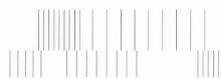


長崎県美術館 研究紀要 No.6

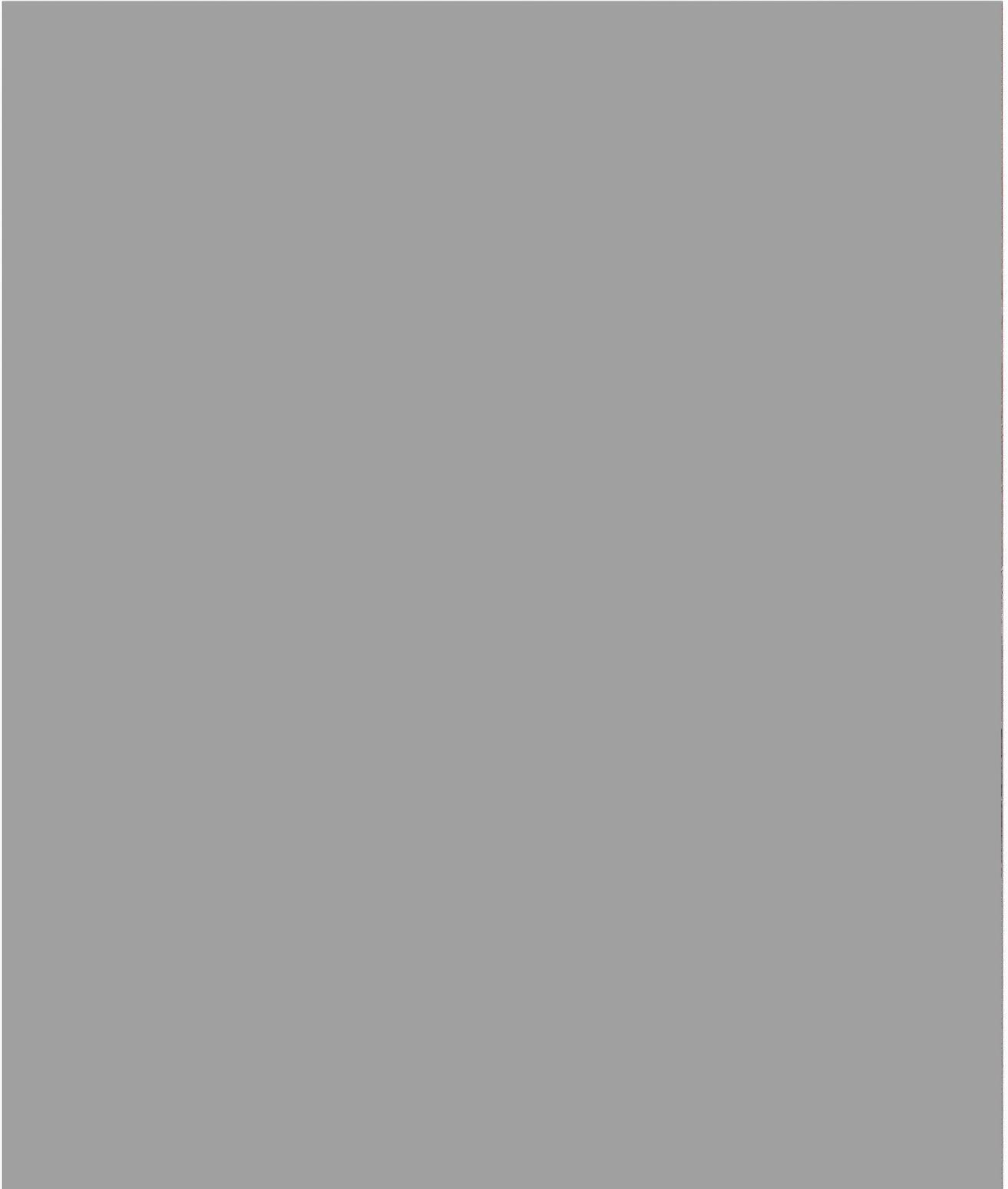
Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum



目次

アントニオ・ロペスへのインタビュー

聞き手・構成	森園 敦
通訳	吉本 由江
テキスト翻訳	豊田 唯



口絵1. アントニオ・ロベス《フランシスコ・カレテロ》1961-87年 油彩・板 91.4×78.2cm 長崎県美術館
Antonio López, *Francisco Carretero*, 1961-87, Oil on board, Nagasaki Prefectural Art Museum
© VEGAP Madrid & JASPAR Tokyo, 2014
D0530



口絵2.「現代スペイン・リアリズムの巨匠 アンтониオ・ロベス」展の会場風景 長崎県美術館

アントニオ・ロペスへのインタビュー

場所…長崎県美術館 日時…平成二十五年六月二十九日(土)

聞き手・構成…森 園 敦

通 訳…吉 本 由 江

テキスト翻訳…豊 田 唯

長崎での展覧会

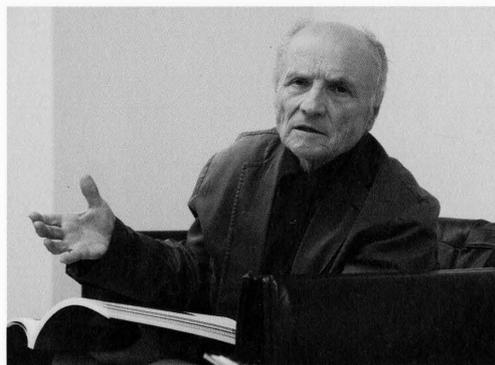
—まず、あなたの制作や日常の環境から遠く離れた場所で開かれている今回の展覧会について、ご感想を伺えますか。

