

變形視同形式原則的波特羅

Botero's Provocation

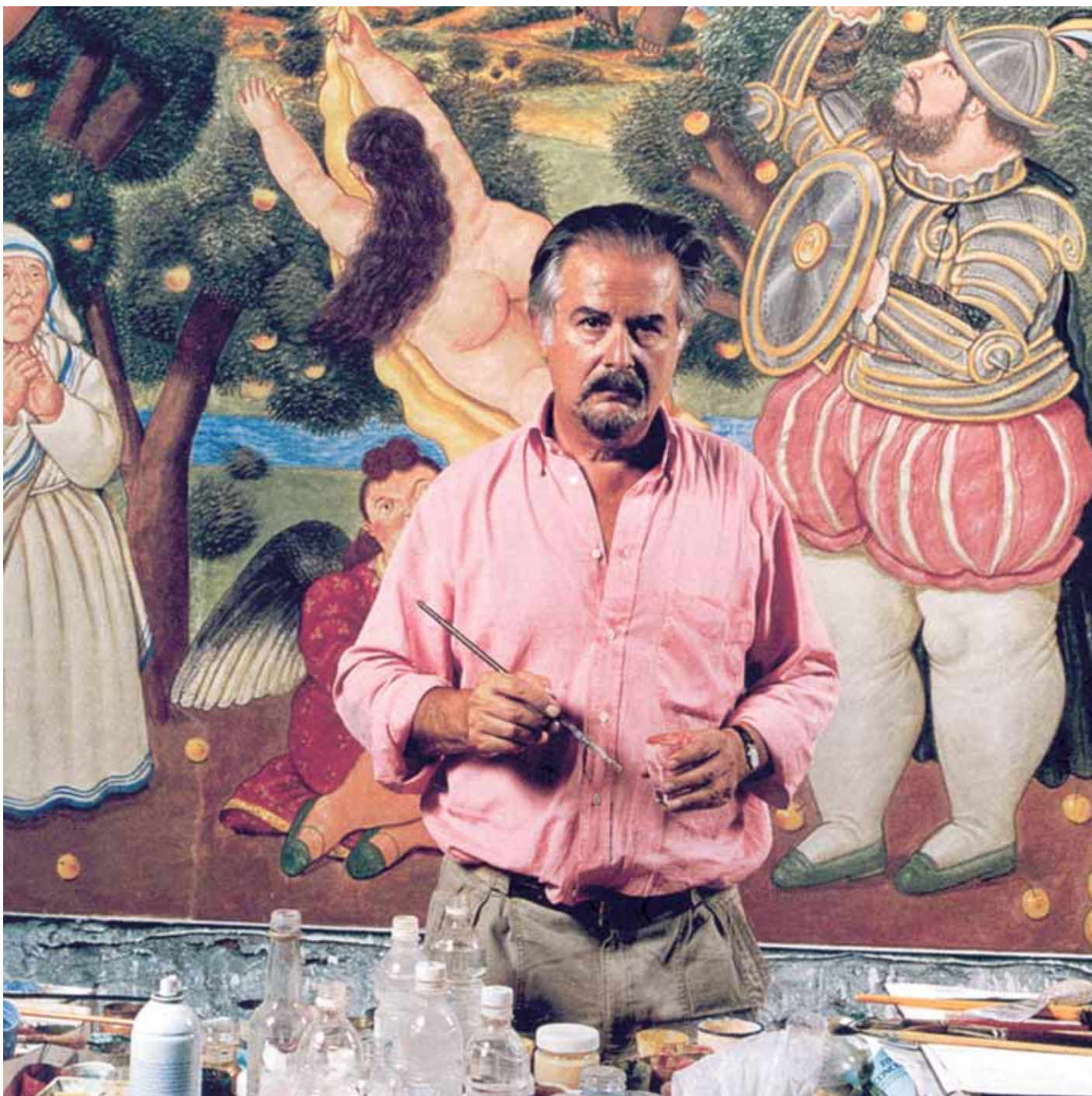
— The Deformation as a Formal Principle

王哲雄

Che-Hsung WANG

國立台灣師範大學美術研究所前所長

實踐大學工業產品設計研究所專任客座教授



Fernando Botero (Medellín, Colombian Andes, 1932 -)

前言

當我們看到費爾南度·波特羅 (Fernando Botero) 的作品，不管是繪畫或雕塑，第一個直覺的印象就是「畸形」(deformity) 與「極度肥胖」(obesity) 的造型。在長達六百年以上的西方藝術史裏，波特羅「滑稽怪誕」(grotesque)、「嘲諷」(satiric)、「諷刺」(ironic)、「戲弄」(mocking) 的造型風貌，也許不是最激進的，卻是「獨一無二」的。他的繪畫包括人物、風景與靜物，飽滿豐肥的調性一致；畫的主題有自畫像，有名人肖像也有市井小民，有歷史畫也有時事，有神話故事也有現實生活；表現方式有自創也有模仿（對波特羅而言，模仿即再詮釋，也就是創造）；他使用的技法是新古典主義或寫實主義式的精密細緻，但他絕不是寫實畫家，即便他描繪現實生活的真實事件，他也不會是忠實的拷貝者；他的藝術風格，從形式看似「保守」，從創意卻非常「現代」。他以「冷眼」看過去和現在，以「嘲諷」和「戲弄」建立他的「批判美學」(critical esthetics)。所以「畸形」與「極度肥胖」不是他的缺點，相反的，是波特羅別有新意的藝術特質，也是他能以傳統的具象繪畫，穩穩地站在現代美術史重要席位的緣故，更是他個人「只此一家別無分號」的「商標」。

本文的研究目的，正是在探討波特羅抱持何種觀點，塑造他

圓渾如吹脹的氣球、壯碩如營養過剩的男與女，換句話說就是他的「變形原則」— 烏托邦的反比例 (utopian disproportions)。正如對波特羅有深入瞭解與研究的漢斯坦 (Mariana Hanstein) 所說：「波特羅從變形得到一種準則，最後化準則成為風格」(Hanstein, M., 2003, p. 49.)。因此，要瞭解與欣賞波特羅的藝術，就得從他的「變形原則」：「反比例就是比例」、「變形就是造型」、「模仿就是創造」的逆向思考方面下手討論。然而在切入「變形原則」之前，對波特羅創作過程的認識與追溯是必要的。

