

藝術認證

NO. 43

目錄 Contents

編者的話

議題特賣場—擾動的力量：法蘭西斯·培根

觸及作為人的真實—評《浮於世：法蘭西斯·培根特展》◎王咏琳 6

概說法蘭西斯·培根的人物肖像畫 ◎高榮禧 10

力量的偵測者：培根對於當代繪畫的開拓 ◎陳蕉 16

殘酷的現實—法蘭西斯·培根的受難圖像 ◎倪明萃 22

人間獨坐—畫家法蘭西斯·培根 ◎陳懷恩 28

身體縫隙—線性書寫的臉孔與身體感知 ◎林宜寬 34

美術館議題

從「我是誰？」到「我可以往哪裡去？」—高雄獎的DNA ◎張淵舜 40

以「規則」去運作「不規則」：每一場都是硬仗的「創作論壇」 ◎羅潔尹 46

人物特寫

寧靜革命—袁旂看似風平浪靜下波瀾壯闊的人生歷程 ◎張雅晴 54

獨悠於神靈世界的行旅者—巴豪嵐·吉嵐 ◎高子衿 60

南島紀事

完整女人—魯凱女性手背刺青 ◎王有邦 66

文物保存修護

初探彩色相紙的保存維護—以染料耦合、噴墨、熱昇華為例 ◎張後好 70

黃化明膠銀膠照片之修護—以普仁國小第13屆畢業生留念照片為例 ◎羅鴻文 76

閱讀藝術方案

藝術家的生理短史—有關藝術生命的「期限」與「保存」 ◎高千惠 80

藝術哲學

極端唯名主義之藝術存在一元論（上） ◎陳宏星 84

譯者絮語：美術館裡聊英文

藝術之名（中） ◎陳美智 88

典藏選粹

跟著作品呼吸！—陶亞倫動力機械作品〈鬆口氣〉 ◎陳秀微 92

殘酷的現實

法蘭西斯·培根的受難圖像

文／倪明萃（國立台北教育大學藝術與造形設計系助理教授）

從西元三世紀基督教時期開始到十九世紀初期，基督教圖像與教義一直是西方藝術的中心。直到馬內（Édouard Manet），在他刻意世俗化、去神祕性的新宗教畫中揭穿基督教義所建構的「痛苦與死亡是人類獲得救贖之道」的「謊言」，開啟了二十世紀前衛藝術家踰越傳統宗教主題的先河。二十世紀的畫家，除了畢卡索（Pablo Picasso）外，法蘭西斯·培根（Francis Bacon, 1909~1992）最常以顛覆之姿探討西方宗教藝術中最能具現人類苦難的「十字架受難圖像」（crucifixion）。

1945年，第二次大戰結束前，培根以三聯畫〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉（*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944*）參加在倫敦勒費弗畫廊（Lefevre Gallery）舉辦的畫展，撼動了藝術界。〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉的主題、風格、表現模式都是培根後期畫作的先驅，他終其一生持續貫注於這些形式與主題的發展，例如三聯畫、吶喊的形式、橫溢流動的色彩、以線條框架或區隔人物與畫中場景的構圖、受難圖的主題、希臘復仇女神的神話都會持續出現在他後來的作品中。此作也彰顯了培根最主要的表現模式：以人物變形的軀體、瀰漫於畫面的暴力與不祥之感、驚悚的影像、對肉體毫不留情的宰制帶給觀者在情感上強烈的感受與震撼。本文將以〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉為例，討論培根如何巧妙地挪用藝術史與流行文化的影像元素，再以自己的美學與哲學觀點重新詮釋，賦予影像既獨特又普世的意涵。

受難圖三聯畫

受難圖三聯畫

在這幅突破性的三聯畫之前，培根曾在1933年畫過一幅受難圖，這是他之後所有的受難主題與構圖的前身。抽象的形體、半透明的形式、平坦的背景及超現實主義風格是培根在30年代的作品特徵。在這幅畫中已出現往後受難圖三聯畫所描繪的殘酷、詭異、扭曲的人體。這些怪異可怕的生物取代了傳統祭壇畫中的聖人。培根承認早期的作品並不成功，只有形式上的裝飾美感但缺乏實質的表現內涵。在這創作生涯的早期階段，培根對自己的作品批判非常嚴厲，往往在一幅畫完成之前就放棄或損毀畫布。在充滿挫折感之下，他一度放棄繪畫，直到11年之後，在1944年當他重拾畫筆時，他仍選擇受難圖做為重新出發的里程碑。

不難想見，培根認為1944年的三聯畫才是他第一件成熟的作品，正式揭開他創作生涯的序幕。從此之後，他的受難圖被廣泛地詮釋為拆卸基督教的神聖光環及道德層面的去神祕性藝術。因此，〈三幅十字架下的人像習作〉是了解培根的風格、圖像、創作理念及美學觀的



▲英國泰德美術館藏 法蘭西斯·培根作品〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉（羅潔尹攝於該館展場）

關鍵作品。

受難圖像是培根創作生涯中最早發展的重要主題。從1933年第一幅受難圖完成後，這個主題反覆地出現於培根的畫作中直到1965年為止。之後，培根雖不再以受難圖作為其藝術的中心主題，但仍持續使用與受難圖息息相關的三聯畫構圖形式，尤其是在他創作生涯最後的二十年。三聯畫是中世紀及文藝復興時期以來基督教祭壇畫最常採用的形式。培根刻意褻瀆傳統宗教形式的神聖性，以此形式激起觀者的情感反應和加強震撼效果。培根採用三聯畫形式的靈感也受到德國表現主義畫家馬克思·貝克曼（Max Beckmann）的啟發，培根曾在柏林看過他的畫作。

〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉在尖銳刺眼的橘色平坦背景上描繪三個肢體扭曲、擬人化的生物痛苦地盤繞、蠕動。這些半人半獸的「人物」被置放於戶外的空間，不像培根1950年之後的大多數習作，皆強調人物或頭像被他們所在的房間或其他封閉空間所禁錮。這幅畫中的三個「人物」，只有最左邊的那一位最接近人形，「他」也許代表十字架下的哀悼者。坐在像桌子般的結構上，這個無手腳的「人物」有細長的脖子，厚實圓渾的肩膀及蓬亂的一團黑髮。中間的畫幅再現的是一位沒有臉的「人物」，他的嘴直接坐落在脖子

上，裸露的牙齒似乎在厲聲咆哮。那片蒙住他的雙眼、下垂的白布的形式幾乎直接引用北方文藝復興時期畫家格呂內瓦德（Matthias Grünewald）的〈嘲弄耶穌〉（*The Mocking of Christ, 1502*）。這個「人物」直接面對著觀者，從他的台座底部輻射出去的三條聚合線更將觀者的凝視集中。培根在往後的創作生涯中經常運用這樣的構圖空間設計。此三聯畫最右一聯的橘色背景比起前兩聯明亮許多，孤立於一片草地之前是另一個極盡全力、張開大嘴露齒吶喊的生物。培根的創作階段可以以他的作品色彩來劃分，他每個時期的畫作皆有一個特定的背景顏色為主調。在這幅受難圖中，貫穿三聯畫幅的橘色是他1940年代的作品特徵。培根也習於創作系列作品，因為他認為他的想像力在系列作品中能得到最大的刺激與發揮。

培根的圖像來源

這件作品並沒有實現原本在培根的構思中的大型受難場景。在〈三幅十字架下的人像習作〉中，十字架明顯地不存在，甚至沒有任何暗示十字架在場的陰影或痕跡。培根只描繪位於十字架底部的三個人物。後來培根將這些人物比喻為希臘神話中的復仇三女神（the Eumenides）。以三位復仇女神取代傳統受難圖中的耶

蘇及在耶穌兩側陪同其被釘死在十字架上的兩個小偷。

培根早年強烈地被希臘悲劇作家埃斯其羅斯（Aeschylus）最血腥殘酷的奧瑞斯提亞（Oresteia）三部曲所吸引。奧瑞斯提亞（Oresteia）三部曲主要是述說兒子奧瑞斯特（Orestes）為父親阿格曼儂（Agamemnon）報仇，手刃母親。為了贖罪，他瘋狂流浪了許多年，但復仇女神一直如影隨行地追逐、折磨著他，向他索命的傳奇故事。培根對埃斯其羅斯的悲劇深深著迷，尤其認同奧瑞斯特揮之不去的罪惡感。培根這幅畫在視覺上和埃斯其羅斯的希臘悲劇的連結其實微乎其微。然而，此畫的氛圍及色調卻深刻地呼應復仇女神的劇本中極度痛苦的精神。

未受過正規藝術訓練的培根在1927年造訪巴黎，在觀賞畢卡索的作品後大受震撼，決定開始創作。在風格上，培根這幅畫中的復仇女神的形式直接模仿畢卡索1930年代在法國迪納爾（Dinard）海邊所畫的一系列作品——粗野、怪異的粉灰色生物形體在荒蕪的背景前舞動肢體的抽象繪畫，尤其是〈在海濱小屋的浴者〉（*Bathers at the Beach Hut*, 1929）。但是畢卡索畫中人物的幽默與色情被培根轉換成格呂內瓦德那幅描繪耶穌被捕時，遭到羅馬兵丁鞭打、戲弄的木板畫中所發散出來的極度驚駭與恐怖感。〈三幅十字架下的人像習作〉

因此融合、參照了古典神話、基督教藝術，以及畢卡索在這時期對培根的影響。受難圖及希臘神話會成為1944年之後培根的繪畫中經常象徵性引用的主題。

培根雖是二十世紀的具象畫家，但他主張繪畫並非插圖，不具任何敘述性。因此他的受難圖並不在探索奧瑞斯特的傳奇故事，因為那會讓他的作品成為所謂的歷史畫。培根的目的在於將深藏於藝術家心中對埃斯其羅斯悲劇裡的殘暴情節的強烈感受力訴諸影像。這幅三聯畫中誇張吶喊的嘴以及培根後期畫作中頻頻出現的吶喊圖像都是他企圖將這種悲痛的感覺視覺化。張嘴吶喊的圖像成為培根在1940和1950年代的繪畫中心主題。

在培根過世後，研究者在其工作室中發現他收集了大量的書籍、畫冊、雜誌。這些印刷品裡的照片影像成為他創作的泉源。培根和未來主義藝術家及杜象一樣想將肉眼看不到的動作具現於影像中，十九世紀末攝影家麥布瑞局（Eadweard Muybridge）的人物與動物的連續動態攝影是他最常參照的影像來源。培根學者們早已指出謝爾蓋·艾森斯坦（Sergei Eisenstein）所執導的默片《波坦金戰艦》（*Battleship Potemkin*）中驚懼吶喊的護士影像是他作品的關鍵催化劑，成為〈三幅十字架下的人像習作〉中張著嘴，竭力嘶喊影像的靈感來源。

¹ 除了《波坦金戰艦》的電影定格之外，培根在此畫中

還挪用了另一個憾動他的吶喊圖像——巴洛克時期畫家普桑（Nicolas Poussin）的〈屠殺嬰孩〉（*Massacre of the Innocents*, 1626-1627）中那張著嘴痛苦哭喊的女子形象。

