

20世纪欧美具象艺术

BOTERO
博特罗

● 啸声/编

● 江西美术出版社



伊利莎白·图舍
炭笔画 1968 年
197×169cm



博特罗及其胖子

啸 声



看到那些呆头呆脑的大胖子,谁都会说:是费尔南多·博特罗(Fernando Botero)的手笔!

人被吹胀,胖得邪门;而五官手足则一味萎缩,又小得出奇。不论你喜爱与否,一见之后,再难忘怀。

如此看人,这般画人,似乎画家的鼻梁上架着一副古怪的眼镜:两个镜片,一凸一凹,分别管着放大与缩小。而那镜片后面,却是冷眼观察世间丑态的犀利目光。

这样的一位艺术家,似乎应该有副桀骜锋利的模样、玩世不恭的神态。可是,何曾料到,在我应邀访问他在巴黎的画室时(1986年4月15日),见到的却是一位中等身材、蓄着美髯、仪表堂堂、文质彬彬的哥伦比亚人,他举止稳重、谈吐和平,是一派学者风度。其画若此,其人如彼,委实有趣。

众所周知,20世纪以来,拉丁美洲艺术家在世界艺坛举足轻重。继墨西哥壁画三杰里维拉(Rivera)、西盖罗斯(Siqueiros)、奥罗斯科(Orozoco)以及艺术成就更其辉煌的塔马约(Tamayo)、古巴华裔画家维弗雷多·林(Wifredo Lam)、智利画家马塔(Matta)等人之后,哥伦



女仆

炭笔加色粉笔画 1970年

251.5×195.5cm

比亚的博特罗及其同代人尼加拉瓜画家莫拉莱斯(Armando Morales)和哥斯达黎加雕刻家祖尼加(Francisco Zúñiga)都是举世瞩目的人物。博特罗绘画雕刻作品展览,每年都要在世界各大城市同观众见面;复制其作品的专集或展目以及论述其艺术的书籍文章,更是汗牛充栋;大博物馆和大收藏家,争相抢购他的新作;他的祖国以及德、法、比等欧洲国家拍摄了有关其人其艺的电视……总之,这是一位在当今世界画苑知名度极高的巨擘。

其成就在于胖人,其名声得之于胖人。

博特罗的胖人何以会有此等魅力?

艰难的起步 执著的追求

博特罗受正规美术教育,无非两年光景,既短,又晚。天才的有无,是很难说清楚的。然而,他的成功则是明明白白的,全仗对人生、对艺术有一股知难而进、锲而不舍的追求及献身精神。

1932年,博特罗出生于哥伦比亚的麦德林城。他像不少日后竟成为大艺术家的儿童一样,也是在孩提时代迷上绘画。不过,触发他艺术天性的因由却不同一般,竟是当地妇女精致的手工刺绣和糕点上诱人的图案花纹——30年代的哥伦比亚,尤其像麦德林这样的二线城市,尚且闭塞落后,童年的博特罗只能从这类东西中得到艺术灵感,以满足爱美之心。总之,他由此而动手涂抹起来。

到中学时代,博特罗已经为一家报纸绘制插图了。他甚至发表文章《毕加索》,介绍上世纪末以来的欧洲艺术运动:印象主义、后印象主义、立体主义以及毕加索和布拉克的有关理论、超现实主义、巴黎的沙龙等等。须知,40年代,哥伦比亚美术界依然是学院主义的顽固堡垒,上述艺术新潮全被视为洪水猛兽。一个像博特罗这样的中学生,胆敢撰文鼓吹这些异端邪说,实为大逆不道之举。于是,校长断然干涉,责令他认错悔改,否则,离开学校。对于一个16岁的少年,这无疑



与安格尔和皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡共进晚餐

炭笔画 1972 年
163×189cm



静物

炭笔画 1973 年
180×191cm

晴天霹雳！作何选择，将关系到一生的去从。勇敢的少年毅然决然同学校一刀两断。同年，即 1948 年，他参加了在麦德林举办的“安蒂奥基亚省画家展览”，从此开始了举步艰难的艺术生涯。