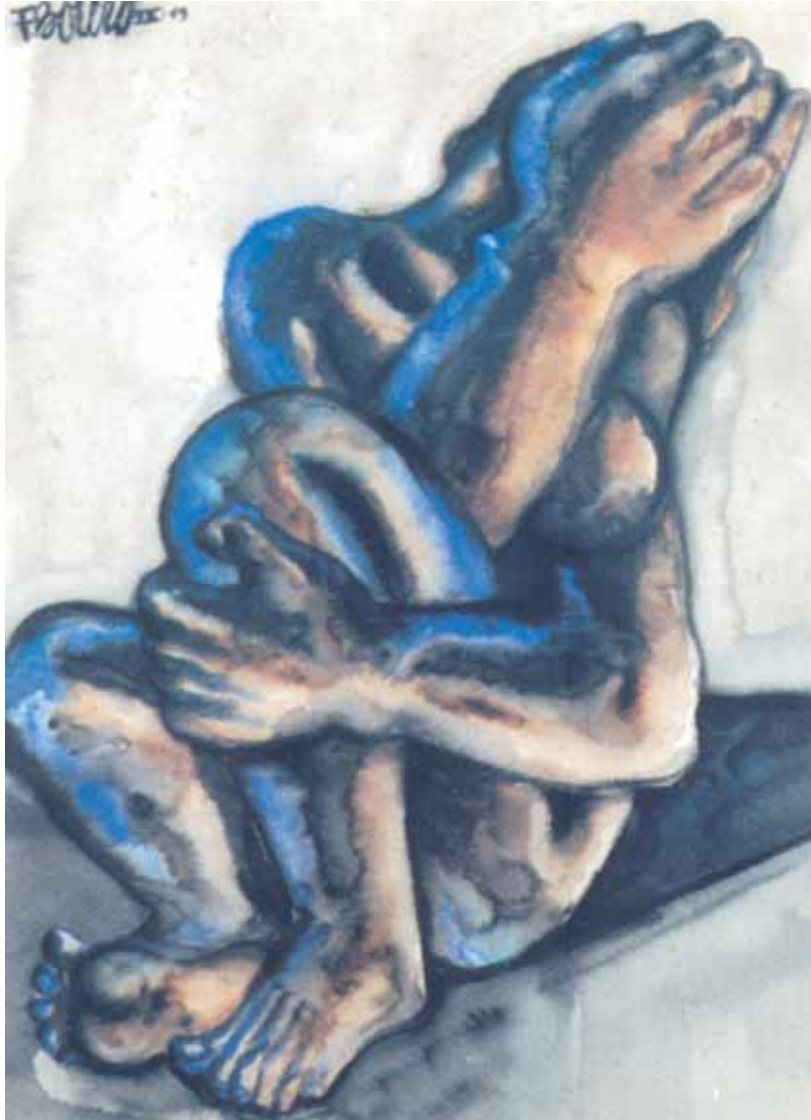
一、從鬥牛士到畫家

1932年4月19日出生於哥倫比亞安迪斯山區 (Colombian Andes) 一個工業城梅笛岩 (Medellin) 的費爾南度·波特羅 (Fernando Botero)，四歲喪父¹，家境不算寬裕，只好遲遲等到十歲才念小學，然後靠著一筆獎學金得以進入當地的基督教會學校繼續就讀。他的叔叔是個狂熱的鬥牛表演的愛好者，在波特羅十二歲的時候，將他送進鬥牛學校 (bullfighting School)，希望他將來成為一位人人仰慕的鬥牛士。「當我們學著依樣畫葫蘆去鬥牛，一切都還很順遂。」²，但是第一次實際上場鬥牛的時候，波特羅必須迎戰一隻重達300公斤的公牛，他心生恐懼而離開

學校（在鬥牛學校只待兩年），不過他對鬥牛表演的興趣卻是熱忱不減，同時他開始在中學裏畫起畫來，而第一件被人所知曉的作品，就是一幅畫「鬥牛」主題的水彩畫。畫於1984至1988年的「鬥牛」系列，是建立波特羅國際聲望的代表作，如果沒有早年的親身經歷，將不會有如此細膩的觀察和如此無拘無束的想像力。波特羅對其出生地的一切記憶都難以忘懷，他說：

我住在梅笛岩一直到十九歲從未離開過。該地令我印象深刻，因為當我們年輕的時候，就像一塊海綿吸收水分，很容易滲透而受影響的。所有我繪畫的主題和我的作品內涵，都深深受到我在梅笛岩從孩提到青年，那一段充滿神奇、詩意與驚喜的時期之影響。³

其實，波特羅對藝術的興趣與資質早就表露無遺，1948年當他還只不過是十六歲的小伙子，已經可以和來自安諦歐奇亞省 (Antioquia) 各地區的藝術家一起在梅笛岩展覽。甚至在1949年，他為梅笛岩當地最大的週日新聞《哥倫比亞報》(El Colombiano) 畫「插圖」時，已經看出波特羅成熟期叛逆的視覺風格之端倪：「帶點寓言性的素描，結合詩意的元素和解剖學上的扭曲」。(Caballero Bonald, J. M., 1990, p. 21.) 儘管他靠著同時替多家報紙畫插畫，以及花了兩個月為西班牙劇院設計舞台布景賺來的錢，完成了高中教育，然而他的藝術「養成教育」



Fernando Botero (1932-)
《哭泣的女人》(*Femme en Pleurs*)
1949 水彩 55 x 42cm 私人收藏

卻是完全自我摸索出來的。在自我學習的過程中，最不遵守常軌的畢卡索 (Pablo Picasso) 的藝術，安諦歐奇亞的通俗風格，即所謂「殖民時代的巴洛克」(Colonial Baroque)，還有「哥倫布前藝術」(Pre-Columbian art)，最先令其感到好奇。接著，一些來自墨西哥的「社會寫實主義」壁畫家，里維拉 (Diego Rivera)、席桂洛斯 (David Alfaro Siqueiros)、歐羅斯科 (José Clemente Orozco) 對波特羅最初的畫風也有相當程度的影響，例

