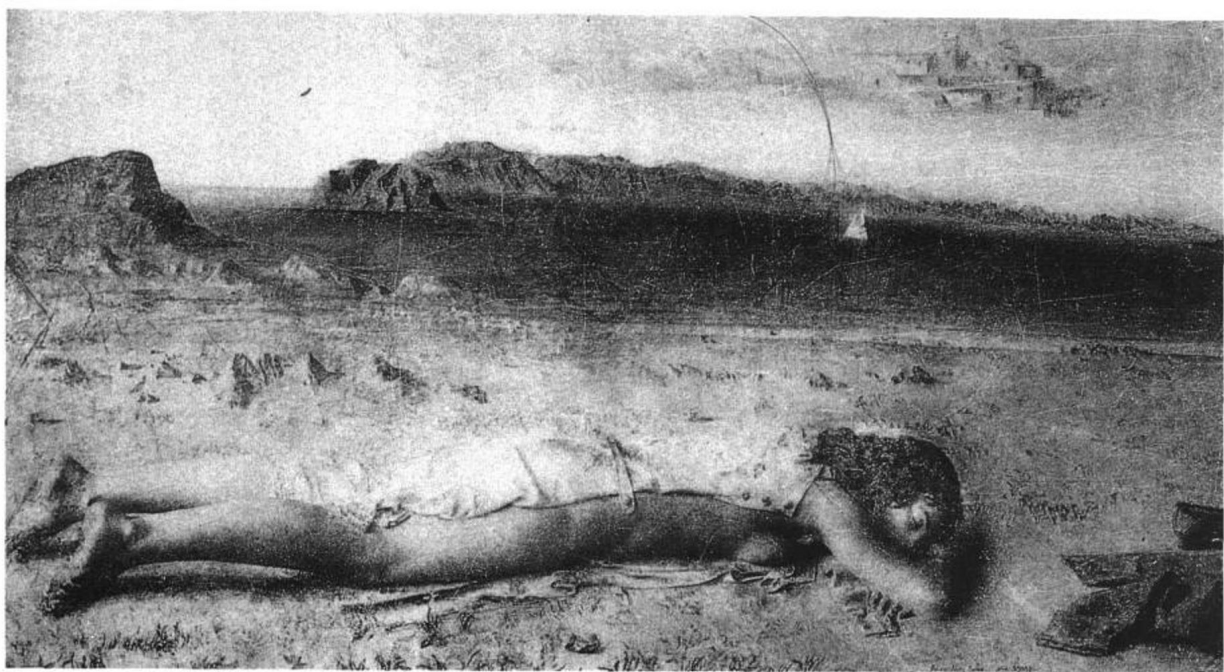
100×200cm

奥·洛佩斯·托雷斯(Antonio López Torres)是一位时运不济的优秀画家,他发现了侄子的艺术天赋,并成为他的启蒙老师,对其成长产生极大的影响。1949年,年仅13岁的洛佩斯,在叔父的鼓励下,并得到父母的支持,只身赴马德里学画,并于次年考入圣费尔南多高等美术学院(前身即是西班牙历史最悠久、名望最高的圣费尔南多皇家美术院,现称马德里美术学院),学到1955年毕业。

洛佩斯在美术学院接受的,是典型的传统教育;但是,教授们的具体指导却并不多。藏品丰富的普拉多博物馆,成为他的重要学习场所。在学习期间,他主要学习绘画,兼学雕刻,因为他不但对雕刻也发生浓厚兴趣,而且认为绘画与雕刻是相辅相成的。1964年至1969年,他应聘在母校任教,向学生讲授色彩。以后,他除去偶而在欧美作些旅行,便作为职业艺术家,潜心从事绘画与雕塑创作。他的创作态度十分严肃,每创作一件作品,总要反复捉摸,反复修改;不少作品是历时四五年甚至十余年才完成的。他曾对笔者说:他并不是故意要慢,而是往往对自己不满意,往往没有达到追求的目标。因此,他的作品相对不多,展出更少。但是,他初登艺坛,便不同凡响;到六十年代后期,更是引起欧美普遍的重视。时至今日,洛佩斯已被公认为当今世界艺坛具象界的一位杰出代表。