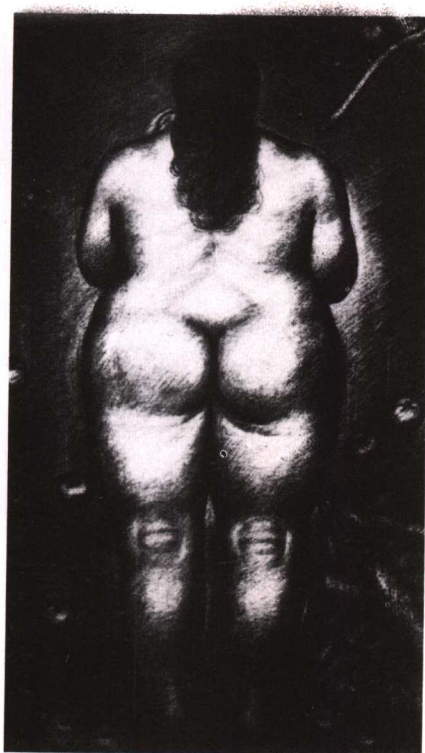
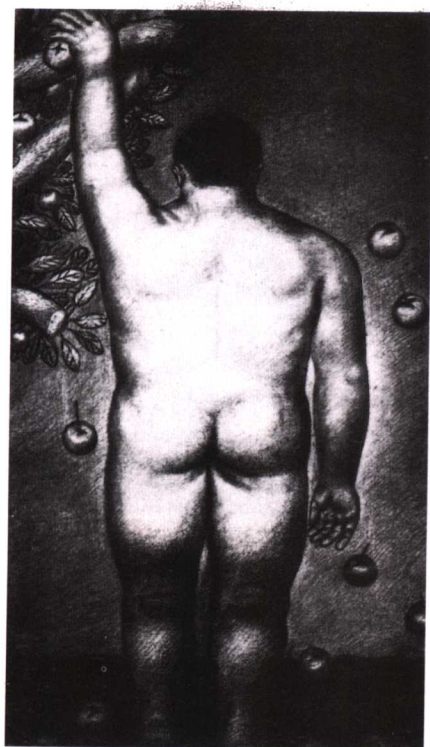
以后，他便同《哥伦比亚人》报的星期日文学副刊合作，为它画插图，又曾为到麦德林演出的西班牙喜剧团的一个剧目《燃烧的黑暗》成功地画了大型布景。

博特罗受到一位名画家的鼓励，把作品寄到首都波哥大，作品很快卖掉。于是，他在波哥大举办了首次个展（1951 年）。画展并不成功，卖画不多，得钱甚少，公众冷淡的反应使他清醒看到自己的艺术尚且稚嫩，还不能打动人心，他必须丰富自己的心灵和技艺。他以少许卖画所得，去了加勒比海滨海小镇托鲁，那里景物荒蛮，民风却十分纯朴。

他同一位渔夫和一位教师结友，三人在伊索利娜客栈合租一个房间。店主颇同情并善待这位清贫而勤奋的青年画家，仅叫他在店墙上画些装饰，以此折换他的饭钱——据说，那些换饭之作至今犹存。

托鲁一年多的逗留收获颇丰。他画出一批作品，送展波哥大，展情不坏，不仅观众开始注意他，卖画也不错。有了这笔钱作盘缠，博特罗启程赴欧。他心高志远，去求深造了。

必须指出，托鲁的经历还有更为重要得多的一面，即促使他对人生、社会和艺术作了认真的思考：他从热带自然的丰饶和落后社会的贫困两者之间触目惊心的矛盾中，看到人世间的非公与丑恶，进而激起愤世嫉俗之心。这个热血青年，要以艺术喊出自己的心声。一位名叫玛尔塔·特拉瓦（Marta Traba）的艺术评论家——曾任华盛顿市的拉丁美洲当代艺术博物馆馆长——在谈到拉美艺术时，说得很中肯：“几乎所有的青年艺术家，都想说出一些有价值的东西。他们仍然相信（也许这正是他们的力量所在），艺术是一种交往的手段，而不是一种愚蠢的装饰，应该具有含义。”博特罗正是如此，其他许多拉美艺术家也大抵如此。这一情形，显然是为当时拉美的总局势所决定。那里远不如欧美发达国家，绝大多数人依旧生活于贫困、愚昧和专制——尤其是军人独



亚当与夏娃(双联画)
炭笔加墨笔画 1975年
192×109cm

裁——之中；那里的艺术，以总体而论，不可能是“愚蠢的装饰”。在踏上欧陆之前，托鲁这个堪称哥伦比亚乃至整个拉美缩影的穷镇，在博特罗心田播下了这样一粒种子。

1952—1953年，博特罗到马德里的圣费尔南多美术学院和普拉多博物馆学习。1953—1954年，他先到法国考察，后到意大利，并在佛罗伦萨大学从著名学者罗伯托·隆吉(Roberto Longhi)学习艺术史。1955年返回故国。

欧洲之行至关重要。辉煌的古代艺术和活跃的現代探索，使他视野大开。总的来看，博特罗从15世纪早期意大利文艺复兴和17世纪西班牙艺术的“黄金时代”接受了更多影响。曼泰尼亚(Mantegna)造型时的坚实，埃尔·格雷科(El Greco)视象中的变形，委拉斯凯兹(Velázquez)色调上的纯净……都给他留下极深的印象。他尤其从冷静的观察和节制的表现上，认识到“蕴藉”的力量，从而改变原先那种“剑拔弩张”式的表现方法——1949年的水彩作品《哭泣的妇人》即属此类。