この場ですぐには、うまくまとめて話せません。ただ、今回の展覧会を観られて嬉しかったのは確かです。というのも、私の作品を豊かな感受性で捉え、展示してくれているからです。私が自分の作品、つまりこれまで自分が作ってこられたものをほかの場所で観て、その見せ方を今回ほど気に入ったのは初めてに近いように思います。

通常の展覧会に比べ、出品作は少ないでしょうが、それらは見事に並べられています。その配置、展示の始め方、部屋から部屋への流れに驚嘆しました。例えば《グラン・ビア》を遠くから見えるように掛けるなど、作品の特徴を生かし、また、展示室の順路に曲がり角を設けることで、その都度、観者が眼前に現れた作品へと入り込めるようになっています。素晴らしい展示だと思えます。

今回の展示は最初から「最後まで」、よどみなく、しなやかな、そして明快で調和の保たれた一つの流れをもっています。すべてがとても美しく整えられています。

—ありがとうございます。



アントニオ・ロペス氏

このインタビューは、長崎県美術館での「現代スペース・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス」展の開幕に合わせて作家が来日した際に行われたものである。

こちらこそ、ありがとうございます。

——今回我々の会場では、《マリアの肖像》を大きな壁面に対して一点のみで展示しました。この展示方法については、館内で協議して「これでいこう」と踏み切ったのですが、あなたの目にはどのよう映りましたか。

きれいな展示の方法だと思います。というのも、私の経験上、このような展覧会ではたいいてい作品が多すぎるからです。作品が余り、逆に壁面が足りていません。美術館の常設展示も同じです。プラド美術館のベラスケスの展示ですら、あまりに数多くの作品が掛けられているために観者をうんざりさせます。私の作品は一つひとつまったく異なった性格を帯びるため、それぞれに一つの空間が必要だと思います。作品が僅かであったとしても、それらはおの別の空間に配されるべきでしょう。

《フランシスコ・カレテロ》(長崎県美術館蔵)について

——話は変わりますが、一九九三年にあなたが国立ソフィア王妃芸術センターで《フランシスコ・カレテロ》(長崎県美術館蔵)を最後に観てから、二十一年が経過したことになります。今回、《フランシスコ・カレテロ》に再会し、いかなる印象を受けましたか？

本当によかったです。私は一度、観たものをとてよく覚えていて、「かつて観た」絵画を観る時には、いつも自分の記憶と照らし合わせます。しかしながらその結果は、がっかりしたり、喜びを覚えたり、半々です。ただ、いつでも予期しない何かに出会えますし、その余地は常に残されています。今回の場合、《フランシスコ・カレテロ》に再会して喜びを覚えました。

《フランシスコ・カレテロ》では、存命時の肖像から出発しながらも、同時に彼が亡くなった後の姿を映し出そうとしています。つまり、彼はカンヴァスのなかで甦り、いまでも元気に生きているのです。

ちなみにいま、ある人物の横臥像を制作しようとしています。エミリオ・パリエンテという名前の人物です。彼を甦らせるべく、四種類の彫像を制作するつもりです。「一つは横臥像、」一つは起き上がる像、一つは安置台から足を踏み出そうとする像、もう一つは歩き出す像です。《フランシスコ・カレテロ》同様、一人の死者を何らかの方法で現世に呼び戻したいと思っています。



図1. 《グラン・ビア》の展示風景 長崎県美術館

(1) 一九九三年にロベスの大規模な回顧展が国立ソフィア王妃芸術センターで開催された。その際に《フランシスコ・カレテロ》は貸し出されたが、それ以降の個展には出品されていない。

リアリズム

——あなたにとって「リアル」とは何でしょうか。例えば日本において、リアリズムは細密描写に結びつけられがちです。しかし、あなたは「リアル」を細密に描くこととしてのみならず、もっと広く捉えているように見えますが、いかがでしょうか？

スペイン絵画の長きにわたる伝統は、細密描写から遠く隔たっています。例えばアルブレヒト・デューラーやヤン・ファン・エイクとも、細密に描かれたイタリヤ絵画やイギリス絵画ともまったく異なり、ベラスケス、ゴヤ、スルバランらの絵画は、その少し前のコターンの作品にも明らかのように、モテーフのフォルムの根幹を捉えようとしています。彼らのカンヴァスに細密表現は認められません。確かにモテーフの形を示すのに必要不可欠なディテールは描かれていますが、それはミニチュールや細密表現、ハイパーリアリズムから遠く離れています。スペイン絵画は、ヨーロッパで最もハイパーリアリズム的な素地に欠けています。そして私は、そのスペインで育った画家です。一方、フランケロやナランホらは私よりも後の世代にあたる画家であり、我々とまったく異なる絵画言語をもっています。あのような描き方は、これまでスペインに存在しませんでした。