洛佩斯选择具象道路,用他自己的话来说,是“命中注定”,是“命运”。

西班牙优秀艺术传统对洛佩斯潜移默化的强大影响,是不可估量的。这一影响尤其通过他的叔父对他进行的艺术启蒙教育,而变得格外直接和具体。他把叔父强调“要向大自然学习”的教诲,奉为座右铭。在他学艺的五十年代,西班牙虽然在佛朗哥统治下并不具备北邻法国的那种艺术创作自由,但是抽象艺术及其它种种非形式造型语言毕竟流传开来。巴塞罗那的“骰子第七面”和北方的“阿尔塔米拉派”两个著名团体,便是在这样的背景上产生。因此,在洛佩斯的面前,



海滩女子

纸本炭笔铅笔画 1959年

105×182cm

存在着各种不同选择和发展的可能性。他毅然选择了具象道路，因为他感到自己对其它种种造型手段有一种本能的抵触，觉得格格不入，无从借它们表达自己的意象。他也看到，在“新潮”面前作独立思考并持相同见解的人并不少见。于是，在美术学院学习期间，他便和四五位志趣相投的学友结成一个小团体，称“马德里写实小组”，有别于“骰子第七面”和“阿尔塔米拉派”。但是，他们的小组是一个松散的同路人组织，并没有明确的艺术主张，不久便出现分化，有人转向非具象艺术——洛佩斯的好友卢西奥·穆尼奥斯(Lucio Muñoz)转而从事抽象探索。在继续为具象艺术的新发展而不懈努力的伙伴中，女画家玛丽亚·莫雷诺(Maria Moreno)与洛佩斯结为伉俪。

1955年，洛佩斯在全国第三届造型艺术竞赛中，荣获西班牙教育部颁发的赴意考察奖学金。然而，意大利之行反而使他对十六世纪以来的艺术深感失望，认为是“过于做作”。他转向文艺复兴早期艺术，从皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡这类大师的绘画中受到启发。这便促使他在艺术观念上同塞尚契合。但是，时至第二次世界大战之后，如何从事具象新探索，这确是一个严肃的问题。“我们已经不是伦勃朗的时代了，不能再象伦勃朗那样去画人。”(1988年11月，洛佩斯与笔者的谈话)。悠久的传统既是一个坚实的立足基础，又是一个沉重的包袱。如何做到不重复过去，真正的“发展传统”？作为一个二十世纪后半期的艺术家，既然选择具象道路，应该如何去画呢？总之，这是一条艰难之路；特别是在我们这个世纪种种非具象艺术此伏彼起的背景上，走上此路的人还必须有逆流而上的勇气和甘于寂寞的精神。

洛佩斯在自己的具象艺术发展过程中，经历了三个不同阶段：1955年前后的“表现”；1956年至1965年的“魔幻”；1965年后的“含蓄”。他以艰苦的探索寻找自我，并对如何发展具象传统作出回答。