“他山之石，可以为错”。从欧洲归来的博特罗，要重新观察、重新表现他的大陆。总之，欧游加速了他的艺术成熟。

现实的启迪 风格的成熟

1955年，博特罗回到哥伦比亚。转而旅居墨西哥，到1958年返回祖国，在波哥大美术学院任教，至1960年。

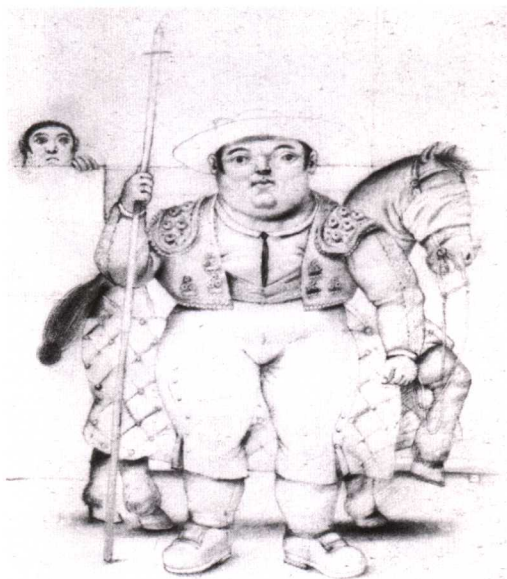
50和60年代，中、南美洲的情形依然令人沮丧。重返故土的博特罗发现，他的国家以及拉美诸国，无论在政治上或经济上，与他旅欧之前相比，并无改进，即使与30和40年代相比，也没有多少变化。大部分国家依然故我：经济落后，政治腐败；一方面是专制与榨取，另一方面是屈辱与饥寒。而那些耀武扬威的军阀、纵横捭阖的政客、锱铢必取的商贾，还有纵欲的嫖客和卖笑的妓女



长矛手

水墨画 (年代不详)

47×35cm



长矛手与马

铅笔画 1984 年

51×36cm

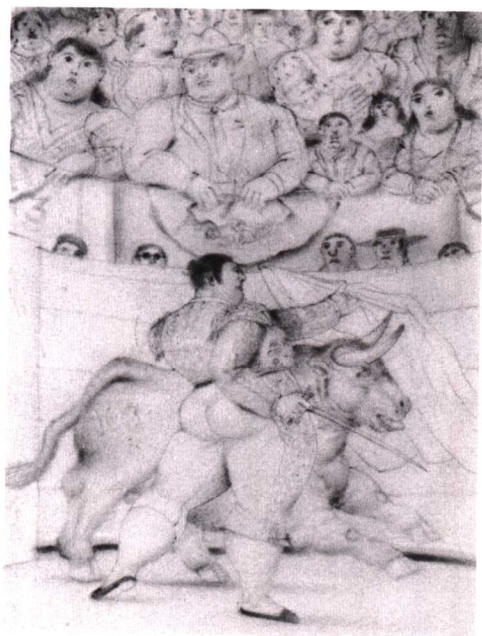
……都挤在社会舞台的台口，把一出闹剧演得沸沸扬扬，而把世间的痛苦与凄凉推到后台，似乎唯独他们才是叱咤风云的英雄，是擎天拄地的栋梁，是在这座舞台上要永远演下去的主角。

耳闻目睹，无非是冷酷与虚伪、凶残与无耻……格外感到痛苦的博特罗便格外愤怒了。由是，木然蠢笨的胖人便日见成形，终于走进他的艺术，走进我们这个万花筒般的世界，与芸芸众生面面相觑，同各式的观众对话。

那么，为什么要如此呆胖？难道那块大陆上的居民都一概体态偏富吗？抑或是出于艺术风格上的考虑？还是在风格考虑之外另有蕴藉？——我终于有机会在他的画室当面提出这些问题。

“这倒不是因为哥伦比亚人都是胖子。每个画家都有自己的视象。在我眼里的人，就是这个样子”他又说：“风格上的考虑是有的。乌切洛(Uccello)、曼泰尼亚，还有其他许多大师，都各有各的风格。既然埃尔·格雷科可以把人拉长，那么为什么我就不可以把人吹胖呢？！我喜欢把人、把东西画得饱满。”在早先，他还曾说过：“我的选题有时是带有讽刺意味的。那些胖子，是我为获得更强烈的视觉效果而把他们吹起来的。我的课题，是用我的艺术思想去改变现实，就是说，我画里所表现出来的形式，是我的思想，而不是视觉缺陷。”