藝術史家艾迪斯（Dawn Ades）更進一步將培根的吶喊圖像聯結到1930年超現實主義攝影家博法（Jacques-André Boiffard）為巴岱伊（Georges Bataille）的文本〈嘴〉（*The Mouth*）所拍攝的照片，刊登於巴岱伊主編的《文件》（*Documents*）期刊之中。² 培根後來擁有好幾本《文件》期刊，他從這本超現實主義期刊中擷取了暴力及反人文主義的中心思想。在〈嘴〉這篇文章中，巴岱伊寫道「在某些重大的情況下，人會如野獸般將精力集中於嘴，例如忿怒使人齜牙裂嘴，恐怖與暴虐的痛苦使嘴成為痛苦哀嚎的器官……受驚嚇的人瘋狂地抬起頭，拉直頸部……以便將嘴盡可能地置於脊椎的延伸部位……。」³ 換言之，巨大的恐懼與痛苦讓人退回到動物的狀態。巴岱伊描繪的狀態竟然完整地體現於培根的這幅三聯畫之中。

從〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉的圖像中可以清晰看出培根擅長以挪用的手法重新詮釋名作，他的挪用還包括了自己的作品。1988年，他完成了一幅與〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉近乎一模一樣的「仿

作」——〈1944年三聯畫的第二版〉（*Second Version of Triptych 1944, 1988*）。這是培根一生中所畫的最後一幅三聯畫，但畫幅比原作大兩倍，且將原作的橘色背景以鮮紅色取代，相對地，人物卻佔據畫幅較少的空間，如同被丟入深邃黑暗的虛空之中一般。血紅色的背景是暴力的強烈隱喻，再次指涉到希臘悲劇血腥謀殺的故事。如果1944年的〈三幅十字架受刑架下的人像習作〉代表二次大戰後的時代精神的重要影像，1988年的版本則是藝術家藉由受難圖的意象深思死亡。由此可見，再度創作第二個版本具有深沉的自省的意涵：一方面確認1944年這幅三聯畫的重要性，它如同其他培根所挪用的藝術史名畫，都是他作品的根源；另一方面反映了逐漸衰老的藝術家觀照生死，對生命的深刻覺悟。

神聖與褻瀆

培根的藝術主要在探討神聖與褻瀆二元對立的關係。他運用宗教的象徵，例如受難圖與教宗地圖像，但徹底地僭越聖像的神聖性。以褻瀆的姿態，培根將神聖的意義復返到它的語意起源。在語源上，神聖與褻瀆並非二元對立，拉丁文的sacer可以同時被翻譯成英文的"sacred"（神聖的）或是"accursed"（被詛咒的）。神聖與褻瀆本是一體兩面。人類學家瑪麗·道格拉斯

(Mary Douglas) 指出文明社會的系統以各種制度 (包括宗教) 來維繫此系統, 將所有不能被框架於此系統內之物指定為污染力量。宗教作為一種文化制度的功能就在排除污穢與非系統。但是, 若從人類原始部落的儀式來理解, 神聖與污穢是並存的。藉由褻瀆、解構宗教象徵的神聖性, 培根讓觀者重新思考文化社會系統的意識形態與偽善。他認為藝術的目的在揭開人們自欺欺人的面紗, 他的作品曝露真實的殘酷與野蠻, 讓我們看到神聖象徵背後的恐怖。

雖然培根經常讚嘆西方藝術大師處理受難圖的方法, 但他和畢卡索一樣, 絕對是從非宗教的視點觀看釘刑圖。培根在1962年泰德美術館 (The Tate) 為他舉辦第一次回顧展的創作生涯高峰期, 又重拾受難圖這個主題。他以曲馬布耶 (Cimabue) 在1280~85年所畫的〈耶穌釘刑圖〉(Crucifix, 1280~85) 改編成另一個更為暴力的版本。在1965年, 他完成第三件受難圖三聯畫後, 平淡地對他的訪談者說: 「我們只是一塊肉, 終會變為一具屍體。」⁴ 對培根而言, 受難圖這個圖像正好反映了他對人性的觀點。培根的畫與基督教圖像對立, 他的作品拒絕提供同情與安慰, 無法激起憐憫之情。

培根當然知道身為一個無神論者, 選了這麼一個深賦基督教神學意涵的主題的悖論, 但他聲稱: 對無信仰

的人而言, 十字架受刑的圖像所再現的不過是一般人的集體觀看的行為罷了。釘刑其實是人類的殘暴本能及恐懼結合了心裡底層對獻祭儀式的迷戀。他的受難圖場景像是由屠宰場中被切割地殘缺不全的肉塊組成, 對培根而言, 這就是釘形的真相, 沒有比釘形更野蠻的刑罰、更特別的殺人方式。釘刑的場景因此成為培根探討如何再現人類行為與情感的媒介。

乍看〈三幅十字受刑架下的人像習作〉的畫題我們會以為培根描繪的是耶穌受刑圖中在十字架腳下的哀悼者。然而當觀者發現畫面中並沒有預期的十字架, 也沒有熟悉的基督教受難圖像時, 觀者的凝視該置於何處? 十字架的缺席讓畫面的視覺與敘述的焦點轉移到了觀者, 畫中三個人物的位置恰好與觀者的視線平行, 所以培根讓觀者看到的是觀者自身的映像。為什麼面對這幅畫中駭人的生物時我們的自然反應是退縮、震撼、顫慄? 因為我們意識到原來他們就是我們自身, 我們正在行使對他者暴行的觀看: 我們既是行使暴力的劊子手, 也是旁觀釘刑的人們那強烈復仇、殘酷情緒的化身。⁵ 在另一方面, 前文已提到那三個動物化、變形的「人物」是培根對復仇女神神話的詮釋。復仇女神的任務即在懲罰超越人間正義的罪惡行為。培根在第二次大戰結束前, 在對納粹集中營大屠殺的控訴與報導——出

現時完成這幅畫。那三個變形的「人物」是人的獸性、人性墮落的隱喻, 也是藝術家對施加於弱者的殘酷暴行的沉痛指責。培根提醒我們必須承認任何人都有可能成為施暴者, 尤其在合理化的刑罰或戰爭的藉口之下, 我們每一個人, 在某種程度上, 不會停止加害他者的暴行。殘酷暴行的真正恐怖在迫害無力抵抗的他者。

「無器官的身體」 (body without organs)

相對於古典身體形式的完整、穩定、理性、封閉, 培根畫中再現的是賤斥的身體, 是變形、變質、解體、腐敗的肉體, 不斷地在過程與轉變之中。德勒茲 (Gilles Deleuze) 曾引用亞陶 (Artaud) 的「無器官的身體」 (body without organs) 概念討論培根的作品。⁶ 「無器官的身體」並非否定器官, 而是否定那些將器官稱為有機體的組織、規範以及種種對自我的侷限。培根的創作理念即在打破傳統對身體定義的侷限, 他要打開在規訓之下完整、封閉的身體, 找到與不屬於正常身體規範之物的連結。「無器官的身體」是我們看不見但存在之物, 藝術家的任務在於找出可以再現無法想像之物的方法。照片經常是培根靈感來源, 就是因為照片將身體凍結、客觀化, 如同僵化的制度, 繪畫則是「無器官的身體」。被攝影凍結的動作在培根的畫作中以油彩流

動的痕跡恢復了動勢與生命力。培根的繪畫透過油彩的質感、動作的暗示、引起聯想的豐富色彩來探討繪畫的觸覺性。從照片轉移到繪畫, 讓觀看之眼感受到筆觸與油彩堆砌痕跡的流動觸覺性。攝影若代表寫實主義的極限, 繪畫則是在捕捉有表現力、有行動力的影像, 因此能直接衝擊觀者的神經系統。對培根作品的反應非文字或邏輯可以表達, 我們以不同方式的觀看, 以感官感覺的語言與作品產生另類的溝通, 身體成為觀看的器官, 產生全身性的衝擊。

培根的主題暴露出類人的脆弱, 以吶喊的形式表達壓抑及對暴力的焦慮。培根的作品反映他對人性的哲學思考, 透過繪畫, 思考人的存在。他以受難圖還原人類受苦真相, 揭露了現實的野蠻與殘酷。他的作品是試圖平衡精神上的自覺和堅持油彩與肉身的物質性存在的結果。■

註釋:

- 1 D. Ades, "Web of Images," Francis Bacon (ex. Cat.)(Tate Gallery, London, 1985), pp. 13-15.
- 2 Ades, "Web of Images," Francis Bacon (ex. Cat.), pp. 13-15.
- 3 G. Bataille, "La Bouche"(The Mouth)," Documents, Paris, no.5, 1930, pp. 299-300.
- 4 D. Sylvester, Interviews with Francis Bacon (London: Thames & Hudson, 1987), p. 46.
- 5 M. Leiris, Francis Bacon (London, 1998), 24.
- 6 G. Deleuze & F. Guattari. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, trans. B. Massumi (London and New York: Continuum, 2004), p. 40.