1955年前后，正是洛佩斯学艺有成的时候。从他1954年的《女子坐像》、《阳台》、《看飞机的



玛丽

纸本铅笔画 1961 年

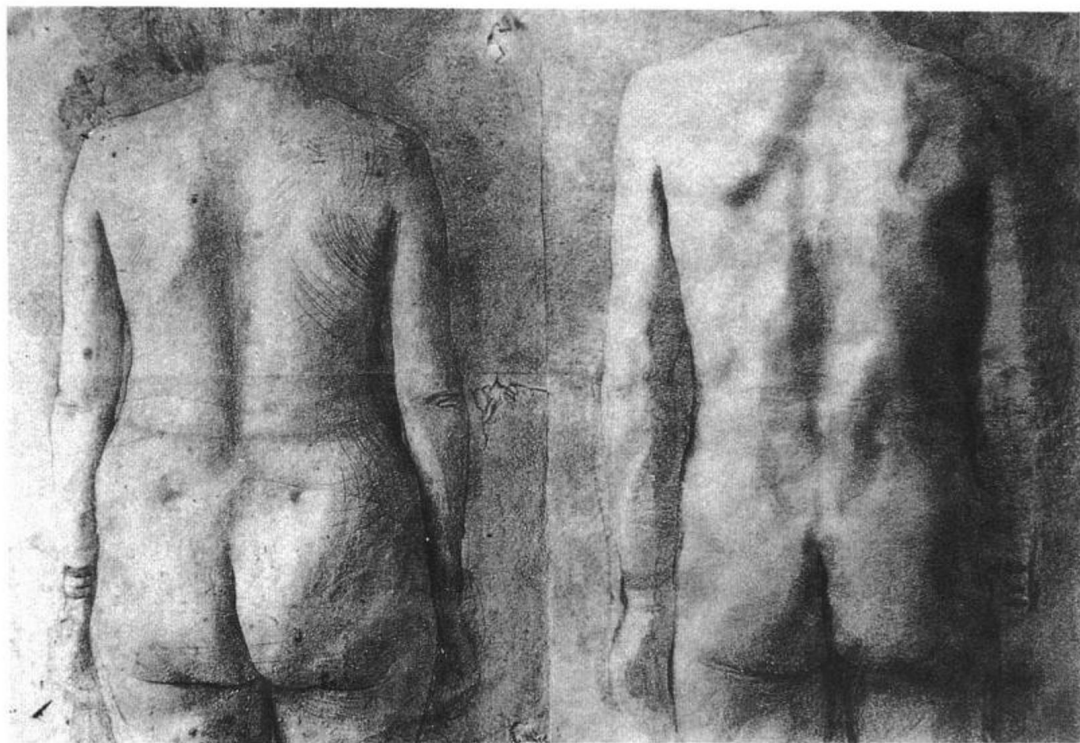
27.4×23cm

女人们》和《孕妇》，1955 年的《新婚夫妇》、《幸福罗索与何塞法》和《对话二女》，以及 1956 年的《我的双亲》等画作来看，他不但已经十分娴熟地掌握了油画技巧，而且在追求表现上的个人趣味。构图的严谨，造型的自如，设色的讲究，笔法的潇洒，显示出这位“初出茅庐”的画家出手不凡；而《新婚夫妇》尤其是这一时期的精心力作（由马德里的国立现代艺术博物馆收藏）。但是，洛佩斯旋即对过于显露感情的戏剧性手法发生疑问，而在《幸福罗索与何塞法》和《我的双亲》中企图收敛“表现”上的剑拔弩张之气，开始以逐渐稳重厚实的手法追求精神世界的表现。

洛佩斯初登艺坛，即以潇洒的画风引人注目。但他并没有沿着具象“表现”的方向继续发展下去，而在五十年代后期转向新的探索。

在五十年代的西班牙，超现实主义依然有着强大的影响。米罗和达利是最近的先例；同辈而略为年长的塔皮埃斯，也从超现实主义步入艺术生涯。从历史上看，西班牙艺术中始终存在“荒诞”的传统：从中世纪罗曼艺术的“灵异”，经过文艺复兴埃尔·格雷科的“神秘”，到十八世纪戈雅黑画的“诡幻”，再到十九世纪高迪的“杜撰”……再加上佛兰德两位大师博斯赫和布吕格尔在西班牙的深远影响，使这一传统从不曾丧失其生命力。

洛佩斯既然不满足于情感过于显露的具象“表现”手法，便转而企图将客观现实与主观感受和想象、现在与过去、内部与外部、有限与无限、此岸与彼岸结合起来，并使之能够出此入彼和互相转换，造成不定时空的最大容量，以便同时表现眼里的“真实”和意中的“真实”，亦即求助于“魔幻现实主义”的创作方法，是不难理解的选择。他在《座钟》（1958 年）、《厨房》（1958 年）、《吊灯》（1959 年）、《食品柜》（1963 年）、《电话》（1963 年）、《阿托恰》（1964 年）、《一家诸人》（1967 年）等画作及《小弟显灵》（1959 年）、《食橱》（1962 年）、《显灵》（1963 年）等浮雕中，进行了这一探索。显然，魔幻系列的初期作品如《座钟》和《吊灯》之类，似乎有过多的话要说，处理上不免有罗唆累赘