如一幅畫於1949年的《哭泣的女人》(*Woman Crying*)，清楚地看出歐羅斯科的影子。

1951年，波特羅移居首都波哥大 (Bogotá)，他結識了一些哥倫比亞文化的前衛成員，諸如曾經當過駐墨西哥大使的作家查拉密 (Jorge Zalamea)，是洛爾卡 (García Lorca) 的知交。到波哥大僅僅五個月而已，波特羅就在雷歐·瑪諦茲畫廊 (Caleria Leo Matiz) 舉辦他第一次的個人展覽，展出25幅水彩、不透明水彩、素描和油畫，展覽結束賣了

一些作品，也得到很大的鼓勵。1952年5月的第二次個人展，所有的作品完全賣出，得款7000披索 (peasos)；同年8月，他的一件《海岸》(*On the Coast*) 參加「國立波哥大圖書館」所籌辦的「第九屆哥倫比亞藝術家展覽會」(IX Exhibition of Colombian artists) 評定為第二名，獲得獎金7000披索，還有加上平常儲存的錢，波特羅終於決定到歐洲去圓他的夢與實現他的理想。(Caballero Bonald, J. M., 1990, p. 209.)



José Clemente Orozco
《戰士的人潮》(The Soldiers' Waves) 1926
畫布上油彩 70 x 100cm
墨西哥市 現代藝術館 (Museo de Arte Moderno)

二、確立風格的關鍵 — 歐洲之旅

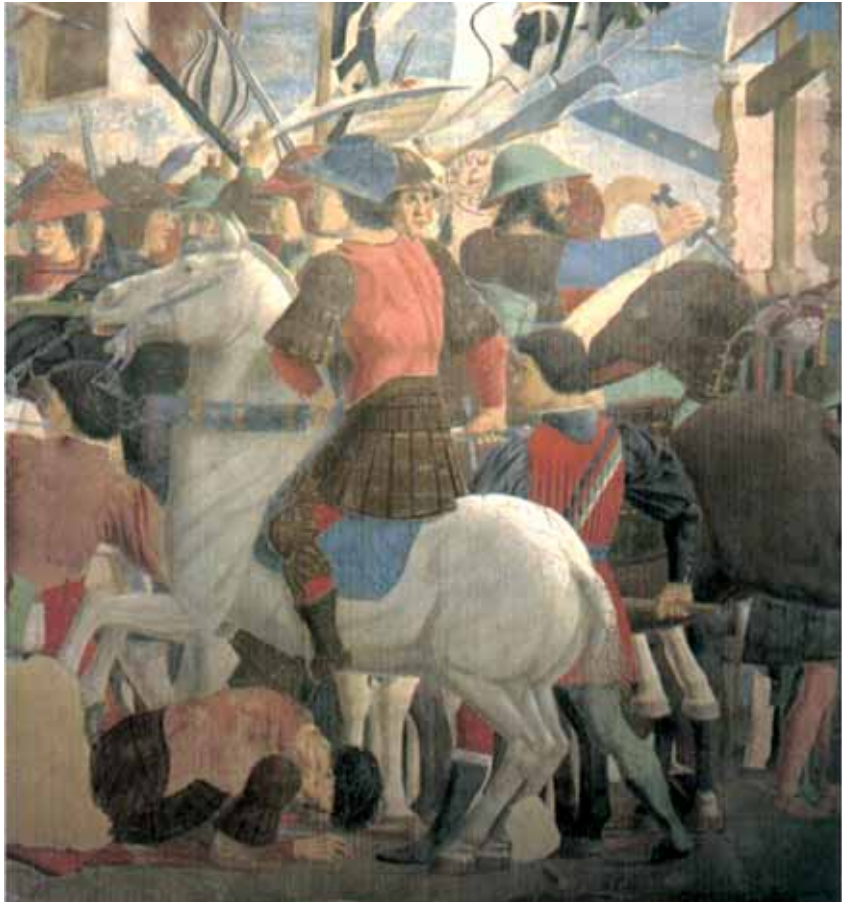
波特羅曾經回憶地表明過：「對一位藝術家而言，在沒有看過繪畫的大傑作之前，談自我表述是相當困難」。⁴ 連這位幾乎沒有「文化包袱」而想像力豐富的藝術家都會深深感到視野不夠寬廣、見識不夠博大，要有「創意」是談何容易，因此他選擇了西班牙、法國、義大利三個歐洲藝術的聖地，作為朝拜學習的對象。

1952年8月，波特羅搭船前往西班牙的巴塞隆納 (Barcelona)，雖然該城是畢卡索的故鄉，他只能稍作停留就匆匆趕到首都馬德里 (Madrid)

的「聖·費爾南度學院」(Academia de San Fernando) 註冊，不過他心儀的大師委拉斯貴茲 (Velázquez)、哥雅 (Goya) 的作品卻都在「普拉多美術館」(Prado Museum)，因此，除了上學院的課程外，他一有空便往美術館跑。波特羅很清楚自己要的是什麼，「每個人在學院裡，都在尋找自己的個人風格，但我要學的是手藝」。⁵ 所以完成了兩個學期的學業之後，他就與一位從事電影導演工作的西班牙友人伊拉卡里 (Ricardo Irragarri) 一起到巴黎旅行，他們在沃吉廣場 (Place des Vosges) 租了一間小房子安頓下來，然後展開他的遊學計畫。

首先，波特羅發現自己以

前在哥倫比亞對法國前衛藝術的一股狂熱，在看了巴黎現代美術館、藝術工作室之後感到挫折，接著他就將大部分的時間花在羅浮美術館裡，研究古代大師的作品。筆者認為波特羅的反應是可以理解的，這不是巴黎的藝術環境不好，更不是五十年代法國現代藝術家的無能。雖然在二次世界大戰之後，美國紐約畫派的「抽象表現主義」(Abstract Expressionism) 搶走巴黎從十八世紀綿延下來的「世界藝術之都」部分的光彩，事實上，法國從1947年開始，幾乎和帕洛克 (Jackson Pollock) 的「滴漏」(dripping) 時期同時發展的「抒情式抽象」(l'Abstraction lyrique)，透