概說

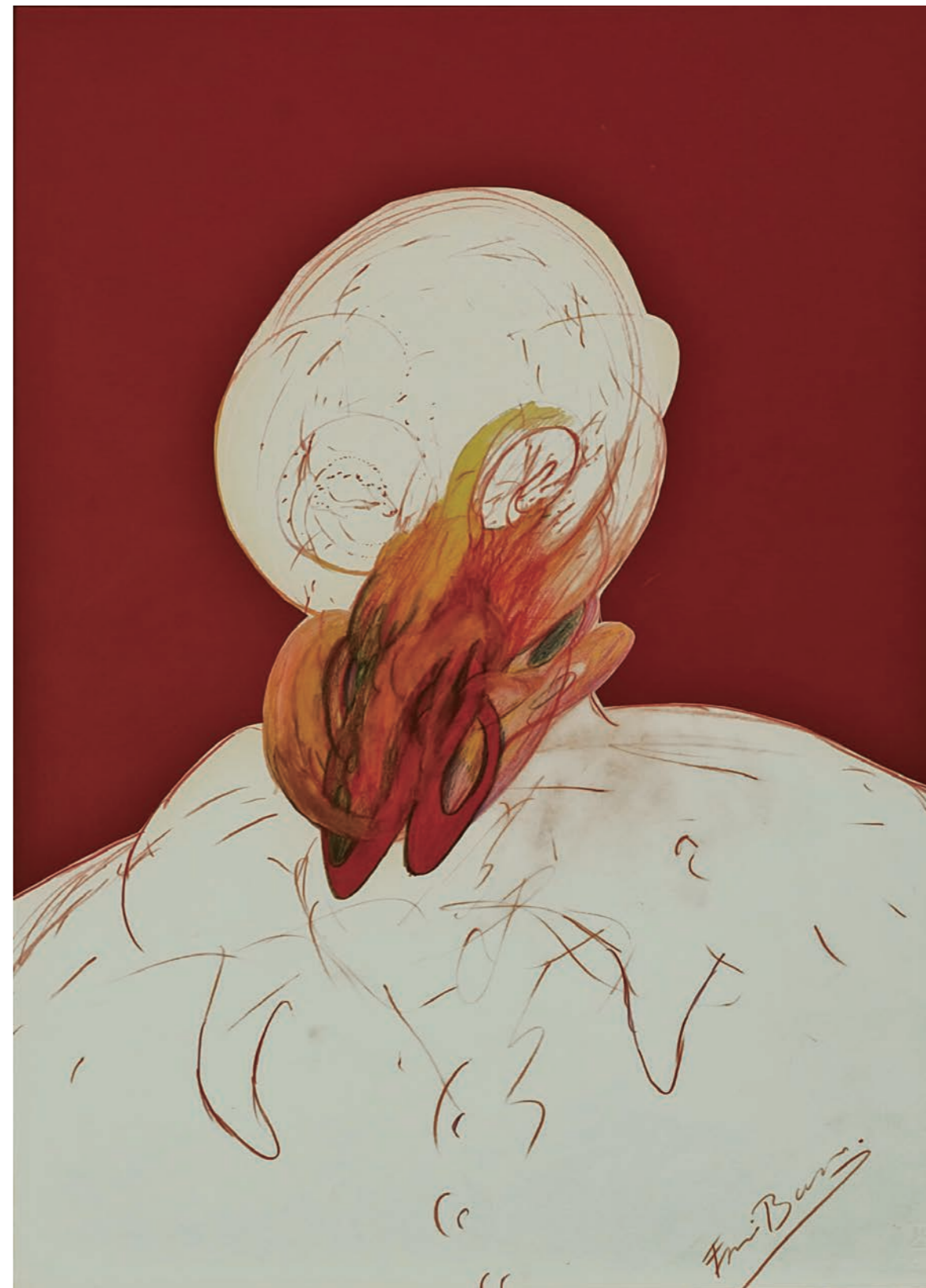
法蘭西斯·培根的人物肖像畫

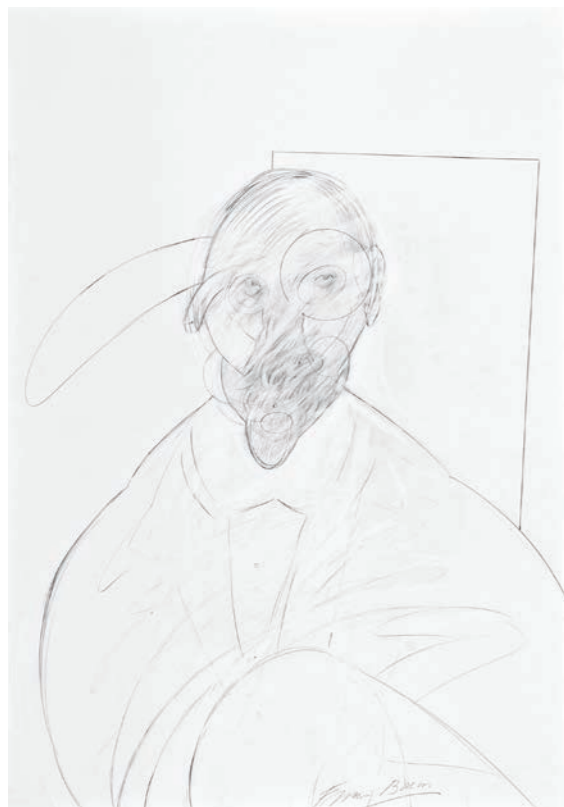
文 / 高榮禧(國立新竹教育大學藝術與設計學系 副教授)

法蘭西斯·培根 (Francis Bacon, 1909~1992) 是英國在二次大戰後最重要的具象畫家之一，他的人物肖像畫尤具特色，一方面抵擋當時藝壇盛行的抽象化潮流，也區別於傳統的再現畫。對培根而言，抽象藝術脫離不了裝飾的蹙腳作用，而強調模仿描寫的再現畫，又被他斥之為「插圖」，他認為人物畫近乎於瞬間的事實，不須言語就能讓人心靈震顫。人物畫是培根「直接與神經系統」對話的方式。¹培根慣於呈現自歷史社會疏離開來的人類形象，他們往往身處孤立的異化空間，其中生存的困境及內心承受的極限，得到強烈情緒力的表現，遠在1944年〈十字架受難三聯畫〉中，可能受畢卡索創作的影響，三個人物皆大幅變形醜化，更像嘶吼中的半人半獸。培根曾說「戰時所有的歐洲人無不受到納粹的壓迫而生活焦慮不安」，²即便畫於戰後，〈畫作1946〉³人與被宰殺的動物屍塊進一步取得類比，而人似乎也像動物般只能活在當下，沒有過去，也沒有未來。「存在的確完全由當下最直接的肉體感覺來證明。」⁴但他似乎把對動物受難之同情提升到某種高度，比如他曾表示：若有一天他走進肉品店，看見自己的肉掛在裡面也不會感到驚訝。⁵培根又說：「我們就是肉，我們就是潛在的屍屍。」⁶即便二戰結束，人們仍籠罩於存在主義的灰色調中，似乎對現實無能為力，唯有毀滅身體，方有消解痛苦之可能。人們處在如弗洛伊德所說的碰到大壓力，可能要退行(repression)的情況，這也可從培根棄用Person(人)，改用Figure(形體)作為作品標題看出，因後者是同時可代表人或動物的語詞。⁷

培根在1960年代後期的繪畫題材則已有所改變，他說：「當我年紀變大後，我開始從自己生活中來尋找題材。」⁸因此，從描繪尖叫的教皇及釘刑圖轉向畫自己密友的肖像，⁹其中主要包括喬治·戴爾 (George Dyer)，伊莎貝爾·蘿絲索恩 (Isabel Rawsthorne) 及盧西安·弗洛伊德 (Lucian Freud, 1922~2011) 等人。培根為他們變化的表情所吸引，不論他們的移動方式、強烈情感、或弔詭光線皆能立即扭曲他們的外觀，並刺激培根以或溫柔或暴猛或情慾的方式來描繪他們。¹⁰當然，傳言培根因少時偷穿母親的衣物而被父親逐出家門，及後來同性戀身份得不到當時社會的認可等皆令其處在低自尊的狀態，曾有陷溺於吸食大麻、賭癮並嘗試自殺的行為，復以同性伴侶戴爾於1971年先他自殺身亡，此事令他愧疚不已而想常著死這回事。¹¹就此而言，培根也有如卡夫卡〈變形記〉中的主角，在日復一日的爬行生活中，慢慢地適應了自己的異化，他筆下的世界是現代人孤寂的風景，含括著處處所承受的屈辱及暴力，正如他自言：「藝術裡的所有東西似乎都是殘酷的，因為真實是殘酷的。」¹²

雖然培根曾自我解嘲地說他從未畫過跟他不熟悉的人之肖像，因為「如果他們不是我的朋友，我不可能對他們如此殘暴無禮。」¹³但這多指單一的肖像畫，即他用了擦抹其友臉部的作法。如果我們來看他畫於1973年的〈三個肖像：死去的喬治·戴爾、自己、盧西安·弗洛伊德〉則可看出培根其實還是十分尊重此等友誼，因為在三聯畫左右兩側友人身後的牆上附上自己小頭像，明顯援引當年梵谷、高更、貝爾納間友誼的做法，而訴





1 | 2 | 3

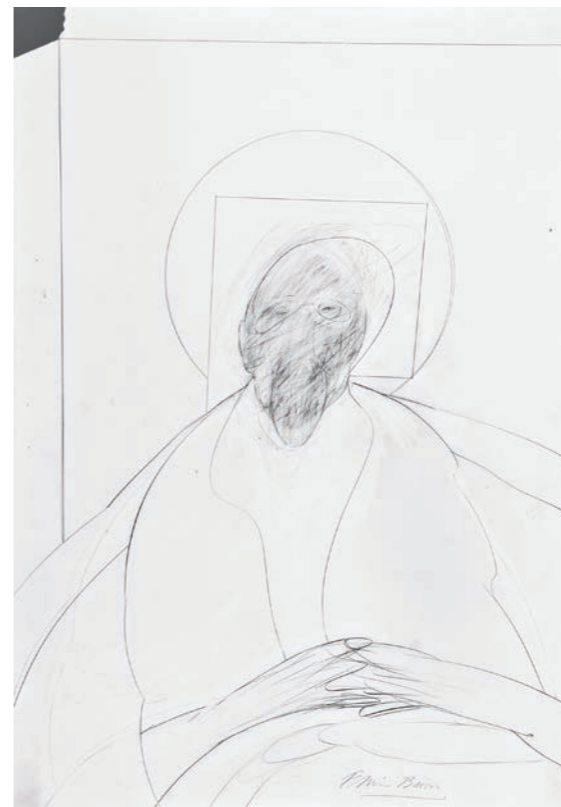
1-3 法蘭西斯·培根〈無題〉1980~1990 鉛筆、紙 100×70cm 私人收藏

諸宗教祭壇三聯畫的形式，自然也似在神聖化其間的友誼。但培根畢竟是位對自己作品抱持嚴苛批評態度的畫家（一度在倫敦毀了自己先前大量的作品），他的嚴苛批評態度，有時還不只針對自己，也針對好友。培根曾說過：真實的「友誼」，就是可以讓兩人彼此撕得粉碎——無情地肢解並批判對方。¹⁴

在培根的好友群中，盧西安·弗洛依德也是位畫家，和他有著同樣對詩的愛好。但培根和他一樣想穩住具象畫的道路，以抵抗當時興盛的抽象化潮流，後者被培根視為只是純粹的裝飾。¹⁵培根另一位女性友人伊莎貝爾·蘿絲索恩則與巴黎的藝術圈熟稔，也曾做過傑克梅第（Alberto Giacometti, 1901~1966）的模特兒，後者的雕塑作品亦為培根所讚賞。培根欣賞蘿絲索恩的獨特個性，她有著動物般的野性（exuberance），顯然他欣賞她諸多「原始」（raw）情感及易變的人格。¹⁶而培根的朋友中最值得一提的是他的同性伴侶喬治·戴爾。他本出身犯罪家庭，有酗酒嗑藥的長年經歷，在地下社會中原本混得不好，卻十分重視外觀打扮。戴爾被當時培根已擁有的自信成功所吸引，並在生活及財務上漸依賴於他，培根也樂得充當保護人的角色。但戴爾仍於

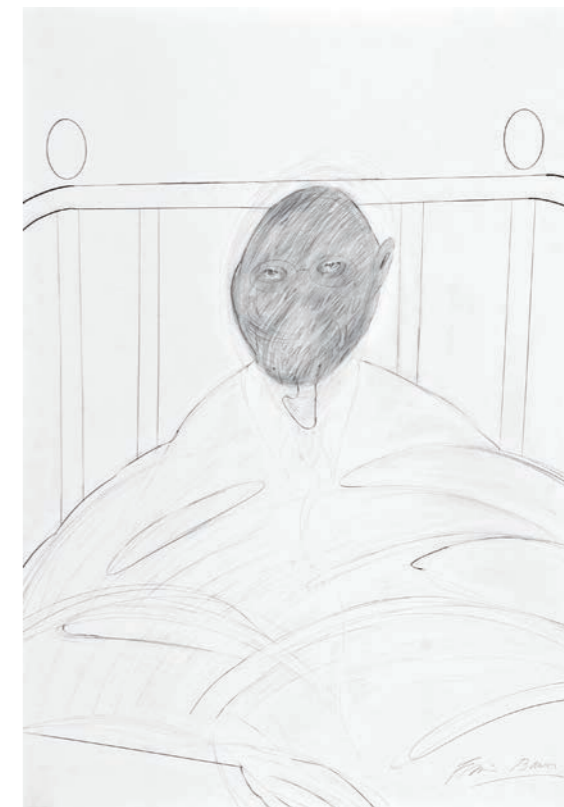
大型回顧展前夕，在借住巴黎旅館中自殺，造成培根深深的自責。〈紀念喬治·戴爾的三聯畫〉（Triptych—In Memory of George Dyer, 1971）便畫於戴爾死後。該三聯畫可能受到艾略特（T. S. Eliot）名詩〈荒原〉（The Waste Land）的啟發，其中「每個人都被關在自己的監獄裡，心裡想著鑰匙」的主題，似與培根在愛侶戴爾死後，也讓自己連續幾年如鎖在監獄裡的情緒狀態相符。他直到1976年才有下一任男友，且有關戴爾的肖像畫到1978年依然持續。¹⁷回到1971年的這幅三聯畫，左側那幅則呈現似癱瘓或被打倒的男體在窄欄之上，表明某種緊張並與戴爾先前不穩定的生活相呼應。中間這幅畫了樓梯，令人想起戴爾自殺的那家巴黎旅館，一張暗臉似看著身體消失在陰影中，胳膊和穿鞋的腳則仍向前。某種程度喻指戴爾正處於生與死的轉換中。¹⁸右邊那幅，則根據攝影師迪金（John Deakin）拍攝戴爾的側面照。在桌上如鏡映的倒影，卻是臉朝相反的方向，似意味戴爾左右徬徨於困境中。¹⁹培根自己曾說：「繪畫經常是想將某人帶回來的的方式」，所以其過程也像回憶般，培根利用此畫回憶著戴爾複雜而悲劇性格的人生。²⁰