——日本のリアリズムでは、細密性を競う傾向が見られるように思います。

その傾向は日本のみでなく、世界の大半の地域で同じでした——表現が細密であればあるだけ、絵画として優れているかのような考え方です。それに対してスペイン絵画は、より包括的に現実を捉えることから出発しました。例えば眉毛であれば、その一本一本を描き分けるのではなく、色のマンチャやトーンにより「全体を」表しますが、それで彼らには十分でした。その見え方はルーベで拡大した時でなく、遠くから眺めた時のものであり、彫刻に似通ったものとなります。スルバラン、リベラ、そしてセビーリヤ時代の初期ベラスケスの絵画に現れる人物像は、あたかも彫刻であるかのようにです。そのフォルムは堂々として力強く、根幹から捉えられています。

——今回の展覧会は、日本のリアリズムに一石を投じるものとなったかもしれません。

古代美術、例えば《ネフェルティティの胸像》⁽⁵⁾に、微に入り細をうがう表現はあまり認められません。その彫像は現実の堂々たるフォルムから出発していますが、精緻なものではありません。いつの時代にも、

(2) マヌエル・フランケロ Manuel Franquelo (一九五三年) 現代スペインの代表的なリアリズム画家の一人。緻密な素描に基づくモノトーン作品により知られる。

(3) エドゥアルド・ナランホ Eduardo Narajo (一九四四年) 現代スペインの代表的なリアリズム画家の一人。シュルレアリスムの要素を内包した作品により知られる。

(4) マンチャ 鉛筆や木炭等で描いた部分を指や動物の皮を使ってこするなどし、量感や存在感を表現するスペインの伝統的な技法のこと。この場合は、大まかな色やトーンで表すということ。

(5) 《ネフェルティティの胸像》 紀元前十四世紀中頃の古代エジプトにおいて制作された彫刻作品。ベルリン新博物館蔵。

現実を描写するための手法は存在してきました。ギリシア彫刻にもまた、微細な表現はあまり認められませんが、例えばカノーヴァ⁶やベルニーニの彫刻はより精緻に表されています。リアリズムの歴史において、フォルムの把握は複雑難解な問題でした。それに対してスペインの美術家は、フォルムを「根幹」から包括的に捉えようとはしました。しかし、全体のバランスを保つには細かな描写にまで拘ることができませんでした。全体像を取るか、ディテールを取るか、それらの両立は不可能であり、いずれかを選ばなければいけません。この選択において、フォルムが堂々として力強く、我々に実際と同じ印象を与えるように、その全体像を根幹から捉えようとした時代も存在したように思います。リアリズムの歴史で言えば、例えばカラヴァッジョの絵画に微細な表現は、まったくこそないものの、あまり認められません。この意味において、例えば二十世紀の写真芸術は恐ろしいものでした。なぜなら、その技術を通して冷たく、機械的にディテールを写し取れたからです。リアルなディテールに固執すれば、デッサンも全体像の把握も難しくなり、対象そのものを描き出せなくなります。全体像とディテールの両立は限りなく不可能に近く、いずれかを選ばなければいけません。そのように思います。

——映画「マルメロの陽光」⁷中のエピソードにおいて美術学校の先生があなたに対し、一部のディテールに拘泥することなく全体を見渡すよう、「もっと全体を」とアドバイスしたことに私は共感を覚えます。

眼前のモチーフを描き出そうとする時、そのなかには心髄たる何か、根幹たる何かが存在します。建物の骨組みや身体の骨格のようなものです。そして、その心髄を覆う要素が存在します。絵画の場合、何がモチーフの心髄であるかを見抜くのは本能であり、それにより何が根幹的な要素であるのかが見えてくるのでしょうか。しかし、写真芸術の登場により状況は一変したように思います。私は写真をとっても評価していますが、その道に進もうとは考えませんでした。現実の世界、そしてそれに呼び起こされる我々の感情は、必ずしもディテールに拠っていません。例えばベラスケスは、画業初期の明確なフォルムからぼんやりとしたフォルムへとモチーフの捉え方を変えましたが、その作品では一貫して深遠な現実描写が成し遂げられています。スペイン美術の巨匠らが写生技術の誇示を標榜していないことは、重要だと思えます。つまり、テクニクで観者を惹きつけようとしていないのです。

(6) アントニオ・カノーヴァ Antonio Canova (一七五七—一八二二年)
イタリヤの新古典主義の彫刻家。古代神話に取材した作品により知られる。

(7) 「マルメロの陽光」(一九九二年) 自宅庭に生るマルメロの木をモチーフに制作するロベスの日常をドキュメンタリータッチでとらえた映画。監督はビクトル・エリセ。一九九二年のカンヌ国際映画祭で「審査員賞」と「国際映画批評家協会賞」を受賞。

モティーフの設定

——モティーフの選択について伺います。《新しい冷蔵庫》において冷蔵庫を選択したのは、室内灯の人工的な白色と庫内灯の黄色色とのコントラストに惹かれたからですか。

はい、当時の私にとっては重要なテーマでした。この作品の「主人公」は冷蔵庫に入っているものです。本作は巨大なボデゴンであり、静物画のようなものです。しかしながら私は、台所の室内灯が手術室にも似た光を放っていること、つまり無機質な白光が一点の曇りもなく対象を映し出していることに惹かれました。その状況は探し求めて見つけたものでなく、家のなかで出会ったものです。