Piero della Francesca (1410/1420-1492)
《維拉克洛斯的傳奇》(局部) (*Leggenda della Vera Croce*) 1452
濕壁畫 亞瑞佐 聖方濟教堂 (Arezzo, Chiesa di San Francesco)

過蘇拉吉 (Pierre Soulages)、哈同 (Hans Hartung)、佛特里葉 (Jean Fautrier)、亞特朗 (Jean Atlan)、馬修厄 (Georges Mathieu) 等傑出藝術家的推展，已經重振戰前藝術的雄風。筆者再次強調，波特羅很清楚也很堅持自己的「需要」和「品味」：「經得起驗證的技巧」與「具象繪畫」，所以他會選擇羅浮宮而不選擇現代美術館，換個角度說，巴黎給波特羅的影響是「看盡畫壇百態，更堅持自我」。

於是在1953年的夏末，波特羅和伊拉卡里從巴黎轉往義大利的弗羅倫斯 (Florence) — 「文藝復興運動」的搖籃城市。弗羅倫斯對波特羅具有莫大的吸引力，他決定留下學習濕壁

畫的技法，於是他進入聖馬可學院 (Academia de San Marco) 研究，但還是繼續在其座落於帕尼卡勒路 (via Panicale) 的工作室畫他的油畫。這也是波特羅有史以來，第一次透過理論知識的系統，學習繪畫的技術。他特別用心聽羅伯特·朗基 (Roberto Longhi) 所開關於「十五世紀」(Quattrocento) 的課程，同時認識了藝術史學者勃倫森 (Bernard Berenson)，他剛好在那時出版了一部頗受歡迎的暢銷書：《文藝復興時期的義大利畫家》(*Les Peintres Italiens de la Renaissance*)。勃倫森贊同強調學藝術史的目的是「說明古代畫家的作品對我們當今世界釋放何種啟示，以及居以

何種意義，這些畫作對我們是形同不可磨滅和活生生的現代價值」。⁶ 因為該書對描述與分析文藝復興畫家及作品，有其獨到明確的研究方法，年輕的波特羅從這本藝術史找到了藝術迷津的出口，在勃倫森界定畫家的風格和他們創作的動機與目的之調教下，讓他在弗羅倫斯停留十八個月期間，真正體驗到「觸感值」(des valeurs tactiles)、「塑造性」(la plasticité)、「宏觀」(la monumentalité)、「透視輪廓線」(la ligne de contour perspectiviste) 的精髓。(Hanstein, M., 2003, p. 16.)

的確，以上漢斯坦所提的特質，正是波特羅要確立自我風格之前最需要的基本訓練。勃倫森

對波特羅的影響既深且鉅，即便是現在，波特羅已是功成名就的大藝術家，他毫無顧忌地表示：「我可以說我是世界上評價最優秀的畫家之一，在最有知名度而又在美術館展出次數最多的畫家裏，我算是相當成功的一位」。⁷ 然而，他還是會很虛心地去體驗參酌勃倫森的觀點，特別是在遇到許多有關繪畫立場抉擇的問題。

在義大利，波特羅如魚得水，他興奮地在亞瑞佐（Arezzo）發現皮耶洛·德拉·法朗契斯卡（Piero della Francesca）的壁畫，完美的形式、有組織的空間安排和細緻的色料與纖妙的色感，對波特羅有相當大的啟發。波特羅說：「從皮耶洛·德拉·法朗契斯卡的作品，我緊緊地抓住靜謐的印象。那是一種我們同樣可以在埃及藝術裏發現，且經常觸動我之某種程度的莊重感。在凝結靜止的運動中，饒富暗示」。⁸ 這位已經拿定主意要走具象繪畫的波特羅，對古典藝術的研究是集中精神不遺餘力。為了造訪更多古老壁畫的勝地，波特羅以摩托車代步，他往義大利北部走，在亞西濟（Assisi）和帕度亞（Padoue）看到了對他有決定性影響的喬托（Giotto）的濕壁畫。他又經由西恩納（Sienne）前往威尼斯，研究卡爾巴喬（Carpaccio）、喬佐涅（Giorgione）和提香（Titien）的作品；但羅馬的巴洛克風格對他產生不了吸引力，他關心的主要畫家，終究還是法朗契斯卡和烏切羅（Paolo Uccello），因為波特羅欣賞他們作品的清澈明亮

與帶點神秘的平靜氛圍。波特羅喜愛文藝復興初期的畫家，他們所呈現的光線，一種明亮均勻一致而沒有明暗錯雜的光線，以及具有體積感的幾何形建築物。

（Hanstein, M., 2003, p. 18.）

波特羅的學習是有選擇性的，選擇他要建構的繪畫形式所需要或不足的元素。在喬托畫上，他找到他所認為繪畫首要元素的：「體積感」（volumes），而這種「體積感」在某種情況下對波特羅來說，是等同於官能美的「肉感」（sensualité），關於這點容後在下一單元討論；但是筆者在此還是要引一段波特羅和多明尼克·瑞容（Dominique Raizon）的對話中，談及弗羅倫斯與喬托對他的影響：

與偉大的古代藝術一起，對我有啟示作用。這是一種令人頭暈目眩的感覺，以巨大無比的畫幅規格震撼著我。打從最初開始，我就以恭敬仰慕的心，畫作品的體積感。不過老實說，我真正發現體積感是在弗羅倫斯，特別是在看著喬托的畫。面對著喬托的作品，我立刻感受到可觸摸到的「觸感值」。這是一種豐滿肉感、激奮、癡迷的形式，就像想要去吞食這幅畫的衝動。我覺得我一直都有吞食這幅畫的慾望。⁹

從上面一段波特羅的談話，證實了他在四年的歐洲之旅，對古典藝術的執著，對體積感的敏銳與探索，特別是喬托對他所造成的震撼和影響，的確是意義非同尋常。其實，這些學習經驗，也是形成波特羅未來藝術風格的重要關鍵，而他是求助於在美術館研究古代大師技法的管道，然

