



奧利維·德培

Olivier Debré, 1920-1999

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



《有紫色斑跡的大赭石》(Grande Ocre à la tache violette)

1970 畫布上油彩 193 x 193 cm 法國·聖·約提安現代美術館典藏 (Musée d'Art Moderne Saint-Etienne)

1920年4月14日出生於巴黎第七區，索爾費利諾街8號（8, Rue de Solférino）的奧利維·德培（Olivier Debré），排行老三：其上有姊姊克羅德（Claude Debré）以及榮登法國第五共和戴高樂政府第一總理的哥哥米契爾（Michel Debré）。他的父親賀貝荷·德培（Robert Debré, 1882-1978），是一位以色列後裔的名小兒科醫生、巴黎大學醫學院教授、法蘭西醫學與科學研究院院士。他的母親珍妮·德巴-彭桑（Jeanne Debat-Ponsan）是巴黎醫院的住院醫生；而他的外祖父愛得華·德巴-彭桑（Edouard Debat-Ponsan, 1847-

1913）是來自土魯斯的音樂家族，也是曾經得過「羅馬大獎」二等獎的畫家；他的舅舅傑克·德巴-彭桑（Jacques Debat-Ponsan）是位獲得「羅馬大獎」一等獎的建築師。奧利維·德培的家世顯赫，對他走向繪畫和雕塑領域的抉擇，自有其微妙的關連，因為打從四歲到六歲的孩提時代起，奧利維·德培就經常往返於巴黎和納澤勒（Nazelles，靠近羅瓦河昂波瓦茲古堡Amboise，他外祖父的住處與工作室所在）兩地，在耳濡目染的情況下，自然而然地畫起畫來。奧利維·德培記憶猶新地說：「當我還是小孩子的

時候，我整天埋首畫畫，而我最早的一些記憶，都是想起我自己獨自在畫畫、作雕塑和翻模。」

（Evelyne Pomey, “Chronologie”, in Catalogue de l’Exposition — **Olivier Debré**, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 27 juin-24 septembre 1995, p. 136.）

當奧利維·德培九歲的時候，他母親過世，但並沒有影響他在名校大路易中學（Lycée Louis-le-Grand）繼續唸書。大約在1934年左右，他父親在靠奧利維外祖父的住處附近，安德瑞與羅瓦河行省（Indre-et-Loire）的維赫奴-修荷-布倫尼地區（Vernou-sur-Brenne）

置產，後來奧利維在此地擁有一間專屬畫室。每逢假期，很自然地，他就會在外祖父的影響下，畫起土倫（Touaine）的風景。「整個青少年時期，我每天都在畫畫，我的父親、我的建築師舅舅，對我所畫的作品都感到莫大的興趣而給我鼓勵，儘管我是在醫生家庭的環境中長大，事實上我的外祖父愛得華·德巴-彭桑是一位道地的畫家」。（Ibid., p. 137.）

1937年，奧利維·德培成功通過哲學學門的高中會考。該年五月初，「國際藝術與科技博覽會」（l'Exposition Internationale des Arts et Techniques）在巴黎開展，一個月之後，西班牙館展出畢卡索的《格爾尼卡》（*Guernica*）巨作，奧利維·德培親眼目睹這件強烈控訴西班牙內戰暴行的震撼畫作，讓他留下深刻的印象。到了夏天，他和姊姊克羅德前往義大利旅行，參觀帕耶斯坦（Paestum）、弗羅倫斯、羅馬、那布勒斯、亞細（Assise）、佩魯斯（Pérouse）等各大城市，返回巴黎之後，立即準備參加國立巴黎高等美術學院建築系的入學考試。奧利維·德培曾經對訪談的亞拔諦（Daniel Abadie）說：「我熱愛建築，再說我父親覺得做這樣的決定是比較合情理。事實上，我把建築、繪畫和雕塑混在一起。對我來說，它們是等於同一件事情，是一種和醫學、法律、數學對峙的方式。美術是一體的，建築與繪畫都一樣。」

（Olivier Debré, entretien avec Daniel Abadie, *Olivier Debré*, Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie / Maison de la Culture et des Loisirs, 1975, non page.）