培根也曾自言非常喜愛閱讀精神分析大師弗洛伊



德（Sigmund Freud）的著作，認為繪畫也是生命事件與藝術家意志互動的結果，亦包含了意識與無意識的互動。有時要完成畫作需要熱忱也需要預期之外的因素，²¹這也讓他作品的生產更親近本能，而非精心控制的結果。

在所畫與人相關的形體中，培根也強調著如觸覺般來掌握其整體動態，如黃海鳴所言「有些地方消失在黑暗中，這些破碎的陸塊的连接方式必不同於從外表目視的相對固定的身體。」²²一般自然主義與模仿的傳統已不再滿足培根，曾長生認為培根「記錄著人類造型流動而變遷的真實情形…把人體尋常的外觀加以扭曲，會讓觀者覺得畏縮，而對人類關係與骨骼構造有一種不舒服的感覺。培根畫中人物造型的展現經常近乎瓦解的邊緣…展現肉體的痙攣狀態。」²³所以培根的畫作，與其說是邀請你來看，不如說是邀請你來感受其形象（feeling the image），他許多張開口的畫面也訴諸於觀者聽取其聲，不再只是被當作安靜的畫面，Nicholas Chare曾引用弗洛伊德釋夢的一個例子來說明培根繪畫詩學的特色，在該例中，一位因小孩喪命而自責守靈的父親，夢見蠟燭倒了而燒著已死的小孩，小孩抱怨：「父親，你難道



沒有看見我正全身著火嗎？」正是這嘈雜音（noise）包繞著夢，如同培根畫中亦有此嘈雜音包繞著他筆下人物張口的畫面般。²⁴

再以培根筆下單一人物的呈現來看，蘇格蘭國家現代藝術博物館（Scottish National Museum of Modern Art）曾於2005年舉辦過“Francis Bacon: Portrait and Head”大展，肯定了培根在肖像畫及頭面部表現題材之畫作的價值。David Sylvester在與培根的訪談中，強調培根更偏愛使用照片而非真人模特兒來畫肖像畫，²⁵即基於觀察平面形象，而非立體實物來進行畫作。培根進一步解釋：「如果我喜歡他們，我就不想當著他們的面在作品中把傷害加在他們身上，我寧願私下施行這些傷害，在過程中，我以為我能夠更清楚地記錄下他們的真實狀況。」Christophe Domino也指出，培根常利用生命、運動和活人的瞬間矛盾，也不只去描寫活人的外表，而是去顯示活人與某時段本身並未脫離之重要方面。因此，他雖經常拿照片來作畫，卻不是畫快照般凝固的時間，而是表達活人如抽搐般痙攣等狀態之特性，亦即不只是畫一個人的形象，而是畫其在空間中的出現與消失、平衡與不平衡等脆弱的情況。²⁶

本來一個人的「面容」當然要比身體其他部位更能體現人的本性和精神特質，正如吉登斯(A. Giddens)在《現代性與自我認同》(Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age)一書中指出，外貌(面容無疑是最核心的要素)「已經成為自我反思規劃的核心因素」²⁷但在培根〈鏡中的喬治戴爾畫像, 1968〉，似乎暗示無法以固定的面容結構來代表人身體的豐富生成運動。鏡中的映像頭部是裂開的，同時戴爾的身體也似乎是折斷的，臉部遭壓縮彷彿無意識中不願看到自己破碎的臉，正如H. C. Arnold所言，讓意象「漂流」係培根技巧的主要步驟，這本是借鏡於超現實主義，²⁸但培根也經常利用偶然機運(chance)來讓油彩推向「某事發生」，因為不只人們從出生到死亡都在動作中，其心智也是不時地變化，²⁹培根便尋求透過描繪人類情感及處境的不斷運動來肉身化其筆下主體的真理，³⁰也因為培根對人體前述「普遍」(變化)特性之把握欲求，讓他導向對原本主體之暴力扭曲，而不滿足於從事靜態肖像。然而擺盪於「普遍」(university)與「親密」(intimacy)之間，培根的人物肖像仍維持了與原模特兒間的某種平行近似性，並試圖給觀者感受「該人物之脈動」及「發自其間正受拘縛之精力」。³¹培根在接受Sylvester訪談時表示，他不只要描繪人物外貌，更要逼近他們(尤其在情感方面)影響你的方式，³²這也就是

在一個不斷流變世界中，深受各類刺激及情感起伏波動的人們，會對培根作品發出深切共鳴的原因。

最後培根的人物肖像畫當然也包括自畫像，他對自畫像的興趣可能也源自於兩位他所崇敬並畫下大量自畫像的前輩畫家：林布蘭與梵谷，³³培根固然一方面對筆下人物的面容予以扭曲，另一方面卻又認為一個人的外貌會與底層的性格有深切的聯繫，甚至有可能從外貌來分析性格。³⁴然而在影像充斥的現代社會，一般寫實肖像已引不起觀者的興趣，培根的作法便是要讓該等肖像畫能對觀者留下鮮活印象的作法。不過愈到生命晚年，培根似愈擺脫了自己早期人物的可怕形象，從他1979年的三聯自畫像可以看出某種悲調，他曾不無自我挖苦地表示道，因為所有圍繞他的朋友像蒼蠅般地全死去，他只剩能拿自己老掉牙的布丁臉來作畫。而他從八〇年代之後的自畫像也變得更少扭曲，更多冷靜，有如浮華褪去，因為事實是，他更加意識到「人世間的事物十分之九都無關緊要」。³⁵留下的問題是：當激情的畫家不復激情時，還激情的觀眾又該如何呢？

引用文獻：

Arnold, H. C. The Totality of Fact: the portrait of Francis Bacon. 檢索日期2012年3月17日。網址：<http://www.hcarnold.com/fact.pdf>
Bacon, Francis, & Archimbaud, Michel (1993). Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud. London: Phaidon Press.
Chare, Nicholas (2006). Passage to paint: Francis Bacon's Studio

Practice. Parallax, 12(4), 83-98.

Peppiatt, Michael (2007). Francis Bacon: Anatomy of an Enigma. New York, N.Y.: Farrar, Straus and Giroux.

Peppiatt, Michael (2008). Francis Bacon: studies for a portrait. New Haven & London: Yale University Press.

Sylvester, David. (1987). Interviews with Francis Bacon. New York, N.Y.: Thames and Hudson.

陳品秀 (譯) (1995)。培根訪談錄 (原作者：David Sylvester)。台北：遠流。
陳慧兒 (譯) (2003)。培根：繪畫奇才 (原作者：Christophe Domino)。上海：上海譯文出版社。

曾長生 (2000)。透視人類心靈深處的不安：談法蘭西斯·培根的殘酷寫實風格。典藏藝術，88，186-190

黃海鳴 (1999)。欲望與吶喊：淺談法蘭西斯·培根繪畫中奇妙的身體與空間意象。新朝華人藝術雜誌，4，78-81。

趙旭東等 (譯) (1998)。現代性與自我認同 (原作者：A. Giddens)。北京：三聯書店。

鄭意萱 (2008)。法蘭西斯·培根百年誕辰紀念展。藝術家，69(2)，178-187

註釋：

- 1 陳慧兒 (譯) (2003)。培根：繪畫奇才 (原作者：Christophe Domino)。上海：上海譯文出版社，頁52。
- 2 轉引鄭意萱 (2008)。法蘭西斯·培根百年誕辰紀念展。藝術家，69(2)，頁179。
- 3 這幅畫顯然受到林布蘭及恰伊姆·蘇丁被宰殺公牛的題材之影響。
- 4 黃海鳴 (1999)。欲望與吶喊：淺談法蘭西斯·培根繪畫中奇妙的身體與空間的意象。新朝華人藝術雜誌，4，頁79。
- 5 轉引鄭意萱，頁182。
- 6 陳品秀 (譯) (1995)。培根訪談錄 (原作者：David Sylvester)。台北：遠流，頁48。
- 7 鄭意萱，頁184。
- 8 Peppiatt, Michael (2007). Francis Bacon: Anatomy of an Enigma. New York, N.Y.: Farrar, Straus and Giroux.
- 9 Arnold, H. C. The Totality of Fact: the portrait of Francis Bacon, p.3. 檢索日期2012年3月17日。網址：<http://www.hcarnold.com/fact.pdf>
- 10 Peppiatt, Michael, pp.207-208.

11 鄭意萱，頁187。

12 陳品秀，頁221。

13 轉引曾長生，頁190。

14 Peppiatt, Michael, p.209. 轉引Arnold, H.C., p.3.

15 Arnold, H. C., p.4.

16 Ibid., p.5

17 鄭意萱，頁185。

18 Arnold, H. C., p.8.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Bacon, Francis, & Archimbaud, Michel (1993). Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud. London: Phaidon Press, pp.86-87.

22 黃海鳴，頁80-81。

23 曾長生 (2000)。透視人類心靈深處的不安：談法蘭西斯·培根的殘酷寫實風格。典藏藝術，88，頁187。

24 Chare, Nicholas (2006). Passage to paint: Francis Bacon's Studio Practice. Parallax, 12(4), 87-88

25 培根在接受Michel Archimbaud訪談時表示相似態度，他喜歡單獨(沒有模特兒在場)工作較自由。Bacon, Francis, & Archimbaud, Michel, p.15.