——たとえトイレであっても、そのなかに美を見出しているのですか？

私は当時、トイレに夢中でした(笑)。世の中には、その美しさが周知であるものに対し、「型通りの」美しさをなかなか見出せないものが存在しますが、それに「例えば」あなたは夢中になる。そのようなモティーフは現代の美術や映画に頻出しますが、基本的には万人を魅了するものでも、美しく、快いものでもないのに、ある魅力であなたを惹きつけます。なぜでしょうか。それは裸婦でも子どもでもなく、ほかの人にとつては美しさや魅力の欠片もないような日常の事物であるにも拘らず、あなたは惹きつけられます。なぜならそれらのモティーフは、そのすべてをもってあなたと神秘的に共鳴するからです。ベラスケスの絵画に描かれた矮人や美男でもない教皇インノケンティウス〔十世〕の肖像があなたを魅了するように、ある対象へと惹きつけられる理由は時に理性で測れません。私にとって、マドリードの町並みそのものは美しくありません。しかしながら陽光のもと、それぞれに名前をもつ住宅街を数キロにわたって巡った時、何かが生まれます。つまり、何かがみずからと深く共鳴し、世界や人間について語りかけるのです。そのような感覚を得た時、あなたは対象へと惹きつけられます。

——あなたの作品の根底には、目の前の対象に覚える魅力や感動が存在するのですね。

私にとって、描く対象に惹かれることはとても重要です。モティーフの選択において、一つひとつの事物が帯びる魅力は根源的なファクターとして働きます。私の作品におけるモティーフのようなものであっても、それに愛情を抱く、あるいは興味や関心を引かれれば、その人にとって重要なものとなります。そしてその過程において、新たな美しさと言っても言うべきものがモティーフに具えられていくように思います。

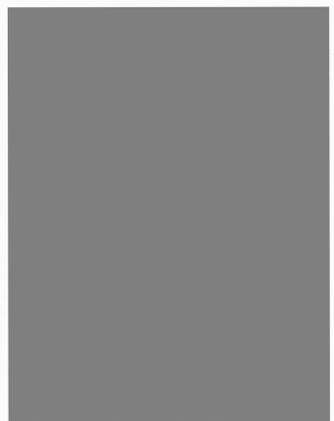


図2. アントニオ・ロベス 《新しい冷蔵庫》
1991-94年 油彩・カンヴァス 240×190cm
個人蔵

——なるほど。

(岸田劉生の図録を指し示しつつ)この画家の作品は、美しいのかはともかく、観者を惹きつけます。視線を捉えて離しません。まるで人生のようです。人生も美しいのかはともかく、魅力に溢れています。美しくも醜くも、陰しくも素晴らしくもあります。つまり、すべてを内包しているのです。そのように思います。

——お話を伺っているなかで、私の脳裏にはベラスケスの矮人の肖像画が浮かびました。

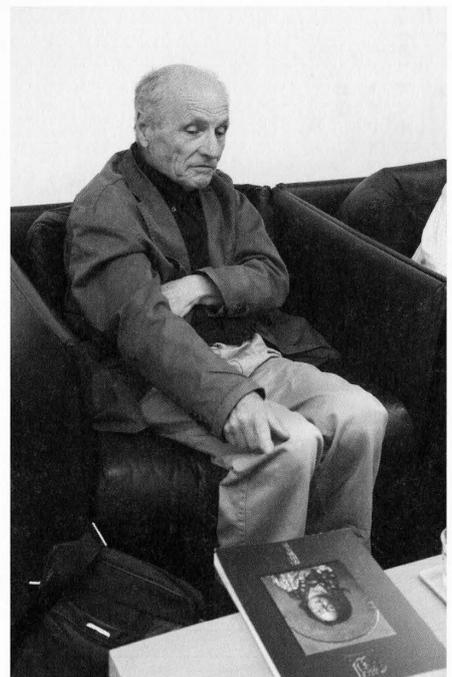
リベラの殉教聖人ともつながっています。彼らは老人として描かれ、直視に堪えないながらも、魅力が放っています。ペーコンやジャコメッティについても同じです。彼らの作品は破壊にほかならず、全体として現代の人間に巣くう苦痛や悲劇を表しているため、客観的に言えば、それらを観るのはつらいことです。しかし、観者はとても深く感銘を受けます。それらの作品はよく練られ、並外れた知性と愛情をもって現実から切り取られています。

——あなたの芸術では、コンセプトが作品により様々に変えられているように思います。《フランシスコ・カレテロ》ではあの世からカレテロを呼び戻そうとし、《フラン・ビア》では具体的な場所を描き出そうとし、《男と女》では人間の普遍的な肖像を探究しています。このバラエティを貫く何かは存在するのでしょうか。

存在しなければいけないように思います。その問題について私は考えなければいけないでしょう。それらの作品は一つのまとまりの断片だと思えます。私は現実から様々なインスピレーションを受け、それらは時に物質的であり、時に夢幻的ですが、一つにまとまっていきません。私にとって、物質世界と夢幻世界は一体となっています。私の作品に一貫するものは存在します。それは、対象を現出させようとする私の意志です。

——現在、あなたの制作の重点は人物の肖像に置かれています。ほかのモチーフに見られず、人物のみに存在するものとは、何でしょうか。

人物とほかのモチーフとの間に相違は見出せず、すべては一体、私にとってすべては一つです。指、耳、



髪、あるいはほかの部分で別個に表現することも可能ですが、それらのすべては一体となって現実の一部を構成しています。つまり、私にとって現実の一つのまとまりであり、そのなかに人間も含まれているのです。画業のある時期、人物に惹かれ、ほかのものよりも親しみを覚えました。別の時期には人物よりも、ほかのものに惹かれました。しかし、あくまですべては一つです。