奧利維·德培終於在1938年3月，以名列前茅的優異成績成功地考進國立巴黎高等美術學院建築系就讀，他選擇進入了他舅舅所指導的工作室，而在回憶當時情況時，他還情緒激動地說：「我17歲就考上巴黎美術學院，進入我舅舅傑克·德巴-彭桑的工作室。我對建築非常喜愛…在知性的結構，或更明確地說在造型結構上的觀點而言，建築是接近繪畫。建築完全是以體積解決社會生活的問題，繪畫是內心世界的表現，然而兩方意象建構方式的進行是相似的」（Evelyne Pomey, op. cit., p.138.）。不管如何，奧利維·德培一面在建築領域進修，一面繼續他未曾中斷的繪畫探索，但是他從來不掩飾他這個時期的畫風，中意的還是「印象主義」。

1939年，好學的奧利維·德培，除了通過巴黎美術學院修習的學科考試外，又到巴黎大學（la Sorbonne）歷史系註冊攻讀學士學位；為了研究現代建築，他不辭辛勞地前往勒·柯比西耶（Le Corbusier）的工作室請益討教。1940年二次世界大戰告急，奧利維·德培的父親和哥哥雙雙加入法國的「全國抵抗運動」（la Résistance），於是奧利維也跟這



奧利維·德培的作品印製成郵票

些抵抗運動的人士交上朋友。雖然烽火連城，奧利維·德培還是在1940-1941年冬季前往土魯斯（Toulouse），到當地的美術學院以及文學院修課，在卡隆尼（la Garonne）岸邊畫風景。

在1941年的7月，奧利維·德培回到巴黎，並於10月又繼續上巴黎美術學院的建築課程，他在巴黎與土魯斯兩地累積了不少的畫作。在美術學院旁邊，座落於塞納河路（rue de Seine）與美術路（rue des Beaux-Arts）交會處，有一家畫廊的主持人歐布瑞（Georges Aubry）在他的畫廊舉辦十九世紀印象主義的畫展，奧利維·德培把載著畫袋的腳踏車停放門口就進入畫廊參觀，因而認識了歐布瑞，他要求奧利維·德培把帶在身邊的畫作給他看看，他很欣賞奧利維的作品，並且徵求其同意將畫作暫時留畫廊幾天，準備出示給經常到他畫廊的畫家畢卡索和塞恭札克（Dunoyer de Segonzac），試探他們的看法。奧利維回憶著說：「他們對我的畫作都誇獎有加，而幾天後，歐布瑞介紹畢卡索和塞恭札克讓我認識。歐布瑞催促我早日放棄建築而專心畫畫，但我還是表示想要繼續完成我的學業。於是他就跟平常一樣，要我出示作品給他看，將畫掛在畫廊牆壁上，甚至經常陳列在展示櫥窗裡；我不能說我是在辦一個展覽會。」（*Olivier Debré* - entretien avec Sophie Guillot de Suduiraut, Nadine Lehni et Jean-Marc Réol,

Tours, Musée des Beaux-Arts, 1980, pp. 11-12.)

1942年，奧利維·德培22歲，深受畢卡索智慧型結構的創意所影響，讓他領悟到以一種比較抽象的分析來再創敏感世界的重要；隨後又透過他父親的朋友保嵐（Jean Paulhan）從中介紹，他得以認識立體主義的另一位大家喬治·布拉克（Georges Braque），奧利維·德培不久會有風格上的大轉變，與這兩位藝術家的相識不能說是毫無關係。1943年，他到奧特-莎瓦（Haute-Savoie）渡暑假，八月的時候，他畫了一幅定名為《抽象繪畫》（*Peinture abstraite*）的作品，而次年他就推出一系列首批的抽象繪畫；2月17日奧利維和德妮絲·辜隆（Denise Coulon）在巴黎結婚。8月，在巴黎共和廣場（Place de la République）一場為「解放巴黎」（Liberation de Paris）的奮戰中，奧利維·德培被路障嚴重受創，住院療傷長達四個月之久。

大戰的陰影揮之不去，1944-45年間冬季，奧利維畫了一幅《黑色的虔誠符號》（*Signe de ferveur noir*），以直接從顏料管擠出的黑色油畫顏料畫在黑色底的木板上，勾勒出直線銳角三角形的抽象結構，高出畫板平面的黑線條，於是立刻形同浮雕佔有實質空間，除了符號的象徵，沒有任何描

述性的元素。此外，1945年他也畫了許多抽象素描，亞拔諦說：

「1945年的素描，對集中營真相的發現所帶來的恐怖是相當敏銳，有以標題《達索之死》（*Le Mort de Dachau*）的作品，沒有任何的描述，只有那些元素的空間情況：平躺下方的形體是脫離靈魂的屍體，以垂直軸伸展的方式視覺化，用空間的象徵操控形體的象徵。」