26 陳慧兒，頁82。

27 趙旭東等 (譯) (1998)。現代性與自我認同 (原作者：A. Giddens)。北京：三聯書店，頁112。

28 Arnold, H. C., p.9

29 Davis, H., & Yard, S. (1986). Francis Bacon. New York, N.Y.: Cross River Press, p.110.

30 Arnold, H. C., p.9

31 Sylvester, David. (1987). Interviews with Francis Bacon. New York, N.Y.: Thames and Hudson, p.174

32 Ibid, p.130.

33 Peppiatt, Michael (2008). Francis Bacon: studies for a portrait. London: Yale University Press, p.180.

34 Ibid, p.181

35 Ibid, 186

人間獨坐

畫家法蘭西斯·培根

文/陳懷恩（國立台中教育大學美術系副教授）

浮生若戲

網路點進泰德美術館，從BBC所攝製的法蘭西斯·培根(Francis Bacon, 1909~1992)訪談紀錄來看，培根深自抑制，說話慢條斯理，眼神和措辭都很溫和，看不出這人畢生傷情追愛，在情感生活上輾轉折磨，更難想像他以觸目驚心的繪畫影像讓全世界驚豔。

培根是二十世紀最具代表性的英國畫家之一，他出生於愛爾蘭都柏林，正是十七世紀英國大哲學家法蘭西斯·培根(1561-1626)的族裔。畫家培根一生只接受過18個月的一般學校教育，隨即因為不假離校而被退學。他的父親擔任軍職馴馬師，一心希望自己的兒子能像個男人，然而培根在16歲時開始展現對性別自覺，經常在家中穿著母親內衣變裝，終於被父親以敗壞門風為由逐出家門—他與父親的關係並不好，但是其父在辭世前仍指定培根為財產唯一繼承人。此後培根輾轉流浪到柏林和巴黎，對電影、攝影和繪畫產生興趣。

1927年，培根在巴黎參觀畢卡索的素描展之後，開始立志作畫。經過將近20年的各種生活磨練之後，終於在1945年4月展出三聯屏作品「以受難圖為基礎的三幅人物研究」，隨即聲名鵲起，成為世人矚目的焦點。

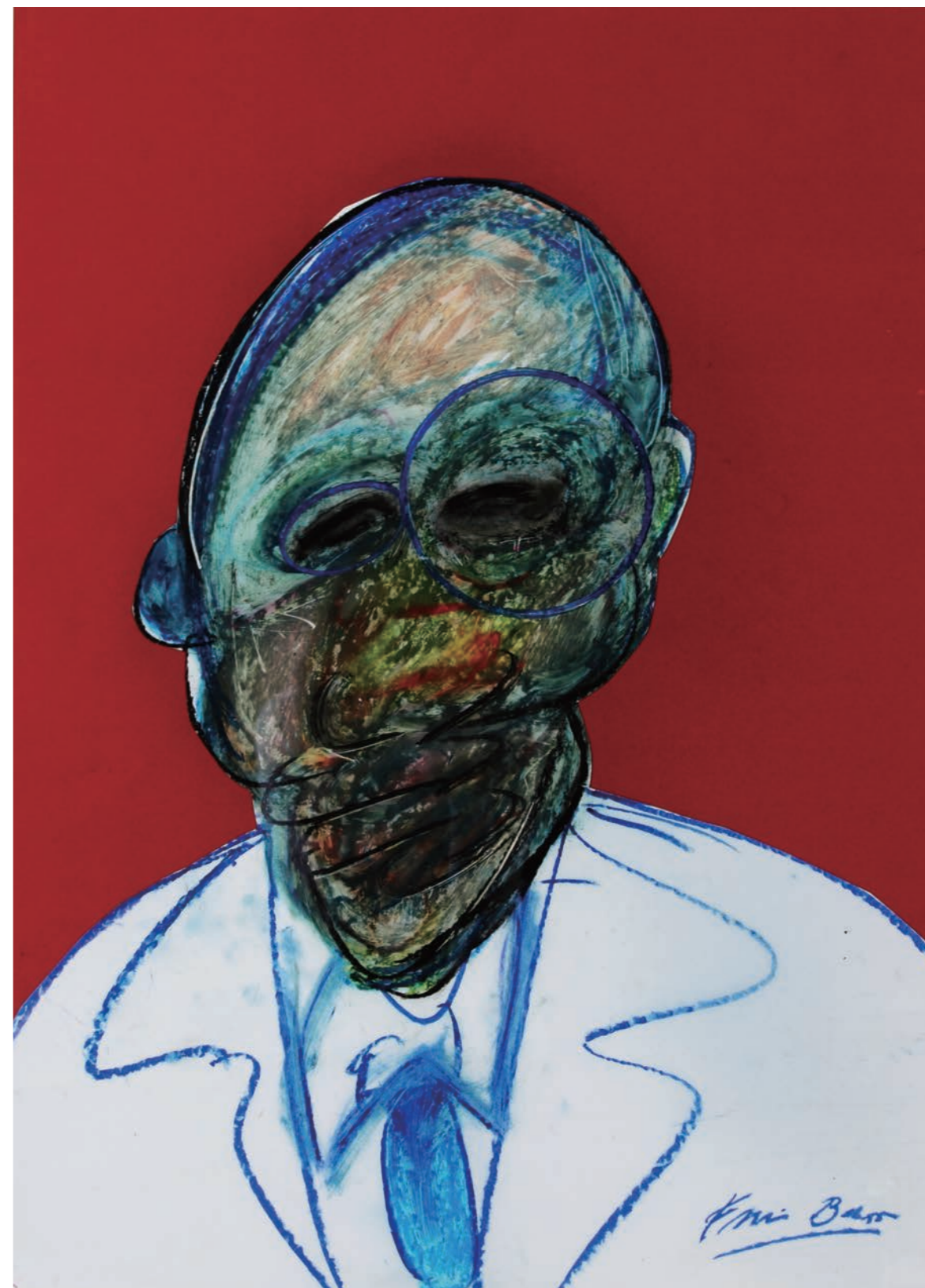
英國評論家約翰·羅素(John Russett)對培根三聯屏作品的評價很高，他說：「英國一直都有繪畫，但是…

我們如今再也不會搞混這件作品出現前後的英國繪畫。」¹對約翰·羅素來說，培根的三聯屏就是英國繪畫的分水嶺，它們將畫作的創作過程和面貌都帶領到一個和傳統繪畫涇渭分明的國度。

培根從1960年代逐漸躍升國際舞台，1962年時在泰德美術館舉行首度回顧展，此後三十年，個人展覽與世界級美術館的邀約展從未間歇。1971年在巴黎大皇宮舉辦回顧展時，已經被英國媒體喻為「英國當世最偉大的畫家」。1992年，培根在西班牙旅次辭世。2008年，其作品在蘇富比拍賣中創造戰後藝術作品最高價。同年，泰德美術館為其舉辦大型回顧展，並至馬德里普拉多美術館和紐約大都會美術館巡迴展出。培根的世界藝術史地位已屹立不搖。

培根的圖像特質

培根、路西安·弗洛伊德(Lucian Freud)和奧爾巴哈(Frank Auerbach)如今已被藝術史家譽為英國現代繪畫三大師。相對於紐約藝壇所展現的歡愉與高度變異動態，英國繪畫三大師無疑地都以充滿自省，幾近哲學表達方式的創作手法來探討繪畫的可能性。從圖面特徵來看，他們三人都以厚塗法(Impasto)將畫面肌理推進到令人過



▲ 法蘭西斯·培根〈無題〉1980~1990 彩色拼貼、紙 87×67cm 私人收藏



▲法蘭西斯·培根〈無題〉1980~1990 彩色拼貼、紙 160×110cm 私人收藏

癱的地步，但是他們的圖像風貌卻又充滿差異。

和路西安·弗洛伊德一樣，培根明目張膽的將血肉之軀和顏料的堆疊等同起來，他們所畫的人物都是肉身，路西安·弗洛伊德所畫的肉身就如同顏料一樣，龐大過量，隨時有剝落崩壞的危險—至於培根畫面上的肉身，早已經隨著形色與線條瓦解。

畫家對自己作品的描述和觀眾的感覺經常有別，培根在訪談錄中強調：他的畫作所關心的只是形式與色彩問題。但是對觀看者來說，培根作品中的人體，就是血肉之軀所給予我們最直接而強烈的感覺形象，這些獨自坐在空虛舞台上的血肉，彷彿要從他們的骨架上剝離或逃逸。培根最感興趣的繪畫要素顯然不是運動和動作，而是身體被各種力量施壓催逼的感覺—那些像是被強風吹襲、被吸力扭曲而痙攣的身體，身體上隨時出現像牢

籠、鞭痕或者捆紮的色線，大概很難用畫面處理需求這個理由來加以概括。比較能夠說服我們的基本詮釋，應當是：培根在他的作品中描繪了人類的存在處境和憂懼心境。

培根畫作的主題和處理方式，讓他的作品染上一層存在主義式的調性，因此，相對於英國其他畫家，諸如弗洛伊德和奧爾巴哈，他的作品無疑地更獲知識分子青睞。哲學大師德勒茲即曾以他為專題寫作影響深遠的《法蘭西斯·培根—感覺的邏輯》。即使德勒茲將培根和塞尚的繪畫思想聯繫在一起的想法，並未獲得法蘭西斯·培根首肯，但是德勒茲對培根作品的細膩描繪仍然值得借鏡。

德勒茲如是說：「培根的繪畫是一種非常特殊的暴力，當然，培根經常遊蕩在他所描繪的暴力場景中：

恐怖的景觀、十字架、剝肉補瘡、疊形重影、怪物。然而這些都只是表面的迂迴，藝術家也在作品中對這些迂迴進行了嚴厲的審視和批判。其實培根最直接的興趣，是一種只涉及色彩和線條的暴力：這是一種感覺的暴力（不是表象的暴力），一種實質或潛在的暴力，一種反應和表現的暴力。舉例來說：我們會因為某些預感或者被不可見的力量催迫而尖叫，培根『要畫的是這聲尖叫，而非恐怖』……長久以來，培根所畫的身體、頭像和形體都是血肉之軀……如果培根的畫能讓我們有所感，這種感覺絕不會是對恐怖的追求，而是憐憫，強烈的憐憫：對血肉之軀乃至於死亡動物血肉的憐憫。」

德勒茲用暴力、近觀的觸覺特質等概念來說明培根的繪畫，確為卓論。培根也曾經自述：他在作畫之時，只想追求完全的自由，絕神去智(despair)、徹底的自我放棄之後，終於來到無能、無可為的谷底，然後無所不能。顯然他的畫作也想把我們推到這樣的境地，而非創造驚嚇和恐怖。

培根家族對生命的直觀和敏銳感覺一脈相承，我甚至覺得20世紀畫家法蘭西斯·培根的畫作精神有時可以用17世紀哲學家法蘭西斯·培根的許多名言來解讀。哲學家培根當年曾經引用羅馬哲學家塞涅卡（Lucius Seneca, 4—65）的話「與死俱來的一切，甚至比死亡本身更可怕。（Pompa mortis magis terret, quam mors ipsa.）」來論述死亡主題。按照他的解釋，「將死前的呻吟與痙攣、慘白的膚色、悲號、喪服、葬禮…(而非死亡本身)都顯示出死亡的可怕」。畫家培根的感覺思維與此相近，他並不關切某些具體的生命或者歷史事件，但是卻深深體會到在這些事件發生前後所產生的各種感覺與氛圍，進而用畫筆加以闡發。因此，我們很容易就被他的作品所感染，體會到他的—同時也是自己—被世界追逼之時所感受到的脆弱、紛擾、不安和痛楚。