今後の制作

—娘のマリア・ロペスさんから、現在、セビーリヤでの制作を計画していることを伺いました。

《バリエーカスの消防署の塔から見たマドリッド》同様の巨大な画面に、セビーリヤの都市景観を描こうとしています。ビルバオについても同じ計画を立てています。実現できればよいのですが。私の希望です。叶えられればと思います。可能であれば、今年の夏に描き始めます。制作場所はすでに決まっています。

—パノラミックな都市景観図となるのでしょうか。

はい、例えばセビーリヤは平坦な町であり、あまり広くなく、陽光に溢れています。私は、グアダルクビール川の中央に建てられた塔を制作場所を選びました。この作品の画面は中央を流れる川により二分され、その流れは観者の方へと向かいます。そしてセビーリヤの町は後景に配されます。

—注文を受けて描くのですか。

いいえ、私にとって、というよりも「現代の」画家にとって注文を受けて制作する機会は多くありません。

—これまで主にマドリッドを描いてきたことを考えれば、新たな試みですね。

これまでマドリッドとトメリヨソを描いてきました。トメリヨソよりもマドリッドで長く生活してきたので、マドリッドの景観図を多く制作しています。しかし、これらの町から外に踏み出したいと思っています。何が起るのかも、絵画へと仕上げられるのかもわかりません。しかし、セビーリヤやビルバオのような南北スペインの地域を描くことは楽しみです。

—完成を楽しみに待っています。



図3. アントニオ・ロペス
《バリエーカスの消防署の塔から見たマドリッド》
1990-2006年 油彩・カンヴァス 250×406cm
カハ・マドリッド財団蔵

(8) トメリヨソ ラ・マンチャ地方シウター・レアル県にある農業の盛んな町。ロペスの生まれ故郷で、十三歳までここで過ごした。ロペスの主に初期作品において、この町の風景が描かれている。

これらの絵画を描く際にしての問題は、現地まで赴かなければいけないことです。一日や二日でなく、何日間も滞在しなければいけません。この挑戦がいかなる結果となるのかはわかりません。しかし、試みたいと思います。このような挑戦は映画や建築よりも絵画に向いています。結果が出なくても、それは何の問題でもありません。我々〔現代の画家〕はいつも、うまくいくか否かのわからないことに挑んでいます。

——お時間を頂戴し、ありがとうございました。

こちらこそ、ありがとうございました。

〔内は翻訳者による補足〕

Entrevista con Antonio López

Entrevisador: Atsushi Morizono (Intérprete: Yoshie Yoshimoto)

Esta entrevista se hizo en el Nagasaki Prefectural Art Museum, 29 de junio de 2013.

— **Ud. acaba de recorrer esta exposición, que se presenta un lugar muy alejado de su lugar de trabajo y de su entorno habitual. ¿Qué impresión le causa?**

Me resulta difícil resumirlo en este momento. Sé que para mí es un placer recorrer ese espacio, porque esta exposición está montada con una sensibilidad extraordinaria en relación a mi trabajo. Yo creo que pocas veces mi trabajo, lo que yo haya podido hacer, visto en otro sitio, me ha gustado tanto como está presentado aquí.

Quizá hay menos cosas, hay menos obras acumuladas. Lo que hay, se ve muy bien. Pero las cosas, cómo se combinan, cómo comienzan, cómo se mueve el ritmo de todos los espacios, a mí me resulta muy sorprendente: cómo han sacado partido a los elementos, cómo aparece el cuadro *Gran Vía* a lo lejos, cómo se perciben los puntos de inflexión de la exposición, donde se puede apoyar el espectador en unas imágenes que salen al paso. Me parece muy bien.

Me parece que desde que comienza, la exposición lleva un movimiento muy suave, muy delicado, muy rotundo, muy armónico. Está muy bien ordenado todo.

— **Muchas gracias.**

Muchas gracias a usted.

— **En la exposición del Museo de Nagasaki se usa una pared entera de gran tamaño para colocar *El retrato de María*. Los conservadores del Museo hemos hablado sobre cómo exponer esta obra y nos hemos decidido por esta instalación. ¿Qué le ha parecido a Ud.?**

A mí me parece precioso. Mi experiencia es que cuando se organizan exposiciones de este tipo, suele haber demasiadas piezas. Sobran cosas, y falta pared. Es como suelen estar las obras generalmente en un museo. Incluso las obras de Velázquez en el Prado, están muy amontonadas. Es un agobio. Pienso que mis trabajos son trabajos muy individualizados, y necesitan un espacio para cada uno. Aunque no haya más que cuatro cosas, que estas cuatro cosas estén cada una en un espacio.

— **Cambiando de tema, en esta exposición Ud. ha tenido el reencuentro con *Franciso Carretero* del Museo de Nagasaki, veinte años después de haberlo visto por última vez en la exposición del Reina Sofía en 1993. ¿Qué impresión le ha causado la contemplación de la obra después de tanto tiempo?**

elementos básicos: el conjunto, para que la forma tuviera fuerza, potencia y una presencia que equivaliera a lo que la realidad te sugería. Por ejemplo... Hablamos del realismo histórico. Una pintura de Caravaggio no tiene mucho detalle. Tiene detalle, pero no mucho. Yo creo que el trabajo de la fotografía, por ejemplo en el siglo XX, ha sido terrible en ese sentido, porque ha permitido hacer detalles de una forma muy fría, muy mecánica, porque la fotografía lo permitía. Cuando trabajas con los elementos reales, la figura se va, ya que es difícil de dibujar y es difícil atrapar las formas generales. No puedes conseguir la forma general y también los detalles. Es casi imposible. Tienes que elegir. Es lo que yo creo.