关于风格的形成，刘勰在《文心雕龙·体性篇》里有一段精彩论述，说风格之得只能是“情动而言形，理发而文见；盖沿隐以致显，因内而符外”的必然结果。这说明：风格蕴于艺术家的情感意识，是艺术家内在视象的外露与物化。博特罗的情形，正是如此。他眼里的人之所以“就是这个样子”，恰在于他对社会、对人生有“这样的”认识，他的胖人于是成了他的“载道”工具。在他看来，在那些人身上，美好的人性消失殆尽，存在的价值化为乌有。从表面看，从暂时看，这些人尽管张牙舞爪，不可一世，俨然是些庞然大物，而实际上色厉内荏，无非是一张张充水或充气的皮囊而已。博特罗要用自己的艺术思想去改变现实，便毫不留情地揭露这等丑类虚胖浮肿的假象，要让他们受尽世人的耻笑。



擦胸而过
红墨笔画 1985 年
51×36cm



无题
铅笔画 (年代不详)
61×46cm

他要“获得更强烈的视觉效果”，并未止于一味把人吹胖。人们往往容易注意到放大是攫住视线的妙法，而忽略了缩小也同样是攫住视线的妙法。博特罗双管齐下，在放大全体时缩小局部，以此取得极为奇特的表现力：头硕大无朋，而五官仅剩几点；身躯浑如巨无霸，而手足却皆属侏儒。这种背反和失调，倒反而引起观者更大的关注，更要仔细品味由此传递的讯息。

可见，这些呆胖子承受着画家赋予他们的双重使命：意识使命和风格使命。他们的形象成为博特罗艺术的鲜明标记，亦即其独特风格。

博特罗在 1979 年答《哥伦比亚人》报记者访问时，便直言不讳地承认胖人就是他的风格。“我的作品不是漫画，而是变形，这样才是艺术。对我来说，这就是我的风格。早在 1947 年，我最初画那些水彩和素描作品时，就在寻找它。从我作画之初，我就想找到这些有表现力的形式；这些形式，随着时间推移，而且是从一开始的时候，便不知不觉地变成了我自己的语言。”

政治的讽刺 生活的幽默

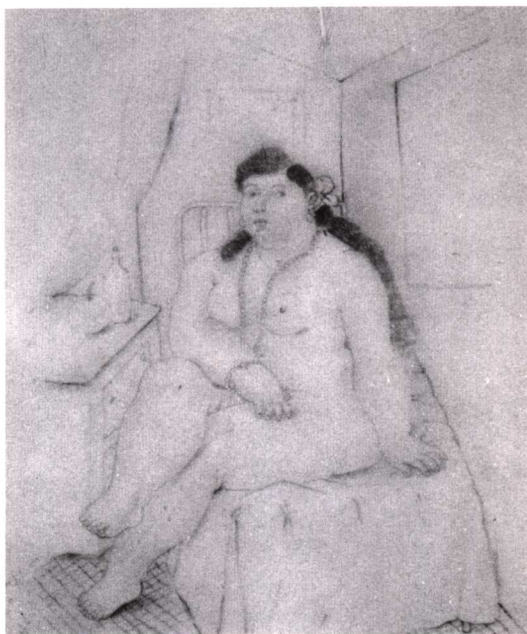
在研究博特罗艺术创作的过程当中，我看到他在近 10 年的作品与从前的作品之间，出现一个明显的变化。我问他：“你在前期，画了许多猛烈抨击黑暗政治的作品，充满辛辣的讽刺和无情的冷嘲。可是，我发现，近些年你很少画那样的画了，从你近年的作品看，你仿佛显得比从前要心平气和得多。这是什么缘故？——当然，或许是我只看到你近作的一部分，并不能反映你的全面情况？”

“不，你说得很对，情形正是这样。我想，这想必是与我的年岁越来越大有关系……如今不可能再像年轻时那样血气方刚了。同时，观察的角度和思考的范围也要宽阔得多。可是，更主要的，恐怕还是因为拉丁美洲的政治形势发生了不小的变化。以往，我讽刺的是军人政治、军政府、军事独裁。而现在，拉美各国的政治形势基本上有了进步，也就是说，变得比较民主，虽然经济上还依