培根的繪畫思維

培根對藝術史幾位宗師的評價相當特別，不論從訪談書面紀錄或者現存的一些影像紀錄來看，培根的思維力極強，表達也相當清晰。他認為：許多藝術家的作品都各有其藝術史意義，但是對他來說，值得關注和學習的對象卻很明確。他對畢卡索1930年代的作品頗為推崇，畢卡索自從結束立體派時期之後，從1916年到1936年間致力於從古典到超現實的各種嘗試，一直到格爾尼卡(1937)確立個人風格，這個階段的作品，藝術史論著一般稱其為「風格時期」。也許因為這個時期的

作品正是培根的浸潤與成長時期，因此獲得他的強烈共鳴。培根更宣稱他的三聯屏作品就是受到畢卡索1920年以後作品的影響。然而與大多數藝術史家及觀眾的評價不同，培根並不喜歡格爾尼卡，他甚至覺得晚期畢卡索(1945-1973)的作品走得太過頭了。

培根欣賞梵谷的作品，他認為梵谷打從開始作畫，就不受形象和敘事性的拘束，他高度評價竇加的粉彩作品，雖不特別喜歡塞尚，但是對塞尚晚期作品給予很高的評價。委拉斯貴茲的〈教宗英諾森十世〉(Portrait of Pope Innocent X, c.1650)則被他譽為世上最好的肖像畫。在培根晚年的訪談錄裡，我們知道他對希臘悲劇和莎士比亞著力甚深，書架上還有佛洛伊德的著作。他還能與法國音樂評論家對談德布西的音樂特質，這些都證明了培根不是只能靠著宣洩情緒、縱放情慾來作畫的人，他雖然一直宣稱自己憑藉著生命直覺來作畫，很少思考藝術史和理論問題，但是事實證明：培根其實相當從容於各種哲學與藝術思維。

培根明確的反對敘事性和插圖說明式的畫作，也不喜歡裝飾性的畫作。他對攝影十分著迷，他認為：攝影已經徹底的改變了具象繪畫的狀況，若和攝影作品相比，繪畫在敘述性、客觀寫實紀錄上都顯得相當無力。然而繪畫自有其撼動人心之處，因此畫家必須更著重影像可以開展出的感覺特質。

法蘭西斯·培根收藏許多攝影作品和畫刊，也用這些作品來作為創作的依據。培根常說：他無法面對模特兒作畫，寧可使用攝影作品和回憶來作畫。在創作過程中，他經常使用攝影作品和記憶圖像相互對比，調整影像，這樣一來，就能夠讓作品更具備繪畫性，而非專注於對象外在形貌的插圖敘述。

關於培根肖像畫和攝影的關聯性，有一個故事相當耐人尋味。他曾經答應為路西安·弗洛伊德製作肖像，而當弗洛伊德依約前往培根畫室時，卻發現畫作已經將近完工，原來培根已經用一張攝影作品當藍本，畫了一幅弗洛伊德畫像，只是這張照片上的人物是卡夫卡！

這樣的故事聽來倒像是九方皋相馬了！畫家只想畫出一幅關於人和關於人的本質的作品，至於畫上的人物長得像卡夫卡或是弗洛伊德，似乎不太重要。《列子》說：「若皋之所觀天機也。得其精而忘其粗，在其內而忘其外。見其所見，不見其所不見；視其所視，而遺其所不視。」只是，培根要觀看的天機是他念茲在茲的感覺。」

培根作品的肌理處理方式與眾不同，他曾經在

1 | 2

1-2 法蘭西斯·培根〈無題〉
1980~1990 鉛筆、紙 100×70cm
私人收藏



1985年接受訪談時指出，他習慣在畫布背面，而非打底過的、比較光滑細緻的畫布正面作畫，這應該也是原因之一。根據我的繪畫經驗，在畫布背面作畫時，由於表面材質比較粗糙，油份滲透也比較快，因此顏料與畫布間的黏結感會比較濁重，薄塗時有時會產生像在宣紙上作畫的清晰筆痕。培根喜歡在繪畫主題部分使用厚塗法，背景部分使用薄層塗法，使用畫布背面作畫，確實會讓整體材質產生協調感。由於未作畫的部分會保留麻布原始的淡赭色澤，又容易和其他色彩調和。

培根認為自己的繪畫並不遵循理性的思維過程，更強調作品的偶然性(incident)。他不斷的在畫面上添加非預期的物件，藉以展開另外一個感覺領域，舉例來說：當他想要製作以人為主題的作品時，總是會在人形基礎上增添一些和眼睛、嘴巴、鼻子毫不相關的形式，再變化成不同方向刷塗的顏料，最後終於喪失現實上的客觀意象。

德勒茲當年說：「培根的繪畫上總是有圓形和橢圓形，這種舞台式的、畫地自限式的形狀正是對人間處境(Fact)的描寫，壯乎此言！然而我覺得我們還可以把這

些圓形和培根另一個主題聯繫起來，那就是嘴—肉體的開口。」培根說過：「我總希望能夠像莫內畫夕陽一樣去畫嘴！」他對嘴的光影、色澤、柔軟甚或各類齒科疾病的徵象深深沉迷，對他來說，嘴可以構成人的本質，言語由之，尖叫由之，所有思維與情慾、健康與疾病都由這裡出入。畫家培根所著迷的畢竟是人的特質。

培根的素描傳說

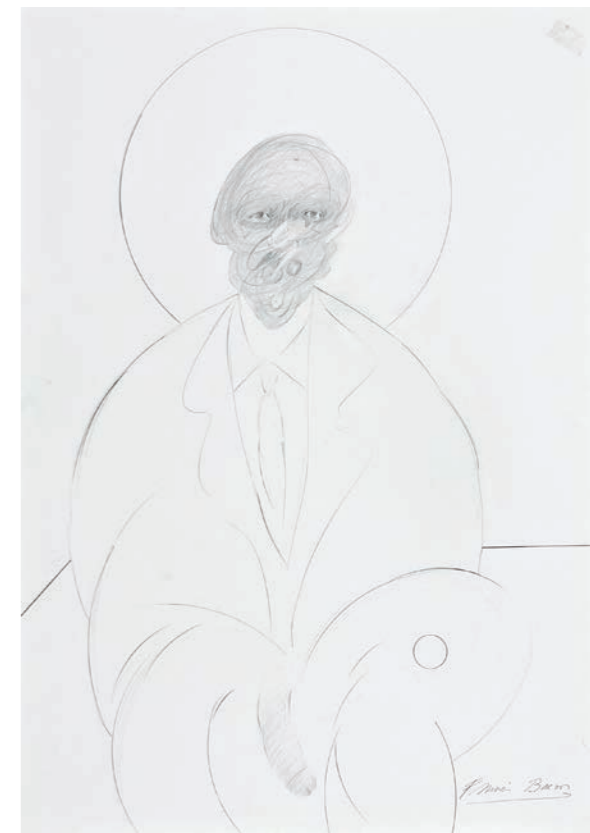
在David Sylvester影響深遠的《訪談錄》中，作者曾經詢問他對素描的看法，培根的回答相當耐人尋味，他指出素描對他的繪畫幫助不大，他也喜歡借助飲酒甚至藥物讓自己充分自由，完全不受一切繪畫訓練和意圖性的操控。因此，「培根不畫素描」幾乎成為一個神話。

David Sylvester《訪談錄》中關於培根素描最出名的對話，莫過於這段1962年的訪談，訪問者問：「你在作畫之前都不畫點速寫或素描，也不先畫草稿嗎？」培根回答：「我經常覺得該這樣子做，但是卻沒有真的去做。因為速寫或草稿對於我這種類型的繪畫實在沒有幫助。在的畫面上的實際肌理、色彩和繪畫運作的整體

動向都是偶然性的，所以我在繪畫之前所做的速寫，或許只能描摹出這幅畫未來發展的某種梗概。」仔細檢閱這段對話，可以發現：培根其實做了一個文不對題的回答。培根這段答語的意思很明顯：他畫素描，在正式繪畫之前也會畫速寫，只是他不願意將這些素描視為草圖設計，以免約束繪畫未來發展的變化可能。

然而《訪談錄》在70年代問世後，許多後繼者的解讀完全不同，他們在這個有點含混的傳奇式說法鼓舞下，不畫草圖，不安排構圖，直接面對畫布塗繪，企圖就此將創作者的身體和作品直接聯繫起來。畫家減少刻意安排，避免作品的設計性與說明性格，讓心靈感受隨著顏料甚至形象自身的走勢隨機出現，讓作品自己萌形，讓畫面演繹出新的形象，對視覺做出最直接的挑釁。這些做法確實是培根之後的藝術家所深信不疑的理念。即使在今天，我們看到一些當代藝術的繪畫過程紀錄片，也會看到類似的作法。

現代藝術史大師Edward Lucie-Smith這些年來相當關切培根素描的議題，曾在由其策畫的培根素描展中撰文指出：「培根在1992年逝世時，畫室中有一幅畫布上的素描，幾乎已經完整規畫出未來構圖和可能面貌，周遭



還有關於作品的一些草圖和素描習作。這代表培根並不像一般人所認為的『不做草圖，直接在畫布上使用顏料作畫。』」培根對素描的看法如何，就此成為重要的藝術爭議。

眾聲喧嘩中，泰德畫廊在1996年後以高價購入42件培根的素描、水性顏料和油彩素描。或許我們還記得，當初讓培根堅定作畫決心的畢卡索畫展，展出的作品正是106件素描。■

參考文獻：

- Archimbaud, Michel: Francis Bacon: In conversation with Michel Archimbaud, London: Phaidon, 1993
- Deieuze, Gilles: Francis Bacon: The Logic of Sensation. Minneapolis: University of Minnesota 2003
- Sylvester, David: Interviews with Francis Bacon, London: 1975, 1993
- Lucie-Smith, Edward: FRANCIS BACON AND THE ACT OF DRAWING. Sunday, 20 September 2009. http://edwardlucie-smith.info/texts%20on%20art/bacon_drawings.htm 檢視日期：2012.03.09

註釋：

- 1 John Russell, Francis Bacon, London, Paris and Berlin 1971, 2nd ed. London and New York 1979, 3rd ed. London 1993, p.24

培根的迴響

身體縫隙

線性書寫的臉孔與身體感知

文/林宜寬(文字工作者)

筆接觸畫面，線條出發尋找形象，往返摸索迂迴行徑，最後線條回歸身體，閉合透氣的皮膚，完備感官與知覺，具體呈現思考和意識，於是一個人走出了畫面。

將人物畫還原到心理本質的英國藝術家法蘭西斯·培根，曾於受訪時提到抽象畫都是「裝飾之用」，也否定自己的創作是表現主義。表現主義是對現實的變形與抽象化，培根作品裡臉孔的扭曲則是因為轉動，或嘶吼驚恐而呲牙裂嘴，拆解臉部與身體輪廓，找到血肉底下比表象更為真實的晦澀心境。抽象性的現代主義已式微，19世紀抽象表現主義作品展現純粹色塊的情感、筆刷與滴流的情緒噴張，這些條件發展至此已臻成熟，只是如何與觀者達成共感？並走出個別風格？近幾年台灣年輕世代藝術家以各自的圖像美學表現相似的技术質感，最後引入形式上的操作，矯枉過正的平塗、流洩不止的滴流、厚塗的筆刷，輕巧蒼白的品味與趣味，顯示繪畫精神疲弱的焦慮與危機。