—**En la película *El sol del membrillo*, me gusta mucho la parte en la su profesor de Bellas Artes dice “más entero”, para indicarle que no se centre en los detalles de una parte, sino que abarque más.**

Hay algo que es lo principal cuando tienes que trabajar con los elementos que están delante. Hay algo que es lo primero. Es como la estructura de un edificio, como el esqueleto del cuerpo. Y luego, están los elementos que cubren lo principal. Yo creo que ver qué es lo principal en los elementos de la pintura es el instinto que te va diciendo cuáles son los elementos básicos. Pero yo creo que la fotografía, el trabajo de la fotografía, ha alterado todo esto. A mí me parece muy bien, pero no es el camino que yo he deseado hacer. Pienso que el mundo real, la intensidad emocional que te puede provocar el mundo real, no está unido siempre al detalle. Velázquez, por ejemplo, empieza a trabajar con unas formas muy definidas y acaba haciendo unas formas muy indefinidas, muy vaporosas, y sigue siendo una pintura que recoge la realidad de una manera muy profunda. Me parece que hay algo importante: el gran arte español no tiene ningún exhibicionismo técnico. No quiere ser asombroso técnicamente.

—**Ahora quisiera preguntarle sobre la selección del motivo. Cuando eligió la nevera para pintar la *Nevera nueva*, ¿lo hizo porque le había seducido el contraste de la blancura, artificial y fría, de la luz de la habitación y la luz dorada del interior de la nevera?**

Sí. Es un tema que me importaba mucho. Lo que era el personaje, el elemento que contiene. Es un gran bodegón. Como una enorme naturaleza muerta. Pero la luz que tiene la cocina es un poco como la luz del quirófano, y eso, a mí me impresionaba mucho: cómo la luz blanca, dura y fría, trazaba limpias y nítidas las cosas. Era lo que había. Era así. No era lo que busqué, sino lo encontré así en casa.

—**En el caso del wáter ¿incluso ahí Ud. encuentra la belleza?**

A mí me enamoraba aquello. (Risas.) Hay veces que sabes qué es la belleza, pero otras veces hay elementos que no tienen en principio, la belleza, una belleza “convencional”. Pero a ti te enamoran. Yo pienso que en el arte de nuestra época, aparece mucho ese elemento que en principio no puede resultar en absoluto atractivo, que ni puede ser la belleza ni agradable. En el cine también. Pero sin embargo, ejerce una fascinación. Te atrae. Y ¿por qué te atrae? No es una mujer desnuda, ni un niño, sino son cosas de la vida que pueden resultar, para otras personas, absolutamente feas, sin ningún atractivo. Pero tú vas hacia allá, porque para ti tienen una relación misteriosa con todos sus elementos. Un cuadro de Velázquez en el que hay un enano, o del Papa Inocencio, que no es un hombre hermoso, te fascina por su imagen. Entonces, a veces es muy irracional por qué deseas acercarte a algunas cosas. La propia ciudad de Madrid no

Me ha gustado verlo. Me ha gustado verlo, sí. Yo tengo muy buena memoria, y siempre que veo un cuadro, en general, es cómo yo lo recordaba. Pero a veces te decepciona, a veces te gusta. Siempre pasa algo que no puedes prever, siempre hay un espacio para lo inesperado en ese sentido, y me ha gustado verlo.

Creo que está en un equilibrio entre el mundo real, que es el punto de partida, y un deseo de contar una historia sobrenatural: la resurrección de ese hombre, que aparece bastante bien en el cuadro.

Tiene algo que ver. Quiero una figura de hombre, un hombre tumbado así. El modelo se llamaba Emilio Pariente. Le quiero hacer resucitar. Voy a hacer cuatro esculturas: una, se levanta así, otra, echa el pie fuera de la mesa, otra, echa a andar. Es la segunda vez que a un personaje real quiero hacerle volver al mundo de alguna manera.

—**En cuanto al significado de lo real para Ud, la idea extendida sobre el realismo en Japón está bastante relacionada con la miniatura, por ejemplo. Sin embargo, pienso que Ud. considera el realismo no sólo como la manera de pintar minuciosamente, sino en un sentido más amplio. ¿Qué piensa al respecto?**

La gran tradición pictórica española está muy lejos de la miniatura. Está muy lejos por ejemplo de Alberto Durero, Van Eyck, o de la pintura muy detallada italiana o inglesa. La pintura española, en la que ya Cotán puede hacer cosas notables poco antes, es una pintura que trabaja sobre lo básico de la forma. Por ejemplo, Velázquez, Goya, Zurbarán. No hay detalles. Hay el mínimo de detalles para que la forma aparezca. Pero no tiene ningún carácter que lo acerque a la miniatura, al detallismo, a lo hiperrealista. Es la pintura menos hiperrealista de la Europa de la época. Y yo me he formado ahí. Pienso que después hay una generación posterior a la mía en España, que puede ser Franquero, Naranjo, que es un lenguaje totalmente diferente. En España nunca se ha pintado así.