後在藝術哲學的尺度內，潛身投入個人智慧的思索，再以勃倫森和朗基的觀點作權衡。

至於漢斯坦提及德·奇里訶（Giorgio De Chirico 1888-1978）對波特羅的影響，筆者認為比較隱性，這位「形而上繪畫」（Metaphysical painting）的當代藝術家對波特羅的影響，應該是在一種「沈寂的形而上心理」和「超現實氛圍」，而不在「形式」，例如同樣在1965年所畫的《死亡的主教》（*Evêques Morts*）和《聖母給聖嬰》（*Madone à l'Enfant*）兩件作品所呈現的心理與氛圍。總之，波特羅只要發現與其性向可以串連的特質他都吸收，他表示：「當我們年輕，我們都想集結一切。我也不例外，我要馬諦斯的色彩、畢卡索的結構、梵谷的筆觸」。（Hanstein, M., 2003, p. 18.）

弗羅倫斯不只是波特羅學習古代大師技法的城市，也是他開始尋求文化認同，建立朝未來作品風格發展的審美觀之地。波特羅與一般當代藝術家想法不同，他選擇具象繪畫中的古典脈絡，卻又堅持當代特質的表現手法，他開始瞭解要達到這個理想，唯一的管道就是認同自己的文化，南美洲的特殊文化才是他未來藝術真正的「根」，所以他在歐洲旅居期間，常常和當地的南美洲藝術家，特別是想表現南美文化特質的藝術家交往密切。

三、波特羅的變形原則

（一）變形就是造型



Fernando Botero (1932-)
《死亡的主教》(*Evêques Morts*) 1965
畫布上油彩 175 x 190 cm
威倫慕呈畫廊 (Galerie-Verein Munchen) /
慕尼黑現代美術國家畫廊 (Staatsgalerie moderner Kunst, Munich)



Fernando Botero (1932-)
《聖母給聖嬰》(*Madone à l'Enfant*)
1965 畫布上油彩 187 x 165cm
私人收藏

當有人問起波特羅為何他要把人物、甚至風景和靜物畫成圓圓胖胖？波特羅總是以堅定的口吻回答說：「不，我不畫胖子」。這樣的回答，不但不會使人滿意，甚至還會讓人感到有點挑釁的 (provocative) 和迷惑的 (confusing)。不錯，大家都不會喜歡看骨瘦如柴、憔悴蒼老的人物，寧可欣賞膚色紅潤、體態豐滿或甚至「微胖」的人，只是波特羅的畫中人物，一般看起來的確是「過度肥胖」(obesity) 而簡直就是「畸形」(deformity)。不過，波特羅有自己的定見：「當我們欣賞一幅畫作，重要的是要知道那種愉悅是從何處而來。以我來說，愉悅是來自樂於和豐滿肉感的形體為伍。我面對的問題就是要開創豐滿肉感的形體」。¹⁰ 因此，波特羅在其作品不斷地重複他刻意的

「誇張」(l'outrance) 手法，其實為的是要樹立一種活潑愉悅的審美觀，以便成為他繪畫風格的構築原則，說得更直接就是透過「誇張變形」的方式，來找尋自己的「風格」。

從西方藝術史裡，不難找到透過「變形」途徑，而得到「可以一再重複，一再推展」之塑造形體的「原則」，進而形成個人特殊「風格」的例子。文藝復興之前，因為尚無透視學的概念，於是喬托早期的繪畫，著重於「觸覺感」、「體積感」的強調與研究，以營造繪畫空間的「景深感」。加上喬托原本樸拙、拉長的哥德風格以及將神格人物「人性化」，雖說沒有太誇張的「變形」，但已經首創以「人本主義」的原則看「神」與「人」，縮短「神」與「人」之間的距離，換句話說，是以「主

觀」去詮釋「客觀」，「變形」的意識已然發酵。米開朗基羅 (Michelangelo) 是誇張變形真正的始祖，一向視繪畫為立體雕塑之延續的米開朗基羅，他作品中人體肌肉的強調、身體姿勢的扭曲以及雕塑常用的「肢體均衡法」(義大利文：contrapposto) 亦即「姿勢平衡法」(Loi de frontalité) (沿用丹麥藝術史學家 Julius Lange 1838-1896 的術語)，已經實質地開導出「矯飾主義」(Maniérisme) 的格局，所以在某種情況下，「矯飾主義」往往被視為形同「米開朗基羅式的手法」(in the manner of Michelangelo)。艾爾·葛雷科 (El Greco, 意為希臘人) 將人體刻意誇張拉長和扭曲，締造高大不安的人物塑形，雖然這也是其他矯飾主義畫家共同的特徵，然而，葛雷科的人物，那股心醉

神迷的 (extatique) 和信仰狂熱的 (mystique) 個人特質，釋放出極其特殊的宗教情懷。魯本斯 (Rubens) 以柔和的方式強調人體肌肉的曲線，畫出人物豐滿肉感和雍容華貴的體態，塑造個人獨一無二的「魯本斯風格」，也樹立了盛宴式的「巴洛克風格」之典型。至於近、現代的藝術家，採取變形的方式，而終至成為個人「風格」的範例更是多得勝枚舉：從「野獸主義」(Fauvisme) 到「新表現主義」(Néo-Expressionnisme)，不論是透過形體或色彩，無不是以誇張的「變形原則」來建立各自的「風格」。馬諦斯(Henri Matisse 1869-1954)、胡奧(Georges Rouault 1871-1958)、凱爾克內(Ernst-Ludwig Kirchner 1880-1938)、柯克西卡(Oskar Kokoschka 1886-1980)、夏卡爾(Marc Chagall 1887-1985)、蘇丁尼(Chaïm Soutine 1893-1943)、莫迪里亞尼(Amedeo Modigliani 1884-1920)、畢卡索(Pablo Picasso 1881-1973)、布拉克(Georges Braque 1882-1963)、雷捷(Fernand Léger 1881-1955)、賈克梅第(Alberto Giacometti 1901-1966)、杜比菲(Jean Dubuffet 1901-1985)、巴爾圖斯(Balthus 1908-2001) 等等，是在波特羅之前耳熟能詳的「變形」能手，也都是因此找到各自獨特形式「風格」的大藝術家。說句真心話，要在這麼多高手之前，還能變出一種他們未曾變過的形式，絕對不是一件容易之事。