女舞蹈家

红墨笔画 1985 年
50×36cm



坐床女子

纸本铅笔墨水画 (年代不详)
43×35cm

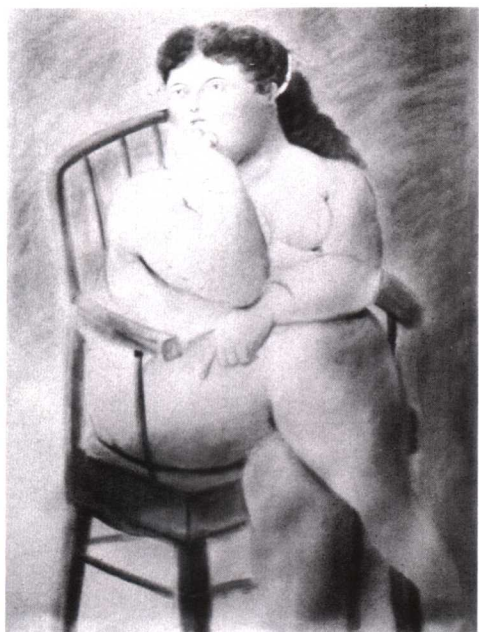
然很贫困,也还存在许多复杂的社会问题,但是,无论如何,毕竟不一样了。我的国家也有了很大变化,相对而言,现在比较好了;而且,现任的总统还是我的朋友。所以,现在,我不是反对,而是支持。”

既然他同意我的看法,那么,把他近 10 年的创作称作近期而把以前的作品划归前期,似乎并无不妥之处。

回顾他的前期作品,透过冷嘲热讽,可以明显感觉到艺术家的强烈愤怒和深沉悲哀。如果说,悲剧是将人生有价值的事物当众撕毁,而喜剧是将人生无意义的东西暴露于光天化日之下,则博特罗堪称喜剧大师。他那不动声色的“冷面滑稽”,尤使他的讽刺入木三分。他毫不含糊地首先把矛头指向政治,指向令人厌恶的军事独裁。他说:“我要全面描绘拉丁美洲这个世界,不仅是风景与人物,而且还有政治局势。尽管荒唐可笑存在于现实本身之中,也还是可以在即便是军事独裁那种令人厌恶的现实里面,找到某些诗情画意——具有讽刺意味的诗情画意。”

《陆军元帅》(1970 年)被画得“顶天立地”,而让观众看到他不过是个天字第一号的蠢物。《军政府标准像》(1971 年)是对一群招惹蚊蝇的肮脏男女的写照。至于《军政府》(1973 年)的班底,无非是一套大大小小的战争玩偶,他们唯一的事业便是杀人的《战争》(1975 年),他们不但把地球上的人类和人类的地球——如画中那条弧形的曲线及漆黑的背景所示——带向毁灭,而他们自己,无论是军政或宗教、旗帜或宣言、金钱或美女,也同样要在战争游戏中化为一堆腐臭不堪的垃圾。尽管如此,那位《战争部长》(1973 年)却千方百计地掩饰自己的罪责,以养鸟表白自己对和平的热爱,但又无论如何挡不住浑身的血腥引得苍蝇来叮;至于他那套金线绣花的华美服饰,也全然无法盖住那张满脸杀气的面孔——正是这副嘴脸,记录着其人的凶残暴戾、刚愎自用、愚昧贪婪、傲慢空虚。

博特罗在处理宗教题材时,用心也十分明显。三联画《这个人哪》(1969 年)中,载于《圣经·



裸女坐像
炭笔画 约1990年
(尺寸不详)



侧坐裸女
红墨笔画 约1990年
(尺寸不详)

新约》的那个用矛刺破十字架上基督右肋的百夫长，竟然手持指挥刀，完全是个现代的拉美军人。在诸如《抱子圣母》、《纽约圣母》(1966年)、《卡希卡圣母》(1972年)等一系列圣母像中，唆使夏娃和亚当犯下原罪而象征罪恶渊薮的那条蛇，一而再、再而三地出现，而童贞圣洁的圣母马利亚递给圣子耶稣的，居然又正是那颗赫赫有名的该死的苹果。

对于各种社会弊端，画家特别抓住卖淫这个社会毒瘤，加以暴露、批判。在《玛丽亚杜克妓院》(1970年)和《梅利萨·阿里亚斯妓院》(1972年)这些毁灭人性、毒害社会的场所里，花天酒地的败类在寻欢作乐，嗡嗡营营的蚊蝇在追腐逐臭，一派令人作呕的景象。《相好的》(1979年)、《法国沙发上的情侣》(1972年)中的嫖客们，浑身黑毛茸茸，直如发情的野兽，把爪下的猎物紧搂怀中，拿来充当泄欲的工具。至于在如此社会里沦为娼妓的女人，便成了现代的《维纳斯》(1982年)，拉皮条的爱神的弓箭，只是为她们射取金钱；她们麻木了，在两次接客之间匆忙但却认真地整理、《梳妆》(1982年)。她们是否还有哪怕是一星半点属于自己的东西？在那个名叫《罗莎尔娃》(1979年)的妓女房间里，我们看到，五斗橱上还保留着一帧男子小像……或许，它是唯一的纽带，系着曾经一度属于过她而如今又似乎遥远得恍如隔世的美好过去。