—**En la dimensión japonesa, el realismo tiene la tendencia de competir para ser lo más detallista posible.**

No solamente en Japón sino en muchas partes de la tierra ha sido así: cuanto más detallista, mejor. Pero no ha sido así en España. Ha sido una pintura a partir de los elementos más sintéticos de la realidad. No pintan los pelos de las cejas nunca. Hacen la mancha. Hacen el tono. Les parece suficiente. No es una visión lupa, sino es una visión distante. Eso la acerca a la escultura. Una figura de Zurbarán, una figura de Ribera, el primer Velázquez, el Velázquez de Sevilla, podrían ser esculturas. Es la forma potente, fuerte, expresada desde los elementos básicos.

—**Esta exposición podría llevarnos a reflexionar sobre el realismo en Japón.**

Yo pienso que el arte histórico, *la cabeza de Nefertiti*, no tiene mucho detalle. Está empezada desde la realidad de una forma muy potente, pero no es una escultura muy detallada. Siempre ha habido una forma de expresar la realidad a lo largo de la historia. Las esculturas de los griegos tampoco eran muy detalladas. Eran más detalladas las esculturas de Canova o las esculturas de Bernini, por ejemplo. En general, en el realismo histórico, atrapar la forma era muy difícil. Les resultaba muy complicado. Y trataban de atraparla desde los elementos "básicos" y sintéticos. No podían llegar al detalle porque si no, se debilitaba el conjunto. Tenían que elegir resolver el conjunto o poner el detalle. Dar todo junto era imposible. Yo creo que en general, en algunos momentos en el arte, el lenguaje ha elegido los

acercado a mí. Lo he sentido con más proximidad. En otros momentos se han aproximado más otras cosas. Pero no deja de ser todo una unidad.

—**Su hija María me ha comentado que tiene proyectos de trabajo en Sevilla.**

Quiero hacer una pintura del paisaje de Sevilla, grande como el cuadro de los bomberos. Y otro cuadro grande de Bilbao. A ver si lo puedo hacer. Es mi intención. Me gustaría poder hacerlo. Y si puedo, los comienzo este verano. Tengo los sitios ya preparados.

—**¿Tiene vista panorámica?**

Sí. Sevilla, concretamente, es una ciudad muy plana, no muy grande y muy luminosa. He elegido un lugar desde el centro del Guadalquivir, desde la torre que está construida ahí. La pintura, en el centro, está partida por el río. El río viene hacia el espectador. Al fondo aparece Sevilla.

—**Esta pintura, ¿no es un encargo?**

No, no es encargo. Yo trabajo, o en general los pintores trabajamos muy poco por encargo.

—**Es muy innovador, en el sentido de que casi siempre pintaba Madrid.**

Pintaba Madrid y Tomelloso. Más Madrid que Tomelloso, porque he vivido más tiempo en Madrid que en Tomelloso. Pero deseo salir de esos espacios. No sé qué va a ocurrir. No sé si voy a poder realizar los cuadros. Pero me hace mucha ilusión pintar una zona del sur de España como Sevilla, y una zona del norte de España como Bilbao.

—**Me encantaría ver cómo van a ser los cuadros.**

Son pinturas que tienen la dificultad de que tengo que ir hasta ahí. No van a ser ni un día ni dos. Son muchos días. No sé muy bien cómo va a acabar esta aventura. Pero quiero intentarlo. En la pintura, hacer esas aventuras es más fácil que en el cine o la arquitectura. No ocurre nada si no te sale. Estamos intentando siempre cosas que no sabemos si van a salir o no van a salir.

—**Muchas gracias por su tiempo.**

Gracias a usted.

tiene belleza. Para mí no tiene belleza. Sin embargo, ese recorrido de viviendas, extensión de kilómetros de viviendas hechas con nombre bajo el sol, todo junto crea algo: te habla del mundo, te habla del hombre, algo que nos concierne de alguna manera muy profunda. Cuando sientes eso, te acercas a ello.

—**¿En todas las obras tuyas hay una fascinación o conmoción que sientes al estar delante de los objetos?**

Son elementos que tienen mucha importancia para mí. Es una elección donde la fascinación interviene como elemento básico para ir hacia ellos. Para ti tienen importancia esas cosas, bien porque las amas, bien porque te parecen que son sumamente interesantes o atractivas. Ahí va incluido un tipo de belleza nuevo, pienso yo. Está aquí (indicando las obras de Ryusei Kishida). Para mí.

—**Estoy de acuerdo.**

(Indicando el catálogo de Ryusei Kishida) ¿Esto tiene belleza? No lo sé, pero es fascinante. No puedes dejar de verlo. Es como la vida. ¿La vida tiene belleza? No lo sé, pero tiene fascinación. Tiene belleza y fealdad. Es peligrosa. Es buena. Lo tiene todo. Yo lo siento así.

—**Escuchando lo que Ud. dice, recuerdo los cuadros de enanos de Velázquez.**

Pero también un mártir de Ribera, que es un hombre viejo. Es terrible de ver. Sin embargo, es fascinante. Una pintura de Bacon, es fascinante. Giacometti, fascinante. Es la destrucción. Es terrible ver eso, objetivamente terrible, porque es como todo el dolor del hombre, todo el drama del hombre moderno, pero sin embargo, tiene un atractivo muy profundo. Está mirado todo esto, y captado del mundo con muchísima inteligencia, y también con mucho amor.