波特羅膨脹圓鼓的「變形」概念，還是著重在稍前所提的

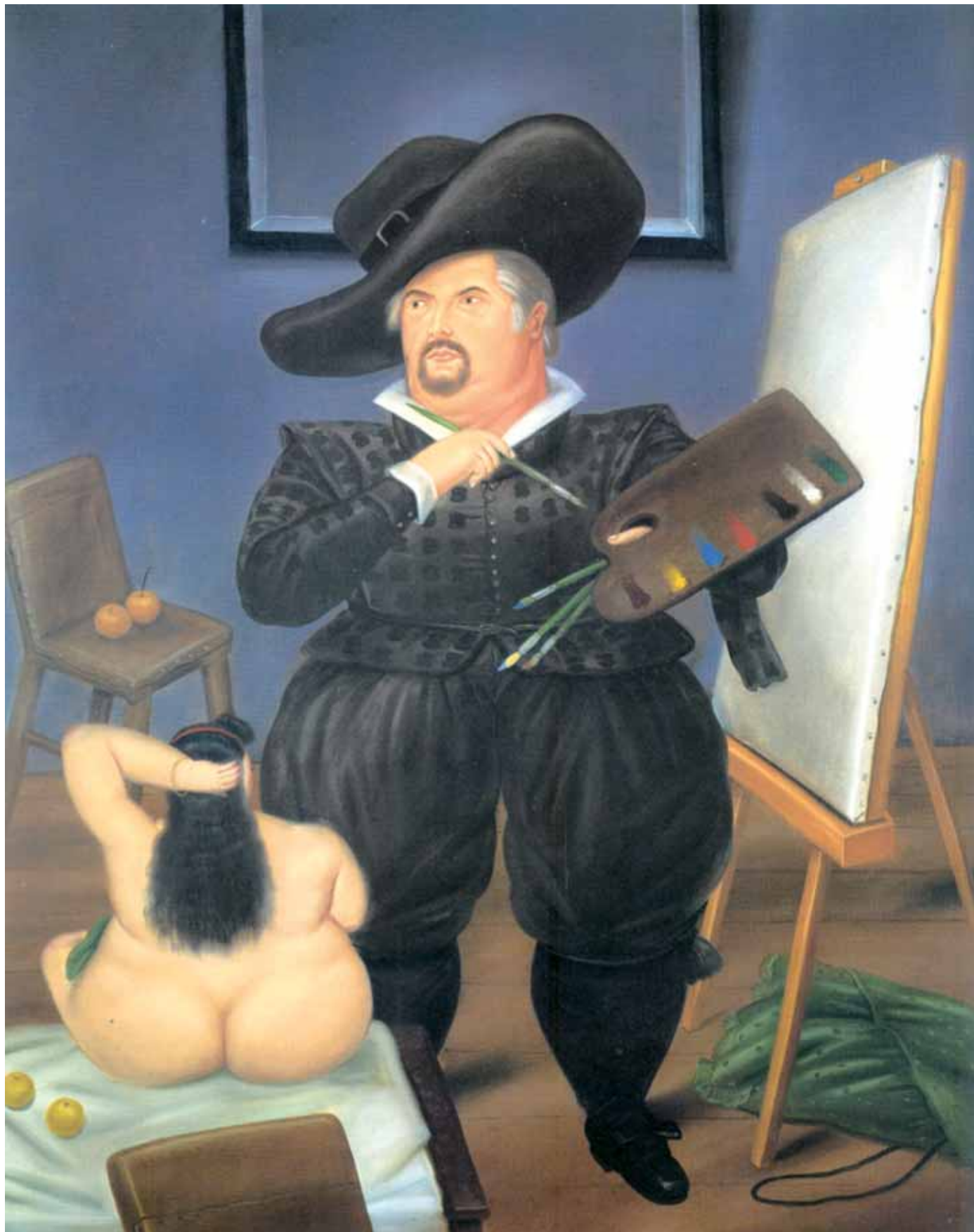
「豐滿與肉感」(l'abondance et la sensualité)。「豐滿」，是相當於古典藝術在談形式問題時，最強調的所謂「造型值」(valeurs plastiques)，也就是「體積感」。所以波特羅在弗羅倫斯接觸古代大師，特別是喬托的作品之時，對於「體積感」將成為他的「風格特質」，其實早有預期。再說，根據南美洲的習俗，「豐滿」的形式是象徵健康、富裕與活力；波特羅藝術豐滿的塑形，其實也是對南美洲文化的認同。義大利作家莫拉維亞(Alberto Moravia)更進一步認為波特羅豐滿膨脹的形體，「不只是審美，同時也是心理」¹¹；也就是說波特羅以平靜的心態看痛苦和悲劇。的確，波特羅的作品看來色彩豔麗明亮，卻一點兒也感覺不到喧嘩；人物時有動作狀態，實際上是靜止不動。

(二) 反比例就是比例

自從文藝復興時期，達文西(Léonardo Da Vinci 1452-1519)再度發現「黃金比」(Golden Ratio 1 : 0.618)；「黃金比率」(Golden Proportion — 長方形的短邊比長邊 = 長邊比長邊加短邊之總和)的數學比例，對建築、美術、音樂追求「調和」的美形式，有很大的貢獻之後，接連幾個世紀，對「造型原則」或「和聲學」無不以此為最高典範，誰也不敢提出任何的反對意見。的確這恆常不變的「比例」，使「造型藝術」和「聽覺藝術」達到最崇高最完美的境地。然而，從浪漫主義開始，詩人暨藝術批評家波特萊爾(Charles Baudelaire 1821-1867)已經意識到「個人主

義」(individualism)的抬頭，每一位藝術家都有他自己詮釋與表現「美」的角度；尤其當代藝術家，在強調藝術「創意性」的重要之下，「崇高」、「完美」已經不是當今藝術的必然條件，使「自己」不同於「他人」，才是當今藝術家要努力的首務，波特羅自然不能例外，他必須提出自己的「比例」觀念。其實，波特羅因為要透過「變形」來締造「新形」，原先的正常比例關係必然要改變，不但「人」或「物」本身軀幹肢體與組織的比例必然會改變外，畫中各元素之間的比例，亦隨藝術家對人物重要性的定位而決定，並不是取決於合理的透視學原理。波特羅的另一變形原則是「反比例」(disproportion)，而他呈現「反比例」的方式滿個人化，筆者將其區分兩種類型：(一)以大勝小；(二)以小勝大。