（Evelyne Pomey, op. cit., pp.139-141.）

隨著戰事的接近尾聲，奧利維·德培也在1947年的夏季放棄和戰爭相關的題材，轉向對色彩的饗宴與音樂和舞蹈的題材，他開始畫《田園合奏》（*Le Concert Champêtre*, 1947-1952, huile sur toile, 217 x 367 cm, collection particulière）與《大棕色》（*Grande brune*, 1947-1952, 216 x 366 cm），將濃稠的顏料以畫刀重重地往巨大的畫布塗抹，色調傾向棕灰色系。他第一次的個人展覽是在1949年6月，假賓畫廊（Galerie Bing）舉行，集結30件作品展出，頗受藝評家布潔（Jean Bouret）的注意：「三十幅油畫為抽象繪畫開闢了一條嶄新的大道…可能會成為一種繪畫思潮大洪流的先河」。（*Arts*, 17 mai, 1949.）

1953年，奧利維·德培的創作觀念，由「人物符號」（Signes

Personnages）的探索轉到「風景符號」（Signes Paysages）的研發，後來他在1975年曾經針對這一點加以說明：「我對空間有一種想法，而我試著要把它形式化。追根究底，大致有三類型的空間：一類是非常擁塞密集的空間，它是屬於人的空間，它有點類似雕塑的概念；其次是無止境的空間概念，那是屬於風景畫家的空間概念；然後有所謂居間的概念，也就是封閉的空間，靜物畫的室內空間。」

（Olivier Debré, entretien avec Daniel Abadie, *Olivier Debré*, Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie / Maison de la Culture et des Loisirs, 1975, non page.）

奧利維·德培於1959年5月12日，假紐約克諾德勒爾畫廊（Knoedler Gallery）舉辦美國首次個人展覽，在會場他認識了來看展覽的美國抽象表現主義的名家羅斯科（Marc Rothko），展覽目錄的序論是由名批評家皮耶賀·庫爾提昂（Pierre Courthion）所寫，文中清楚指出：奧利維的抽象繪畫和美國抽象表現主義的巴洛克風格是完全對立的兩極，後者是以強勁有力的筆調營造動盪不安的焦躁畫面，而前者是以畫刀或毛刷將色彩以一種大膽平穩的秩序，大塊平塗於畫布上。至於塞德尼·遜黎姆（Sydney Tillim）則說：「德培先



《土倫地區羅瓦河的紅色》（*Rouge de Loire Touraine*） 1983-84 220 x 602 cm

生以自身的能量表達，來自史塔耶爾純血統的繪畫語言」（*Arts*, Juin 1959）。的確，奧利維此刻的畫風很容易和史塔耶爾（Nicolas de Staël）聯想在一起，特別像《大淺灰色（人物）》（*Grand Gris clair, Personnage*, 1959），但仔細研究，他和史塔耶爾的畫面結構及用刀用色的方式與習慣有相當的不同：史塔耶爾的畫面結構是仰賴簡化的人物動態，也就是說不是以結構優先，用刀傾向簡潔，用色鮮明輕快；而奧利維是以抽象結構的畫面秩序安置簡化的人物，用刀沈穩多層次，用色傾向鄰近色系的灰調子。此次個展成果的大豐收，讓畫廊主持人不得不急著和他簽訂展覽合約。

從1960年起，奧利維·德培的畫風有相當大的轉變。藝術批評家：姜德爾塔耶勒（Roger Van Gindertael）及時地表示對藝術家新風格的歡迎與肯定，而說奧利維·德培的新近風貌是以「自發性的畫法」駕馭著「輕快的繪畫顏料」，來表達一種「抒情的經驗」；批評家認為奧利維這種新畫法更能表現真正大自然的靈動和抑揚的節律，並且讚美說：「這些作品是奧利維·德培畫過的作品中最放手和最美，也是最富人性的畫作。」（*XXe Siècle*, Juin 1960）

1962年秋，日內瓦亞典納博物館（Musée de l'Athénée）展出奧利維·德培30幅作品，在展覽目錄裡，皮耶賀·庫爾提昂特別談到藝術家的工作室：「每次我看到奧利維·德培在他座落於聖西蒙路（Rue Saint-Simon）遼闊的工作室，我們從堆滿畫布的夾縫中進入工作室，要小心防備不讓顏料沾到我們的衣服。在該工作地點，地板竟成黏著還沒完全凝固的顏料硬塊之調色盤，腳踩到還會黏住鞋底。到處都是浸泡筆、刷，顏料四溢的大型壺罐。在這個顏色塗料的汪洋環境裡，可千萬要留心…」（Pierre Courthion, *Olivier*