博特罗前期的静物作品，也同样不是那种赏心悦目的“愚蠢的装饰”。在诸如《哥伦比亚静物》(1969年)、《屠夫的桌子》、《静物与桌柜》(1970年)、《菠萝》(1971年)等作品中，水果也罢，糕点也罢，其它食物也罢，无不遭到蝇叮虫咬，寓意着一个好端端的世界，被蛆虫们糟蹋得不堪入目。更有甚者，在《一筐水果》(1972年)中，一双贪婪大手伸向果筐，而那果筐的形状，恰如我们人类所居住的丰饶的地球。

名作的翻版 世俗的嘲讽

从50年代中期开始，博特罗便喜欢为自己所推崇的名作画“翻版”。以自家风格临摹前人作



睡裸女与弹吉他男子
炭笔画 约1990年
(尺寸不详)



聚餐
红墨笔画 约1990年
(尺寸不详)

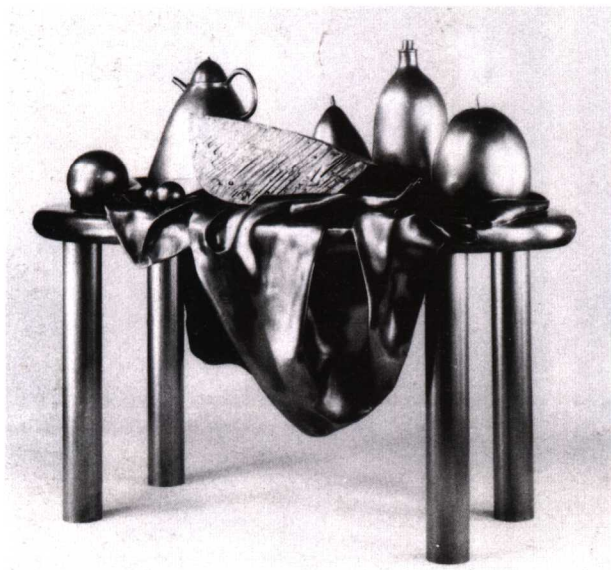
品的做法,是由来已久的,如凡·高(Van Gogh)临米莱(Millet)即是。博特罗借此研究技法,仅是一个方面,更多的是,尤其在前期,是“借题发挥”。在谈到他画的一组不同年龄的《莫娜·丽莎》变体作品时,他曾这样说:“莱奥纳多(Leonardo)的《莫娜·丽莎》已经是家喻户晓、尽人皆知的了,叫人觉得它好象不再是一件艺术品,而是一个电影明星,或是足球运动员。因此,在我的画里就出现了明显的讽刺成分……。”

迪尚(Duchamp)在《莫娜·丽莎》的嘴巴上玩世不恭地加了两撇胡子,既是对传统艺术的否定,又是对以传统观念看待艺术的观众的嘲弄。博特罗虽然多少受到迪尚的影响,但他非但没有亵渎艺术的念头,反倒是对社会上把艺术当作时髦的庸俗心理下一针砭。总之,就大体而言,鲜明的政治内容及强烈的讽刺色彩,为博特罗的前期作品带来一股打动人心的力量。特别是,他在表现手法上虽然也采用变形和夸张,但却是冷眼旁观、含而不露、理智、节制,取静态形式,并往往是冷嘲甚于热讽。唯其如此,他的艺术就要求观者在看过之后还要想一想,咀嚼玩味一番,才能品出个中滋味。确实,乍看他的胖人,不免会产生一种滑稽可笑之感,并觉得似乎没有什么深意。“有些人初看我的画,往往是强烈反对的,可是一旦理解了,看进去了,却又爱上了它们。”——博特罗说的,是实情。

在他的近期作品中,政治因素显然减少,讽刺也越来越被幽默所取代。其中的缘故,他已向我做了解释。然而,我想,艺术家本人境遇的改变恐怕也是原因之一。

1960年,博特罗迁居纽约,建画室。1971年,又在巴黎另建一画室。1984年,又在意大利皮埃特拉桑塔再建一雕刻工作室。他加入的画廊,都在世界第一流的前列,如巴黎的克洛德·贝尔纳画廊、纽约的马尔伯勒画廊。他的画作,以及从70年代后期开始创作的雕塑作品,如今已成为世界重要博物馆及大收藏家们“瞄准”和“猎取”的对象。

在历尽个人坎坷及世事沧桑之后,艺术家的心境毕竟平静多了。作为其风格特征的胖人胖



西瓜静物

青铜 1976—1977 年
152×188×109cm



瓶花

青铜 1977—1978 年
130×85×85cm

物,原本来自于他的个人视象,来自于特定时空的外部世界在他内心的反映以及所引起的思考。风格之立,曾使他能够更有力、更完善地“说出一些有价值的东西”。在近 10 年中,他心之所思、口之欲言,都起了变化。沿袭原来的风格,似乎难免要在一定程度上失去内涵的依托,或者,风格的意义和力量因此而不得不发生某种转移。然而,博特罗仍旧是博特罗,只不过,今日博特罗并非昨日博特罗的影子罢了,而是他向我们显示出新的一面——这一面在过去尚无充分展现的契机。