繪畫是鏡子，無論何其客觀寫實的雕琢技術，對外冷靜與洞澈的觀察，仍忠實反映內心，眼睛的接觸會去主動辨識，手的接觸會觸及感覺，眼睛與身體操作啟動心理，外在環境時刻變化，光線角度、溫度、週遭人與物接連發出訊號，絲毫變動都會波及意識，視覺經過每個人大腦認知的理解，因此不會有人畫出一模一樣的素描。

擁有直覺、原始、易變、自發、音樂性、方向感、速度感等包含各種面向的特徵，線條是心手合一的協調，手繪本能的表現，構成形象最基本、簡單的元素，坦誠剝揭心理素質，直指精神層次的真實。然而心理活動並非完全導向抽象或偶發情緒的表達，手勢運轉自如

需要多次的練習與實驗，直覺也需要長期經驗累積才能精準迸發。藝術唯有透過大量身體運動，不懈的精神運作，長時間身心淬鍊成熱情與專注，對事物的觀看保持新鮮感與敏銳的知覺，並從知識尋找方法。靈感不是無中生有的異能力，唯有不斷身體力行才能促成瞬間發生的激情與隨性。

以下將就四位台灣藝術家的作品以線條為基礎做身體書寫，穿越身體縫隙，深探皮膚底下的感覺與思考。謝鴻均、鍾江澤畫出具有觸覺的身體感，謝鴻均的作品填充華麗血肉，肌肉線條滿佈的生命痕跡；鍾江澤的情緒射線竄動，脈搏與心跳震動畫布。白宗晉和王姿婷則處理均質的表層結構，白宗晉的斷線是理性思考的墨跡，心跟眼並行判定的路徑；王姿婷的線條則極為壓抑，罩護漂浮的憂鬱體質。

墨點紋面與紙皮膚—白宗晉

一連串冷靜操作完成的紋面肖像《培根大山—培根自畫像》，媒材使用的新法，理智的視覺判斷，經過物質科學性的探索與實驗，發展成獨一又具開放性的語彙與符號，如解剖錯綜複雜又古老的紋理結構，使其俐落可讀。

白宗晉於2008年開始一系列有別於傳統水墨的創作《白牌書寫》，先在紙面刷上過量的水，或噴或灑，再以筆引導水墨的分布。捨棄國畫紙而採磅數較高的水彩紙或版畫紙，可以盛住大量的水不致滲透，紙吸收水產生高低起伏的皺摺決定墨色深淺，碳粒子會浮於紙凸起處，水往低窪處流，因此凹陷區塊墨色較淡，材質的物理性使然跑出墨色濃淡，比例不同的積墨擴散接觸後排開撞水細紋。墨乾了之後依循墨暈的跑法，從最明顯的

地方順著形勢開始點墨，將第一層墨的肌理透過點描整理出來。擱置傳統筆法的施展，將摹仿自然界生物紋理造型的皴法簡化為「點」，表現各式山石、性格殊異的線條淬鍊為無個性的元素。

「積墨」與「點」是《白牌書寫》的主要2個用墨模式，對胸懷意境淡漠處之、冷靜看待文化符號、不指向外部敘述，也不為了質疑或反對文人畫精神的正統，而是站在傳統水墨的對立面，對固有技術置換幾個元素(更早之前曾使用過牙籤、腳筒等工具)，整合為一套新的路數。

中國古代「黥面」又稱「墨刑」，在臉上刺圖案或字再染上墨，使罪犯蒙受恥辱的一種刑罰。在原住民泰雅或賽德克族「紋面」則是成年的代表、美的表現與族系的辨識標誌，異文化對同一事物有全然不同的符號意義。白宗晉以「點」解套名目繁多的皴法，「點」為指向材料自然的符號，也打開山川大觀的有限，非屬社會歷史學的，亦不是文化政治體系的，可以在無知識經驗或文化隔閡下直觀紙上抽象化的風景大山。

《白牌書寫》山跟雲為內容的作品之後，接續著《培根大山—培根自畫像》系列，跨渡中國山水與西方肖像兩個典型，墨暈開的自然特質重疊法蘭西斯·培根作品中臉孔不自然的扭曲，山水的多點透視對比培根的密閉空間或圓弧舞台。《培根大山》臉上點點圖騰如指紋密碼或天文圖滿佈未知與神秘，來自白宗晉簡易如說明書的樸素學理，與自稱「技術性素人藝術家」培根的



▲ 白宗晉〈培根大山—培根自畫像8〉106×76cm Arches版畫紙，水墨 2008

人像，疊合成無角色、形象之別的臉譜。

「點」就是原本的線條接觸到紙的瞬間立即終止，成為不帶情緒、觸感的純粹媒材樣貌，拉近對材質的理解觀察，細膩的琢磨凝聚臉孔的結構，排列疏密牽引肌肉，隱藏的微表情經過點的分寸移動逐漸結實，似乎在擠眼扮醜，有鬼臉的俏皮或驚恐情境，外圍淡墨投射在白牆上成陰影。

「點」不僅是一個視覺元素，亦是一個收斂、節制、嚴謹的動作，從墨點排列陣隊看到時間的過渡，如編織排線一邊執行痕跡同時累積。經由手不斷操作「點」達到全神貫注，像在臉上插入秧苗，量化為儀式穩定心性。機械性的動作是極冷漠的，腦袋一點一點放空，循著無數點描虛線來到未知狀態，進行低度的觀



1 | 2
 1 謝鴻均〈Chora 38〉173×173cm 油畫 2003。
 2 鍾江澤〈大肉身系列—意念飛翔圖〉190×180cm 油彩、畫布 2008

察、低限的寫生，方法的演化或改良都是經過多次的實驗、大量的勞動操演才能前進，點持續的注解第一層墨色使其清晰，而複雜性使其明確、完整。

畫上題字概括很多文字的形象，像草書、古老的蟲書鳥跡，又像帶有異國情調的伊斯蘭書法或印度文字。《淮南子》記「倉頡作書……鬼夜哭」，《培根大山》的鬼臉或神靈剪影與無法辨讀的字，圖文合寫召神驅邪的符咒。文字暗示文明與權威但又無從索解這些抽象書法，書寫當下心中不作文章卻必須專注，執筆控制曲折美感也需要流利灑脫。冷靜的感官運作結合長時間身體勞動，理智點點到「忘」或「空」的境地，再以浪漫靈動的心靈寫字結束。

所謂相由心生，而《培根大山》的面貌僅是皮相自然，材料質地的毛細孔，紙的皮膚，物質中性的表情，水墨為轉印紙，「白牌」系統轉寫培根的圖像，而簡單的事物表面即是深刻。

感知薄膜與穿線—謝鴻均

走線起伏頻率，每次胎動振幅都是真實感覺胎兒存在的證據，2002年一個新生命入駐謝鴻均體內，同時展開一系列名為《Chora》的作品，錯綜複雜的肌理結構、神經網絡與顫動痕跡，生理特徵和感知觸媒的線條交織如麻，細微或深層的知覺都入畫為懷孕期的圖像記錄。

妊娠期為了避免吸入油彩曾一度改用碳精、壓克力、墨汁等無毒材料，但因為喜愛油畫顏料的黏著感，還是不禁揮灑油彩與水性顏料淋漓的血肉。媒材性質影響操作時的直覺、速度感與觸感，碳精筆流線單一、明確，在紙上勾勒渾圓體態與厚實的四肢掌肉，指節曲直作勢，清晰的身體輪廓，碳線粗細深淺變化，再以淡墨小局部暈染，像幾層描圖紙相疊錯開的身體線條，肥厚肉團的暈染感像懷孕母體又像渾圓胎兒，母子同體的造型概念。謝鴻均的線條發展來自不同時期的運筆操練，大學時可以精準掌握席勒Schiele的人體線條，後來覺得那是另一位藝術家坎坷生命的表現，極欲擺脫創作形式的影子，開始練習草書領會快速運行的流轉，逐漸又想避開線條的油滑漂浮，便改練厚重穩健的魏碑，寫書法時身體專注心筆合一，謝鴻均練字後常出汗，提手執筆幾乎就是一次身體運動。最後接觸手紮燈籠，骨架曲折的力道影響她發展出自己的線條運勢。

油彩與水性顏料疊覆打造穿透性的空間，寬筆刷出網綁紗布或糾結肌束，乾筆顏料凝結血塊或結痂顆粒，華麗的血肉指向生命又隱喻傷痕，如解剖術撥開皮膚又層層緊繃密閉，撥揭縫隙一探究竟。肌肉間穿刺刺落線條，扇型筆畫出尖銳針線，謝鴻均針灸時感受刺入穴位的酸麻，像深層的肌肉按摩，循環日常麻木身體，許多細微知覺在匆忙生活中遮蓋退化，藉此微痛快感喚醒身

體的存在感。黏滯油彩瀰漫羊水子宮，液態潤滑的溫室，耽溺又依存的臍帶關係，謝鴻均掌控媒材性質以及韌帶彈性，表現體腔收縮與器官跳動，拉線或振幅都能舒展自如。

筆刷交錯編織，刺線來回縫紉，拼貼傳統花布或民間剪紙的抓髻娃娃，身體上佈局施展女紅手藝，部分女性藝術家亦有此手工創作型態，單一物件的複數、手作勞動的、程序化作業的，而謝鴻均已將此一特質深化到視覺表現裡。

《Chora》系列常用氣泡布沾顏料轉印到紙和畫布上，或直接畫出一大塊蜂巢圓孔，意指卵生動物產下無數的卵彌補自然淘汰或其他動物捕食，以數量取得繁殖優勢。

臉孔具有明顯個人識別性，謝鴻均的作品大量出現無首身軀，抹去情緒、個體形象、社會性角色等，還原到肉身原貌，得以更專注身體感覺。知覺來自外界的感官刺激，《Chora》所承受的則是懷孕時期發自體內胎兒的增大與翻身扭動，器官受到擠壓位移，體內水分聚積，皮膚組織撐大，這個置之肚內的知覺長達9個多月，雖然器官會因應新生命到來調整生理機制，但感覺



信息無間距地接觸摩擦，更加細微且時刻伴隨，每一階段症狀不同，心理也須面臨巨大的調整。《Chora》系列沒有大腹便便或乳房漲大的女體形象，也沒有胎兒身影，剝除皮膚與面孔，畫面盡是渾厚團塊和揮舞的肥壯肢體，氣味、潮濕、體溫、蠕動與收縮拉開一張薄膜，保持感覺與物質結構的雙向交通，共感母體與胎兒的喜怒躁動。

懷孕期間沒有因為體型不便擱置畫筆，創作之於謝鴻均就像呼吸一般自然，本來就是一直要去進行的事，從早期《解剖圖》系列隱喻父權，大量使用螺絲釘符號，接著處理女性議題挪用抓髻娃娃、沃爾道夫的維納斯、希臘神話等角色，《Chora》系列更被謝鴻均歸功於當時腹中胎兒，覺得自己不過是「記錄」妊娠的身心轉變，創作者應屬女兒。接著《圍》系列以自覺思維反轉女性為裝飾、配角的社會性認知。創作反映身體經歷與生命的問答，一路牽引拉扯，謝鴻均從一開始去首撕裂皮開肉綻，進入體腔內視景觀，再檢視他者觀看的皮