對波特羅而言，所謂「反比例」就是「反透視」。正常狀態的透視，其畫面前後人物的大小是受隨著從人物各點延伸到消失點的範圍所規範的，也就是說往後逐漸縮小，而波特羅完全推翻這種從「文藝復興」以來信守不渝的「透視法」，改以畫面上人物的「重要性」來決定大小，就以1986年所畫的《扮裝成委拉斯貴茲的自畫像》(Autoportrait en Velázquez, 油畫, 218 x 185 cm, 私人收藏)為例：畫面最重要的人物就是他自己，穿著全身黑色的衣服，戴的也是黑色寬邊大帽子(黑色是委拉斯貴茲最喜歡的顏色)，手拿著調色板和畫筆，一副十七世紀西班牙大師委拉斯貴茲的打扮，不可一世的神氣模樣，雖然他站在模特兒的後面，



Fernando Botero (1932-)
《扮裝成委拉斯貴茲的自畫像》(*Autoportrait en Velázquez*) 1986
畫布上油彩 218 x 185cm 私人收藏



Fernando Botero (1932-)
《哥倫比亞舞蹈》(Danse en Colombie) 1980
畫布上油彩 199 x 231cm 私人收藏



Piero della Francesca (1410/1420-1492)

左：《烏爾班女公爵 巴蒂絲達·史佛查的肖像》
(Portrait of Battista Sforza, Duchess of Urbino)

右：《烏爾班公爵 費德里柯·達·蒙特費爾托的肖像》
(Portrait of Federico da Montefeltro, Duke of Urbino)

1465-66 木板上蛋彩
每幅肖像規格：47 x 33cm 弗羅倫斯 烏菲茲美術館 (Uffizi, Florence)

他卻比坐在他前面的模特兒還要龐大壯碩，模特兒與他相比簡直就是一個小玩具，這種「反透視」、「反比例」的表現手法是波特羅「以大勝小」的個人「風格」的探索。再舉另外一幅1980年所畫作品：《哥倫比亞舞蹈》(Danse en Colombie, 油畫, 188 x 231 cm, 私人收藏) 來看他「以小勝大」的「反比例」、「反透視」的樣版。此畫的主角是一對在樂隊前面大跳熱舞的男女，儘管她們的身材，女的「豐滿」，男的「微胖」，而且彩度高、細節描繪格外用心，與前作模特兒只不過是背向觀眾的配件迥異，可是他們與在其後的樂隊的比例是違反常態的，相較之下簡直是侏儒與常人的懸殊狀態，但是他們仍舊是該畫的要角；那些成排站立的樂隊成員，雖然個個體積龐大，他們只不過是烘托這對跳著哥倫比亞舞蹈男女的「布景」或「花瓶」。這是典型的「以小勝大」的反比例模式，也只有波特羅敢如此表現。

(三) 模仿就是創造

「模仿」在許多藝術家的學習過程中，被視為養成教育的一環是不足為奇；但是把「模仿」做為創作的行徑倒是少見。在波特羅之前，一代宗師畢卡索是有一套臨摹他人作品的哲學。畢卡索說：
關於一位藝術家臨摹他人作品的意義到底在那裡？是否會有不良的後果？相反的，學人家是有益的，應該常常模仿別人。但事實



Fernando Botero (1932-)
《烏爾班女公爵 巴蒂絲達·史佛查與烏爾班公爵費德里柯·達·蒙特費爾托的肖像畫》
(*Portraits of Battista Sforza, Duchess of Urbinn and Portrait of Federico da Montefeltro, Duke of Urbinn*)
(仿Piero della Francesca, 雙連屏) 1998
畫布上油彩 204 x 177cm 私人收藏

上，誰也模仿不了誰，誰都不願意！誰都想要畫得比被模仿者更好！於是每一個人都試著盡力而為！但是最後都失敗而就在模仿完全失敗的時候，才有自己的面貌。(Parmelin, H., 1965, p. 147.)

畢卡索模仿過歷代多位名家的畫作，包括葛雷科、委拉斯貴茲、庫爾培 (Gustave Courbet 1819-1977)、馬內 (Edouard Manet 1832-1883)，甚至模仿他自己以前的畫作，但結果完全是看不到任何被模仿者的實質精神或風貌，而是「全新的畢卡

索」。所以畢卡索，一位永遠走在時代之前的創新者，他不僅不反對模仿的行為，他更將模仿視為是「另一種方式的創造」。

波特羅的情況與他仰慕的畢卡索，在模仿的「理念」和「技術」上略有差異。基本上，波特羅是以「古典」和「類寫實」的技法，去「自我詮釋」被模仿者的作品。這種「自我詮釋」和原作之間的關係是相當曖昧：一方面極力保持與原作的「相似性」，另一方面卻又以「變形」、接近「戲謔」和「幽默」的手法，刻意區隔與原作的「一

致性」。當然模仿的結果與畢卡索一樣，創造了「全新的波特羅」。例如他模仿皮耶洛·德拉·法朗契斯卡的作品《巴蒂絲達·史佛查與費德里柯·達·蒙特費爾托的肖像畫》(*Portraits de Battista Sforza et Federico da Montefeltro*, 1465-66, 木板上蛋彩，弗羅倫斯，烏菲茲美術館)，使用的油畫顏料已經跟法朗契斯卡所使用的蛋彩不同，這說明了效果的一致並非波特羅所關注的。再說，法朗契斯卡的原作，烏爾班 (Urbinn) 女公爵巴蒂絲達·史佛查位於左邊，其臉



Fernando Botero (1932-)
《魯本斯與其夫人》(Rubens et sa Femme) 1965
畫布上油彩 198 x 186cm 私人收藏