在近期,博特罗除了偶而还画些变体的《陆军无帅》(1983 年),批判殖民主义者的《征服者》(1984 年)等作品之外,主要从事静物、风景、风俗、肖像、人体以及名作“翻版”的创作。

在静物作品中,蚊蝇蛆虫被驱除干净,留下一片怡然自得的景象;那些形态笨拙的瓶罐和乐器,尤其是那些落到中途或吊在半空的水果,道出作者的风趣及调侃。

风景作品的比重在增大。《树》(1978 年)、1978 年与 1979 年的两幅《风景》、《街巷》(1980 年)、1982 年的两幅《庭院》,都画得生趣盎然。风格化的艺术语言非但没有僵化自然,反而成为作者借景抒情、宣泄情愫的神奇符号。在风景中点缀人物的《猎人》(1982 年)、《散步》(1983 年)、《湖边漫步》(1984 年),则使观者对画家的用心发出会心的微笑。

早在 1969 年,博特罗已经画了一幅十分别致的作品:《上班去的男人》。以后,他以惯有的幽默感,把目光转向风俗世情的各个方面:沉迷的《舞侣》(1984 年),木然的《乐师》(1984 年),《国庆日》(1982 年)路过时的致意,《野餐》(1982 年)后昏昏的《午睡》(1982 年),画家无心作画时在《我的房间》(1978 年)里开着灯倒头大睡,《贼》(1980 年)在辛劳一通之后带着收获爬上屋顶,《红衣主教》(1979 年)在街头彳亍,男人在《瀑布》(1982 年)下的水塘里偷窥浴女,《老祖母》和不小的孙女在摇椅里享受天伦之乐,《收藏家和博特罗作品》(1984 年)神气活现地出现在观众面前……

博特罗的肖像作品似乎不多,而且大抵作于前期,即如最好的几幅如《克洛德·贝尔纳像》、《弗兰克·劳埃德先生一家在天堂岛》和《马鲁哈》,均画于 1972 年。这里仅举《克洛德·贝尔纳