Debré, Genève, Musée de l'Athénée, 1962.）。事實上這是因為奧利維·德培畫風改變所帶來的連鎖效應，他的畫需要更大的規格和空間，以支撐他「自發性」的創作行為，此種「自發性」的創作行為，要求時間的「銜接性」；當顏料稀釋使用的時候，要明快又有變化的畫面效果，顏色重疊時間快、慢的拿捏，就成為相對重要的課題，所以他無法如同在「架上畫」一般可以從容洗筆換色，將顏料與工具歸位就緒，我們只要看1987年為法國勒布赫傑（Le Bourget）法蘭西喜劇院（La Comédie-Française）所畫的布景（H: 13 m）；1989年為香港歌劇院（l'Opera de Hong-Kong）所畫的布幕（9 x 15 m），就能理解他的工作室的規模和作畫的技法及使用工具的習慣，一定會跟別的藝術家大不相同的理由（他經常全身裹著透明塑膠衣服，鞋子外面同樣以塑膠包捆，手拿著長柄大刷，踩在塗有油畫顏料的巨大畫布上作畫，是非常辛苦的）。

1970年日本畫廊（Gallery Nippon）邀請奧利維·德培前往東京開個人展，這是他第一次在日本的展出，順便到京都遊歷參訪而發現日本的「書道」，對他所謂「日本時期」顏料四散滾流的畫風，具有不可忽視的影響。1972年，對建築熱忱不減的奧利維·德培，準備要參與「龐畢度中心建造案」的國際競標，儘管所提兩件設計案沒有被採納，但其中一件構想非常有創意：摩天大廈的建構，而將所有廳、室空間，設計在雲霄高空頂端。

一幅典藏於法國聖·耶提安現代美術館的《有紫色斑跡的大赭石》（*Grande Ocre à la tache violette*, 1970，畫布上油彩，193 x 193 cm），是奧利維·德培七〇年代轉型期的典型作品。將近兩公尺平方的畫布面積，除了帶點濃淡暈染或筆刷乾擦留下斑駁的痕跡外，只有上方居中部、右下方及

左下方的角落處，出現紫色與白色濃稠而高出畫面浮雕式的色塊或斑跡，沒有任何其他足以延伸絃外之音的象徵圖像或符號，相較於五〇年代以畫刀填色的理性結構，顯然是多了詩一般的繪畫氛圍，尤其這種「視覺重心」邊緣化的圖式，是未來構圖的基準與樣版。奧利維·德培將有機生命的神秘潛藏在看似無機的形式裡，藉著色彩的幽冥閃爍、空間的淨化和材質語意化，傳遞他對自然的感應。正如他自己所說：「對我而言，繪畫與情感是不可分割，我只有用感情來畫畫」。（Alan Riding, *The New York Time*, 6/6/1999.）

奧利維·德培八〇年代和九〇年代的作品規格都超級大，《土倫地區羅瓦河的紅色》（*Rouge de Loire Touraine*, 1983-84, 220 x 602 cm）、《羅瓦河的深赭紅色長流》（*Longue brun-rouge lourd de Loire*, 1989-90, 220 x 602 cm）、《羅瓦河的藍色長流》（*Longue Bleue coulée de Loire*, 1992, 220 x 602 cm）都是6公尺以上的長度。此外，奧利維也受委託製作大型的簾幕布景：前面所提法蘭西喜劇院、香港歌劇院之外，尚有偉登基金會（Fondation Louis Vuitton, 1989）以及上海歌劇院（l'Opera de Shanghai, 1998）。奧利維·德培也製作風格獨特的現代雕塑及陶雕，1997年更和卡爾森（Carolyn Carlson）合作，設計芭蕾舞劇的場景與服裝，在巴士底歌劇院（Bastille Opera）開演。

一向精力充沛的奧利維·德培，突然在一場急性肺炎的侵襲下不治身亡，享年七十九歲，藝術家布黑期許下「可能會成為一種繪畫思潮大洪流的先河」的預言，沒有實現，和十九世紀浪漫主義大師德拉克窪（Eugène Delacroix）一樣，偉大在他個人，沒有後繼者當是藝壇的遺憾。