背影习作
纸本铅笔画 1964 年
38×55.5cm

之嫌；待到《一家诸人》，则删繁就简，刻意提炼，其效果反而耐人寻味。

然而，看来魔幻现实主义的实验并未使洛佩斯感到称心如意。在同一时期，与“魔幻”作品平行，他还创作出一系列传统写实的肖像，如油画《初领圣体的小卡门》（1960 年）和《弗朗西斯科·卡雷特罗》（1961—1987 年），雕塑《玛丽》（1962 年）、《玛丽亚立像》（1964 年）和《安东尼奥与玛丽》（1967—1968 年），以及素描《四女子》（1957 年）等，不但玩弄幻术，而且有意识地追求更为和谐、更为内在的品格。这一情形同样反映在他的静物和风景作品中，如《桃子与玫瑰》（1956 年）、《餐具柜》（1965—1966 年）、《马德里》（1960 年）、《海》（1961—1970 年）。

在十年左右的时间里，洛佩斯摇摆于“魔幻”与“现实”之间。尽管如此，早期那种追求“表现”和与之而来的潇洒画风，则断然放弃。特别是这一阶段的后期，洛佩斯显然意识到魔幻现实主义的局限性。到六十年代后期，他的认识有了突破，艺术创作便出现了新的局面。洛佩斯的这一决定性转变，又恰好与出现于六十年代欧洲的“新具象”、“新写实”同步。

在六十年代后期，洛佩斯放弃了魔幻现实主义，力求使用在作品中尽量隐蔽自己的“不露声色”的含蓄语言，通过描绘客观对象的“物质性真实”，使对象自己说出其“非物质性真实”。对于这个明确的思想，洛佩斯在同笔者谈话中，有以下更为详尽透辟的表述。

在他看来，艺术家毫无疑问应该有充分的自由选择自己的表达方式。为此，任何语言，任何样式，或任何风格，都有存在的理由。二十世纪的艺术家也确实赢得了史无前例的“自由”，可以不受限制地展示“个性”。然而，过分强调艺术家的主观语言，便很容易走到另一个极端，即以一己的不可避免的局限性简化、限制、缩小、甚至歪曲、掩盖或抹煞了我们的世界——自然、人类社会及人的内心世界——的丰富多彩和错综复杂。二十世纪的艺术探索尽管千差万异，却终究不能回避一个根本问题：不论是直接还是间接，客观还是主观，从这一角度还是从那一角度，艺术不能不反映