朝右，而公爵位於右邊，其臉朝左。波特羅的模仿之作則完全與之相反，至於公爵和女公爵兩人的神態、服裝、色彩與裝扮卻盡可能與法朗契斯卡接近，然而波特羅又非常明顯地想以他一貫的圓滾飽滿變形原則，蓄意要和法朗契斯卡做出區隔，也就是筆者所說「自我詮釋」被模仿者的作品。其最終目的就是透過別人的繪畫形式，創造新的「自己」，他如《教宗雷昂十世》(Le Pape Léon X, 1964, 仿拉斐爾)、《亞洛夫·德·威南谷》(Alof de Vignancourt, 1974, 仿卡拉瓦喬)、《亞諾芬尼夫婦》(Les époux Arnolfini, 1978, 仿凡艾克)、《黎維耶荷小姐》

(Mademoiselle Rivière, 2001, 仿安格爾) 等作品，其實都是「模仿」當開始，「波特羅風格」的創立當結束的最佳證據。

結論

鬥牛士當不成轉而學畫的波特羅，天賦異稟無師自通。弗羅倫斯不只是他學習古代大師精湛技法的城市，也是他開始尋求文化認同，建立未來畫風發展的審美觀之處。波特羅與一般當代藝術家的想法不同，他選擇具象繪畫中的古典脈絡，同時堅持當代特質的表現手法。他開始瞭解要達到這個理想，唯一的管道就是

認同自己的文化：南美洲的特殊文化，才是他未來藝術真正的「根源」。所以旅歐其間，經常和當地的南美洲藝術家，特別是表現南美文化特質的藝術家交往密切。

波特羅為了反映曾經被西班牙殖民過的南美洲之文化特性，題材常取自當地日常生活與風俗習慣，像「鬥牛」與「舞蹈」，這也是他最耐人尋味的典型系列。他對哥倫比亞社會的「平靜」有期待，對「暴力」也有譴責，但是經由他的畫筆所表現出來的「暴力」，卻一點兒也沒血腥味，那是因為他的人與物的造型，透過他「變形就是造型」、「反比例就是比例」、「模仿就



Fernando Botero (1932-)
《亞諾芬尼夫婦》(*Les époux Arnolfini*) (仿凡艾克) 1978
畫布上油彩 135 x 118cm 私人收藏



Fernando Botero (1932-)
《教宗雷昂十世》(*Le Pape Léon X*) (仿拉斐爾)
1964 畫布上油彩 150 x 130cm 私人收藏



Fernando Botero (1932-)
《黎維耶荷小姐》(*Mademoiselle Rivière*) (仿安格爾) 2001
畫布上油彩 177 x 131cm 私人收藏

是創造」的變形原則，都成為幽默、天真、憨厚與純樸的化身。的確，波特羅的「變形」是為了尋找「新的形式」，「變形」只是「虛構」，只是「藉口」，一旦「新的形式」產生一種「規律」，個人的「風格」就建立，所以「風格」才是他真正的「實在」。

注釋

- 1 Caballero Bonald, José Manuel (1990), Botero, *The Bullfight*, Rizzoli International Publications, New York, p. 209.
費爾南度·波特羅的父親大衛·波特羅 (David Botero 1895-1936) 是位買賣商人，經常必須騎馬長途奔跑，到鄰近的城市買東西，回到美塞顏城出售，相當辛苦。
- 2 Botero, Fernando, Articles - *Je suis unique*, France 5, Dimanche 3 avril 2005. " Tout allait bien tant qu'on torréait pour faire semblant. "
<http://www.france5.fr/articles/w00068/593/44587.cfm>
- 3 Ibid., " J'ai vécu sans quitter Medellin jusqu' à l'âge de 19 ans. Cela m'a beaucoup marqué, car on est très permeable quand on est jeune. "
- 4 Ibid., " Pour un artiste, il est très difficile de s'exprimer sans avoir vu les grands chefs-d'oeuvre de la peinture. "
- 5 Caballero Bonald, José Manuel (1990), op. cit.
- 6 Hanstein, Mariana (2003), *Fernando Botero*, Köln - Taschen, pp. 15-16
Berenson entend " expliquer ce que les tableaux des peintres anciens ont à nous dire aujourd'hui et quelle signification ils ont pour en tant que valeurs actuelles, impérissables et vivificatrices. "
- 7 Botero, Fernando, op. cit., " Je peux dire que je suis l'un des peintres les mieux cotés du monde, avec beaucoup de succès, parmi les plus connues et celui qui a le plus exposé dans les musées. "
- 8 Hanstein, op. cit., p. 18.
- 9 Raizon, Dominique (2004), *Botero, entre farce et cruauté* (波特羅，在戲弄與殘忍之間)，Article publié le 18/01/2004, 取自2005/04/03
http://www.rfi.fr/Actufr/articles/049/article_26076.asp
" Avec la peinture ancienne, le grand art s'est révélé à moi. C'était un sentiment vertigineux, une dimension qui me frappait par son immensité. Dès le début, j'avais une sorte d'inclinaison à faire des oeuvres volumétrique, surtout en regardant Giotto. Face à cette oeuvre, je ressentais la valeur tactile. C'est une forme de sensualité, d'exaltation, de frénésie, comme le désir de manger le tableau, je trouve qu'on a toujours envie de dévorer le tableau. "
- 10 Hanstein, op. cit., p. 49. " Il est important de reconnaître d'où vient le plaisir quand on contemple un tableau. Pour moi, c'est la joie de vivre liée à la sensualité des formes. C'est pourquoi mon problème est de créer la sensualité par les formes. "
- 11 Ibid., p. 58. " Un Facteur non seulement esthétique, mais aussi psychologique. "

參考文獻

- Parmelin, Hélène (1965), *Picasso, le peintre et son modèle*, Cercle d'Art, Paris.
- Caballero Bonald, José Manuel (1990), *Botero, The Bullfight*, Rizzoli International Publications, New York.
- Hanstein, Mariana (2003), *Fernando Botero*, Taschen, Köln.
- Raizon, Dominique (2004), *Botero, entre farce et cruauté*, Article publié le 18/01/2004, http://www.rfi.fr/Actufr/articles/049/article_26076.asp
- Botero, Fernando (2005), Articles- *Je suis unique*, France 5, Dimanche 3 avril 2005. <http://www.france5.fr/articles/w00068/593/44587.cfm>