娇宝贝儿
青铜 1981年
高 55cm

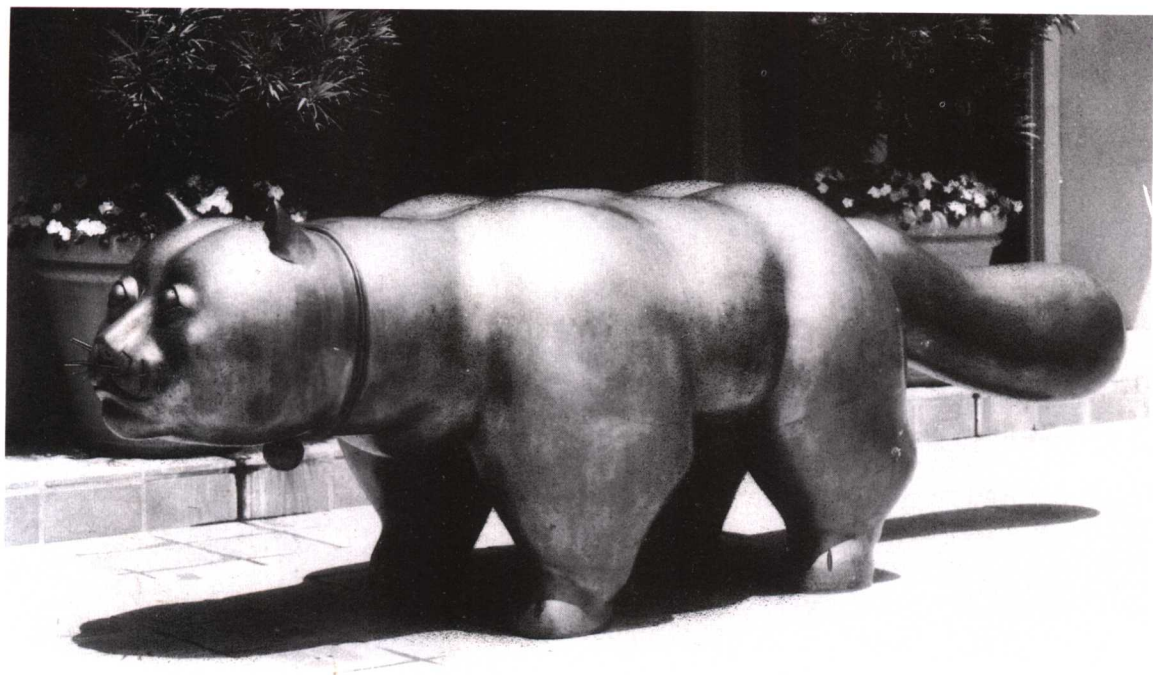


头像
锡耶纳云石 1981—1982年
高 49cm

像》为例，画中人物是以其姓名命名的巴黎著名具象画廊（在纽约还有分号）老板。这件作品在风格处理上虽不免失之于过分谨慎，然而，作为肖像画生命的那张面孔却画得相当出色。我虽然是近几年才认识克洛德·贝尔纳，但是彼此很谈得来，我对他多少有些了解，既很赞赏他作为鉴赏家的眼力，又很钦佩他作为画商的精明，他在博特罗的画中还是春秋正富，但给我的印象同我对他本人的认识是很一致的。

博特罗的人体作品，一部分与妓院题材有关，如《靠山》（1970年）、《维纳斯》（1982年）、《脱衣女人》（1984年）；一部分表现浴室，如两幅《纪念博纳尔》（1972年，1973年）、《浴室》（1983年），以及我在他客厅里见到的一幅《浴缸女子》；其它如《斜卧的女子》（1977年）、《吃苹果的哥伦比亚女人》（1982年）之类，则是在不同的环境里直接描绘人体。

名作的“翻版”，在博特罗的创作中也有很重要的地位，而且十分有趣。他从1958年作《纪念曼泰尼亚之一》到1980年的《临曼泰尼亚》之间，不断有别出心裁的佳作出现。前面提到的一组《莫娜·丽莎》中，《12岁的莫娜·丽莎》（1959年）是纽约现代艺术博物馆多年来不收藏人物作品之后购进的第一幅作品。《韦梅尔画室》（1964年）是把韦梅尔《少女头像》的印刷品贴在自己据此临摹的“翻版”作品上，组成一幅妙趣横生的画面，使观众疑惑：究竟是博特罗“吹胖”了韦梅尔，还是韦梅尔“减肥”了博特罗。《向日葵》（1967年）脱胎于凡·高的同名杰作。凡·高的花如烈焰喷吐，而博特罗的花却像磨圆的卵石，一放一收，一利一钝，各有千秋。至于《与蓬巴杜夫人在一起的自画像》（1969年）和《与安格尔和皮耶罗·德拉·弗兰切斯卡共进晚餐》（1972年），博特罗亲自粉墨登场，在前一幅画里尚谦逊地站在路易15时代那位著名艺术保护人的脚边，在后一幅中，则充满自信，同前辈大师平起平坐了。1980年的那幅《莫娜·丽莎》以及客厅墙上挂着的《奥地利的玛丽亚娜王后像》，无疑是此类“翻版”作品达到炉火纯青境界的代表。



猫

青铜 1984 年

104 × 104 × 340cm

传统的技法 现代的趣味

总而言之,可以说,在近期创作中,博特罗的热情确实从政治领域转移出去,然而他的作品依然充满魅力,这种魅力更多地来自艺术上的精益求精和优美动人。

就创作观念及技法而言,我认为博特罗并未超出传统的范畴,而且他也并不想一味玩弄新奇以哗众取宠。他的油画技法虽然没有特殊的贡献,但在处理色彩和色调方面则颇有独到之处。我说出自己的看法,他表示同意,说:“我的技法确实很传统,换句话说,无非是些普普通通的画法而已。我用的画布和油画颜料,也都是普通的。当然,我终究是个现代人,不是 17 世纪的人,不能像伦勃朗(Rembrandt)那样去画。我的技法里面,也多少有一点自己的东西。”

“我的确非常注重色调”。他又说:“我临委拉斯凯兹和其他大师的作品,主要是研究色调。我力求色调的和谐。我虽然把颜色用得极纯、极强烈,但是,无论如何不让它们单独跳出来,而是力求它们之间互相协调一致。”

在博特罗的画室,我从已完成的和尚未完成的画作上看到,他用笔干净利落,颜色涂得很薄,大有委拉斯凯兹的风范,但是他的色彩更纯净、更强烈,反映出现代趣味,而且正如他本人所说,色调和谐,很优雅动人,显示出博特罗特色。

博特罗年未及花甲,正在精力充沛地创作。对他的艺术做盖棺定论,显然为时过早。然而,他率领着他那伙胖人,憨态可掬地挤进了神圣的艺术殿堂,在 20 世纪的长廊里占据了一席之地,则是确然无疑的了。

哭泣的妇人
水彩画 1949 年
56×43cm



12 岁的莫娜·丽莎
布面油画加蛋胶颜料 1959 年
211×195.5cm



骑驴少女
布面油画 1959 年
174×77cm



花瓶静物

布面油画 1963年
180×180cm