盥洗室内
纸本铅笔画 1969 年
49×34cm



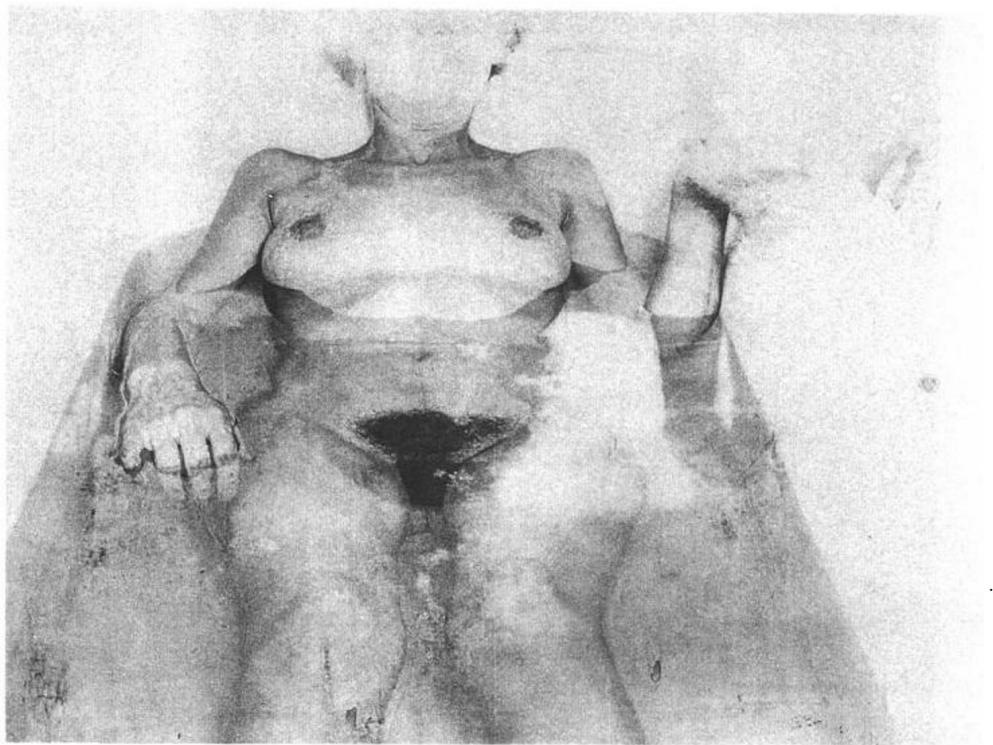
玻璃柜
纸本铅笔画 1970 年
50×42.5cm

这个世界。过于依重个人感受和个人认识,存在着得到虚假视象的可能;而反映的力量则只能来自“真实”,来自物质的和非物质的真实。这种“真实”,必须是时代群体与艺术家个人的共同认识,而不是艺术家脱离这个世界的想入非非;应该存在于客体与主体的结合之中,现在与过去的结合之中。洛佩斯说:“我不象过去那样画了,不象其他强调主观表现的画家那样画。因为,我越来越觉得对世界的理解很不够。现实那么复杂,存在着神秘的东西,看不见,或者一眼看不透。有时感觉到了,但又把握不住。但是,眼见的东西好歹可以捕捉;而且,抓得越准,就越可能把未能明确认识的神秘这种非物质性的真实多少表达出来。”洛佩斯对委拉斯凯兹和韦梅尔由衷钦佩,就是认为他们的高明之处正在于此。

基于这样的认识,洛佩斯的画风从潇洒转向沉着,从魔幻转向求实,从放转向收。

《从“坏女人峰”看马德里城北》(1964 年)、《两个背影》(1965 年)、《浴室》(1966 年)、《冰箱》(1966 年)、《浴缸女子》(1968 年)、《泡在水里的衣服》(1968 年)、《后花园》(1969 年),以及《洗脸盆与镜子》(1967 年)和《便池与窗》(1968—1971 年)等六十年代后半期的绘画作品,《入睡的女子》(1964 年)、《熟睡的玛丽亚》(1964 年)、《小卡门头像》(1965—1968 年)等同期雕塑作品,都充分显示出洛佩斯转变过程的完成:他终于走上最适合自己的道路。这位力图在作品中隐藏起来的艺术家,反倒带着格外鲜明的个人风格出现在观众面前。

在这一时期,洛佩斯并非没有其它探索:在《埃米利奥与安赫利内斯》(1961—1965 年)中,把局部的素描稿贴在未完成的油画上;在《洗脸盆与镜子》和《便池与窗》中,将两个不同视角的画面熔接在一起。前一种情况,与其说是某种探索,不如说是一种权宜之计;如果重新具备相应的条件,洛佩斯很可能会继续完成它。后一种情况也只不过是偶而一试便旋即放弃;即使在尝试时,也尽量使之少露痕迹,不损害追求的主要目标,而不是强调视角的转换,不一味地玩弄新奇。