—**En cuanto a los conceptos de su pintura, los veo muy variados: en el caso de *Francisco Carretero* Ud. perseguía su aparición desde el mundo del más allá; en *Gran Vía*, permanecía en un lugar concreto; y en *Hombre y mujer*, buscaba figuras universales o generales de seres humanos. ¿Hay algo en común dentro de esa variedad?**

Yo pienso que tiene que haberlo. Tendría que pensarlo. Yo creo que son fragmentos de una forma general. A mí me parece que lo que siento por el mundo tiene mucha variedad. Hay una parte física, hay una parte "onírica", de los sueños. Va unido. El mundo real y el mundo de los sueños, forma un todo para mí, un bloque.

Hay algo que sí tienen en común. Es mi voluntad de hacer presentes las cosas.

—**Actualmente Ud. trabaja más intensamente con las figuras de seres humanos. ¿Qué sería lo que hay en las figuras de seres humanos que no tengan otros motivos?**

No veo la diferencia. Pienso que todo forma un bloque. Todo forma para mí una unidad. Tú puedes independizar un dedo, una oreja, el pelo o cualquier otro elemento, pero todo forma parte del mundo real. O sea, el mundo real es para mí un bloque, en el que el ser humano está incluido. En algunos momentos de mi vida, el ser humano se ha

編集後記

長崎県美術館研究紀要第六号は、当館学芸員・森園敦によって構成され、同じく当館学芸員・豊田唯によってテキスト翻訳された「アントニオ・ロペスへのインタビュー」が掲載されています。

二〇一三年六月より当館にて開催された「現代スペイン・リアリズムの巨匠 アントニオ・ロペス」展は、当館による発案・企画のもと、二〇〇七年秋より具体的な準備が進められ、五年半もの年月をかけて実現に至りました。その間、展覧会においては学術協力、図録制作においては学術・翻訳監修を務めて下さった木下亮教授（昭和女子大学）をはじめ、たくさんの方々にご支援・ご協力を賜りました。改めて御礼申し上げます。また日頃より当館のスペイン美術及び須磨コレクション研究において、様々な形でご助言ご協力くださっているスペイン・ラテンアメリカ美術史研究会の皆様にも深く感謝申し上げます。

ここに掲載されたインタビューには、アントニオ・ロペスのリアリズムに対する考え方が赤裸々に綴られています。これまで約十回にわたってインタビューを敢行しましたが、最も内容の濃いものの一つになっています。今後も機会があればこれまでのインタビューを少しずつテキスト化していく所存です。

またこの場をお借りして、本稿のスペイン語版を制作して下さったスペイン在住の吉本由江氏に改めて感謝申し上げます。氏は本インタビューにおいて、通訳、テープ起こし、ネイティブチェックの手配までご尽力くださいました。また展覧会におきましても計画当初より通訳・翻訳業務に従事して下さったのみならず、現地コーディネーターとしてご協力を頂きました。氏のご助力がなければ、展覧会を実現させることは到底できなかったでしょう。

最後になりますが、展覧会開催にあたり多大なるご尽力を頂いた作家のアントニオ・ロペス氏、夫人のマリア・モレーノ氏、令嬢のマリア・ロペス氏、そしてマルポロ画廊のヌリア・ミサート氏に深く感謝の意を表します。

Nota de la redacción

El núm. 6 del Boletín del Nagasaki Prefectural Art Museum consiste en la "Entrevista con Antonio López," coordinada por Atsushi Morizono (Conservador del museo) y traducida por Yui Toyoda (Conservador del museo).

La exposición "Antonio López: Contemporary Spanish Artist, Master of Realism," celebrada en el museo desde el día 29 de junio de 2013, se fue preparando por nuestra iniciativa desde el otoño de 2007 y se realizó al cabo de cinco y medio años. Les agradecemos al profesor Akira Kinoshita (Showa Women's University), quien es *Scientific Cooperator* de la exposición y *Scientific and Translative Supervisor* de su catálogo, y a otras muchas personas sus colaboraciones. Y también a los miembros de la Asociación de Historia del Arte Español y Latinoamericano, con quienes siempre nos aconsejamos sobre la investigación de las obras del arte español, especialmente la Colección de Suma.

Esta entrevista, una de las más densas entre unas diez que hicimos hasta ahora, revelará las ideas esenciales de Antonio López acerca de su realismo. Tenemos la intención de publicar también otras entrevistas si la ocasión se presenta.

Y pronunciamos unas palabras de agradecimiento especialmente a la redactora de su versión española, Sra. Yoshie Yoshimoto, quien colaboró también como intérprete y coordinadora en España a la preparación de la exposición desde el principio. Nunca se realizaría la exposición sin su ayuda.

Finalmente expresamos nuestro agradecimiento al Sr. Antonio López, su esposa Sra. María Moreno, su hija Sra. María López, y Sra. Nuria Misert (Galería Marlborough) por sus muchas colaboraciones en la celebración de la exposición.

Atsushi Morizono (marzo de 2014)

長崎県美術館研究紀要 No.6

2014(平成26)年3月31日

発行 長崎県美術館
長崎県長崎市出島町2番1号

印刷 株式会社 インテックス

© Nagasaki Prefectural Art Museum, 2014