膚紋身，近期有機體交結纏扣，細碎又合併圖譜，縫綫筆觸書寫生命紋理，圖像裡應外合，已然走出身體。

情緒與知覺擬像—鍾江澤

嘶吼刺破畫布，光束、水柱和火花飛濺出來，身體袒露慾望與瘋狂悲喜，線條不假修飾地剝悍裸露。鍾江澤接觸佛學禪說、閱讀量子力學，探索人的意識影響物質的微妙關係，知覺與心靈結合，以身體力行造像為他所稱的「大肉身」。

選擇長寬180公分方型的畫布，鍾江澤感受這個足以容納肢體延展極限的大尺幅，身體與之磨合搏鬥，刺擊深層感知並引起心理活動。意志與身體勞動密切相關，如馬拉松引起疲憊、肌肉僵硬、呼吸困難等症狀，來到「撞牆期」除了生理不適，心理也跟著開始動搖，進入一個自我對話的空間，纏鬥並矛盾，放棄或堅持？然而跨過這階段，身體便轉入輕盈快意。原住民在豐年祭狂歡祭典時，不斷地繞圈跳舞，天人交感的身心能量爆發，呼叫激動高漲，精力耗盡時亦會碰撞到「撞牆期」。藝術起源於勞動說是從社會實踐角度分析，但勞動喚醒身體意識，身體承受的強烈信息刺激精神活動與思考，許多未知的方法與驚人的想像在這個歷程中邊走邊做完善出來。

線條紀錄身體在畫布上的運動軌跡，也是精神勞動的具現，比鍾江澤體型略微高大的畫布經由手動線條施展為開闊場域，藝術家的運動場，招喚隱藏在體內的神經質，線條拋出像尖叫、嘔吐、射精、心跳、痙攣抽搐等生理機制或反應，畫面有密密麻麻膠著的筆刷與末端滴流，也有積極猛烈的噴射直線、緊張急促的短線，和迴旋的圓弧等各種形式線條，意識在物質世界透過藝術手段被視覺化，筆觸向外擴張如焦躁、憤怒或暴喜，滿溢的熱情從畫面中心輻射展開，血肉之軀為馬達啟動情感與意識。

鍾江澤把自己的身體投射到畫布上並指為「虛擬身體」，身體的存在感牽引圖像完成，保持直覺的敏銳與新鮮感，執行即時、一次性的線條，身體如實轉寫到畫布上為情緒擬像。

鍾江澤不打草圖，直接在畫布上畫，行進中慢慢走出形象，不預設構圖，不做皮相寫實，整具身體當作感官感覺的接收器，信息刺激確認身體存在，藉由肉身為通話筒與外在世界對話，建立與其他物體的斷裂關係。

鍾江澤認為「身體天生有著不自由的缺陷」，到不了的地方，體力的極限，心投向自由意志，朝禁錮的

身體空間單刀切入，深邃體腔爆出飛線，近期《肉身自行》系列甚至化身另一生物體或觸角，企圖逃離或與身體爭執，渾沌黑暗中產出另一個自己或新生命，與外界爭論或自我對話。

沒有漂浮無依據的元素，鍾江澤認為圖像是相當重要的，經由演員展演將故事說得動人，屬於他私領域的情感圖像仍需要借物說話，瞠目注視或穿出畫布驚嚇觀者，觀者從變形形體中找到蛛絲馬跡。很少有抽象作品，但常常以純抽象的方式開始創作，無意識的塗畫展開身體勞動，繪畫為「等待」的歷程，勞動中等待圖像長出、成形。

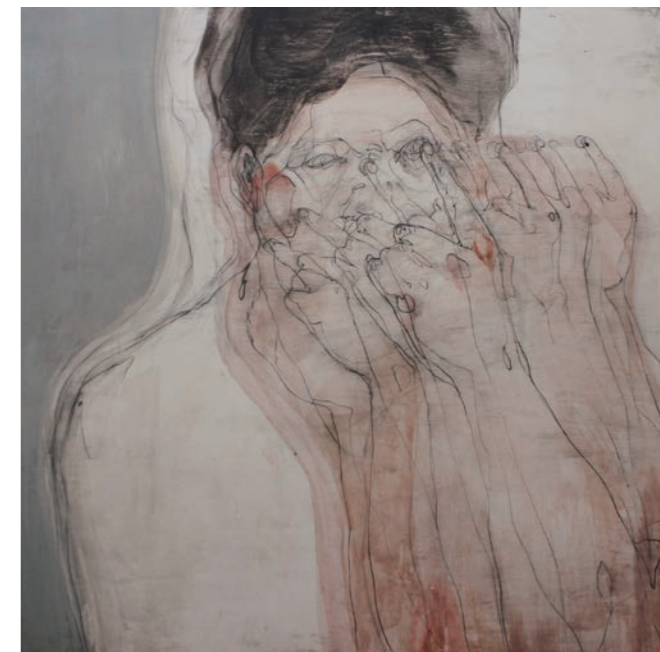
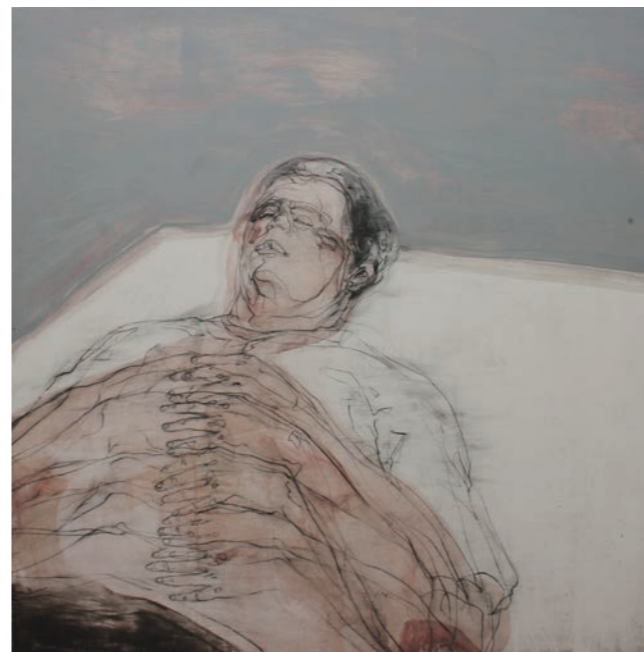
鍾江澤的線條分兩種性格，造型線條與即興射線，有些作品在背景色處理完畢後圖像的部份進行地相當快，激烈興奮的心情引發快筆迅速勾勒。有些則是一度清楚的輪廓被後來的塗抹破壞掉，筆觸不斷覆蓋，將具體形象消除，原場景甚至有敘事、有空間感、有清楚的顏色配置，經過顏料的加法消抹細節，形象更為簡化單純，轉而關注純粹能量的表現，像運動久後身體感越輕，越能專注意識。

圖像最終成了不連續的思考，記憶碎片或斷裂敘述，灰沉色調層層疊覆，間歇的抒情滴流隱晦不明。一氣喝成的情緒伏線竄動空氣，飛散碎肉與變形身體顯得兇猛張狂，具死亡恐懼與生命慾望的感染力。線條性格殊異，但畫面結構仍然穩固，感覺或圖像皆著力於身體，色彩統合不亂，來自美學知識的訓練與思考制約的佈局，實作經驗累積成自由且精準的瞬間筆劃，大量勞動後的靈光妙境。在《肉身自行》系列，背景簡化為單色系大塊塗抹，觸感肌理隱沒，主體喧嘩寂寞場景，就像身體獨步好長一段路，最後走出激情終結與死亡的平靜。

流動意識與無感振幅—王姿婷

飄浮線條游移不定，空淨場景光陰過渡，生命於流動狀態，每一時刻的切片交疊正在行走的時間。王姿婷作品裡的身體與時間並肩前進，線條歷歷分明，最後卻呈現失焦或晃動的擬像，如影片擷取單張定焦的影格重疊，許多視角與不同特寫的蒙太奇手法，輪廓推移代替線性敘述，關注每個「瞬間」的印象，或者永遠處於等待狀態的時間。

王姿婷在壓克力打底的畫布上直接用鉛筆畫，除了少數作品有素描草稿，幾乎所有圖像都是在打底過程中思考構圖，反覆擦拭、覆蓋、再勾畫線條，作品在這



1|2 1 王姿婷《最安全的姿勢1》90×90cm 壓克力、鉛筆、畫布 2009
2 王姿婷《最安全的姿勢2》90×90cm 壓克力、鉛筆、畫布 2009 私人收藏

樣的進行中或許就不預期完成了，概念接近畫布上的素描。擦拭、覆蓋、線條，都是思考的痕跡，清楚的線條組成不明確的形象，鉛筆畫在有打底厚度的表面，下筆控制力道深淺，筆芯摩擦乾硬的基底，結實的石墨細碎成粉末痕跡，五官與四肢的主要輪廓粗黑，指節或肌肉凸起處僅留下淺淺細線。

背景色的彩度甚低，加了大量灰與白的低調混濁顏色，不明顯的刷痕凝結真空狀態。清晰線條所圍繞出來的身體無重量感，選擇上身或下肢，或是手不同部位，塗抹調了許多水的壓克力顏料，具透明度的顏色使線條裸露，如遮色片效果一般，或在水分未乾時用布擦拭，製造顏料和鉛筆被清除遺留的痕跡，王姿婷準確掌握壓克力介於油彩跟水彩的特質，在適當的層次與局部分別運用透明性與覆蓋的效果。

身體具有穿透性彷彿看得到背後的牆壁，極為單薄的界線不像皮膚，缺乏肉體彈性且冰冷低溫，迴圈密閉為太空氧氣罩，漂浮失重的身體緩緩行動，阻絕所有主觀投射和情感氣流的波動，與外界事物無涉，獨立於自己的敘事框架，保持距離冷漠的觀看。畫面被不安全感感和矛盾心理籠罩著，線條幾乎構成整件作品的內涵，使精神狀態具體化，但空白身體被抹除紋理細節，流動的薄膜無骨肉支撐，抽空知覺，失去接收感官刺激的能力，像暫時離開身體的靈魂。

線條的操作準確且直覺，樸實的寫實風格，王姿婷將臉部特徵簡化為五官輪廓，多數為閉眼，睜眼的只有描繪眼白，沒有瞳孔等細節，嘴巴微張無表情，如恍惚、放空一般。沒有特定的描繪對象，中性化角色可能就是王姿婷自己，或是朋友，也可能是任何人。物件和場景幾乎被清空或減至最少，沒有事件，時空背景等線索也全被切斷。線條是王姿婷的語言，白描簡鍊且深刻，讓畫中「人」客觀且真實地存在，也因此觀者可以做自由的聯想。

多數作品只畫單獨一人，很多分散的形體也像同一人的位移，人的互動僅有輪廓交錯，存在表象卻無實質的接觸，滲出無言的冷感或轉瞬即逝的溫度，一段內心的獨白，僅存在王姿婷心裡的意識活動，無論追憶或想像，都不曾發生於身體。纖細與微弱線條浮現時間裡的身體，所有身體都共同被時間耗損卻總是忽略它，生命緩慢前進時間卻飛快流逝，真實存在卻沒有具體形象，肉眼跟不上光的速度，剎那凝視卻永遠定焦在過去的時間，關於時間的問答無論科學、神學或佛學各有理論辯證，充滿未知想像，而肉體的腐朽則是必然。王姿婷所畫的身體是一種意識，夢境與記憶裡的身體，連續不斷的流程裡多變的意識串流，而可以超脫肉體與時間的，則要用意念企及。■