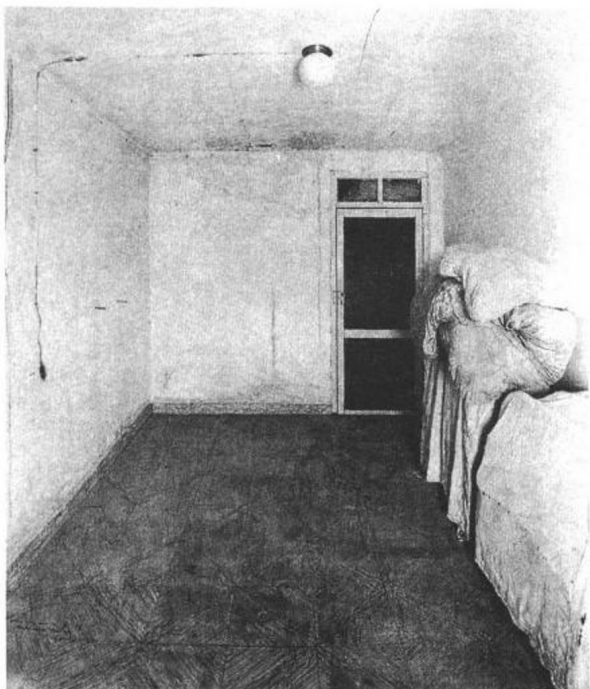
浴缸女子

纸本铅笔画 1971年
52×70cm

《浴缸女子》、《后花园》和《便池与窗》都是难得的杰作，是洛佩斯新观念的产物，具备一股深沉的内在力量，而且带有鲜明的时代感。《便池与窗》之所以“感人肺腑”，全然不在于视角变化的新招，而是从不惮精细的刻画中传递出为二十世纪人所特别具有、因而能使二十世纪人特别领会的那种抚今追昔的沧桑之感。

这种深沉的内在力量，在洛佩斯七十年代和八十年代的创作中，尤因巧妙表现光线而获得更强的感染效果。光使物象互相融合，使画面格外和谐统一，也使艺术家的身心溶于其中。于是，形神统一和物我交融的境界出现了。这是洛佩斯艺术创作的丰收时期：重要的油画有《卢西奥的晒台》（1962—1990年）、《剥皮兔子》（1972年）、《夜之窗》（1971—1975—1980年）、《马德里城南》（1965—1985年）、《从白塔看马德里》（1976—1982年）、《从阿亚上尉街看马德里》（1987—1989年）；素描有《玻璃柜》（1970年）、《浴室》（1970—1973年）、《浴缸女子》（1971年）、《托梅略索的房间》（1971—1972年）、《安东尼奥·洛佩斯·托雷斯的家》（1972—1975年），以及雕塑《男人与女人》（1968—1990年）。真是杰作佳构迭出！

特别要提出的，是洛佩斯的全景式城市风景作品（这类作品通常篇幅很大；而一旦缩小到印刷品上，则徒剩外貌而神气尽失，仿佛一张彩色明信片）。洛佩斯自1949年到马德里，至今已有四十余年。他和这座既古老又年轻的名城一起成长，看着它扩大了四五倍。他熟悉并热爱那些保存着历史遗迹的旧街市，也对楼群林立的新街区感到陌生、新奇、甚至振奋。时间的流逝、日月的照临和社会的活动，把自然景物与人为建设、新与旧、今与昔、内与外、地下与天上……都谱入一首结构宏伟、气势博大的交响乐中：城市有自己的生命、自己的旋律。“我在马德里虽然静不下心来，但又无法离开它，因为我要画它。”（1990年10月，洛佩斯与笔者的谈话）。他很明白，马德里有许多问题，在污染着物质与心灵。但是，他热爱它，他的生命汇入了它的生命；他它为它写照，正是为自



托梅略索的房间

纸本铅笔画 1971—1972 年
81×69cm



安东尼奥·洛佩斯·托雷斯的家

纸本铅笔画 1972—1975 年
82×68cm

己写照。正因为如此,笔者在见到他的此类作品时,自然而然地想到:洛佩斯之画马德里,岂不与荆浩之画太行、范宽之画终南太华如出一辙么?他在外光城市中的追求,岂不与韦梅尔在柔光内景中的追求同声相应么?——虽则洛佩斯目前还未能达到上述几位大师的水平。

洛佩斯的技艺越来越纯熟,越来越有个人的特色。“我只尊重绘画或雕刻本身的规律。”静观默想的深入,含蓄冷静的缜密,并不曾束缚住他的手脚。他善于以“八面出锋”的灵动笔法来把握大形,以鲜丽明亮的光色和韵味丰富的肌理来传递心声。他的艺术,谨而不板,细而不腻,文而不瘟,既耐观赏,又堪回味。

曾有论者把洛佩斯归入超级写实派,这里不想给他贴上一条标签。他的艺术,是具象的,写实的;但他确实没有“再象伦勃朗那样去画”,而是属于二十世纪下半叶。

一盆葡萄与一只罐子
布面油画 1953 年
57.3×71.2cm



女子坐像

布面油画 1954 年

114×90cm



阳台
布面油画 1954 年
83.4×62.2cm



看飞机的女人们
布面油画 1954 年
147×114cm

