

费顿
焦点艺术家

对现代艺术大师
的经典介绍

“20世纪末无可代替
的抒情艺术家。”

罗伯特·休斯



费顿·焦点艺术家


PHAIDON · FOCUS

弗朗西斯·培根 FRANCIS BACON

FRANCIS BACON

弗朗西斯·培根

著：[英] 马丁·哈默尔 译：张帆

 广西美术出版社

PHAIDON · FOCUS

费顿·焦点艺术家

费顿·焦点艺术家

“费顿·焦点艺术家”(Phaidon Focus)是一套有关国际著名现代艺术大师的系列图书,该系列清晰易懂、充满乐趣且发人深省。每一本全面涵盖一位艺术家的作品,按编年顺序排列文章,配以探讨艺术家特定的重要题材、系列或单件作品的“焦点”章节,并配以生动、精美的插图。该系列图书为洞察艺术家的生活和工作提供了宝贵的见解,是研究现代艺术家权威而不可或缺的最佳入门书籍。

本系列图书还包括以下艺术家:

Anselm Kiefer	Henri Matisse
Georg Baselitz	Henry Moore
Joseph Beuys	Georgia O'Keeffe
Louise Bourgeois	Claes Oldenburg
Alexander Calder	Sigmar Polke
Jean Dubuffet	Jackson Pollock
Richard Estes	Robert Rauschenberg
David Hockney	Gerhard Richter
Jasper Johns	Robert Ryman
Donald Judd	Richard Serra
Willem de Kooning	Cindy Sherman
Jeff Koons	David Smith
Robert Mangold	Cy Twombly
Brice Marden	Andy Warhol

图书在版编目(CIP)数据

费顿·焦点艺术家·弗朗西斯·培根 / (英)哈默尔著,张帆译. — 南宁:广西美术出版社, 2013.6

ISBN 978-7-5494-0825-2

I. ①费… II. ①哈… ②张… III. ①艺术评论—世界②培根, F. (1909~1992)—绘画评论 IV. ① J051 ② J205.561

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 137880 号

Original title: FRANCIS BACON © 2013 Phaidon Press Limited

This Edition published by Guangxi Fine Arts Publishing House under licence from Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1 9PA, UK. © 2013 Phaidon Press Limited.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

本书由英国费顿出版社授权广西美术出版社独家出版。版权所有,侵权必究。

费顿·焦点艺术家——弗朗西斯·培根

著者 [英] 马丁·哈默尔

译者 张帆

策划编辑 冯波

责任编辑 谢赫

校对 陈露 杜云

审读 麦莉

设计指导 姚震西

出版发行 广西美术出版社

地址 广西南宁市望园路9号, 530022

网址 www.gxfinearts.com

印刷 广东省博罗县园洲勤达印务有限公司

开本 787 mm × 1092 mm 1/16

印张 9.25

出版日期 2014年1月第1版第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5494-0825-2/J·1740


定价 98.00元

5	一位现代大师
7	与培根面对面
16	焦点 ① 西尔维斯特的采访
18	焦点 ② 培根和存在主义
20	焦点 ③ 来自摄影的素材
23	艺术成形期，1920—1954年
50	焦点 ④ 《画作》，1946年
54	焦点 ⑤ 尖叫的嘴
56	焦点 ⑥ 谢尔盖·爱森斯坦
58	焦点 ⑦ 教皇画像
63	艺术生涯中期，1955—1970年
74	焦点 ⑧ 肖像画：“生命的特质”
96	焦点 ⑨ 磔刑图
105	艺术生涯晚期，1970—1992年
140	焦点 ⑩ 培根的工作室
142	年表
145	扩展阅读 / 图片版权
146	作品列表

FRANCIS BACON

弗朗西斯·培根

著：[英] 马丁·哈默尔 译：张帆

 广西美术出版社

PHAIDON · FOCUS

费顿·焦点艺术家

试读结束：需要全本请在线购买：www.ertongbook.com

5	一位现代大师
7	与培根面对面
16	焦点 ① 西尔维斯特的采访
18	焦点 ② 培根和存在主义
20	焦点 ③ 来自摄影的素材
23	艺术成形期，1920—1954年
50	焦点 ④ 《画作》，1946年
54	焦点 ⑤ 尖叫的嘴
56	焦点 ⑥ 谢尔盖·爱森斯坦
58	焦点 ⑦ 教皇画像
63	艺术生涯中期，1955—1970年
74	焦点 ⑧ 肖像画：“生命的特质”
96	焦点 ⑨ 磔刑图
105	艺术生涯晚期，1970—1992年
140	焦点 ⑩ 培根的工作室
142	年表
145	扩展阅读 / 图片版权
146	作品列表



一位现代大师

弗朗西斯·培根（Francis Bacon，1909—1992）的艺术直到今天依然引人入胜，影响巨大，即便对于那些未曾经历过其画作首展的战后萧条时期的当代人来说也是如此。之所以有如此广泛的吸引力，关键是因为培根的审美视角是具象性而非抽象性的，具有非常直接的视觉冲击力。他的画作暗示了隐匿在日常生活下的人类生存状况的阴暗感觉，这种感觉尤其是通过将人的面相和躯体做惊人的扭曲而表达出来。虽然培根作品的艺术效果看上去绝对现代，但也认可传统和过去，因而似乎与诸如极简主义（Minimalism）和概念主义（Conceptualism）等更为晦涩的先锋艺术形式划清界限。确实，他的画作驳斥了绘画本体已经死亡或过时的观点。和最近几十年的许多艺术家一样，培根的作品也利用了摄影和电影中的一些元素。但是跟安迪·沃霍尔（Andy Warhol，1928—1987）不一样，他并未照搬这些元素，而是转化为内在的形象化表述。

培根作为他那个时代最具独创性的英国画家而赢得国际声誉，激励了一代又一代的艺术家。其主要回顾展在伦敦的泰特画廊（Tate Gallery，史无前例地在画家有生之年举办过两次，分别是在1962年和1985年）、巴黎（1971年）、纽约（1975年）和其他地方举办过。培根晚年在法国首都巴黎度过了相当长一段时间，这里对他有着极其特别的意义。他最终把自己看作是由埃德加·德加（Edgar Degas，1834—1917）和巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso，1881—1973）等欧洲艺术先辈所传承下来的实验主义和毫不妥协的个人主义传统的继承人。像这些艺术先辈一样，培根的兴趣集中于肖像画，而与他同时代的许多英国画家则偏好怀旧的风光主题和本土的浪漫主义。在他去世几十年后，培根已与毕加索、马克·罗思科（Mark Rothko，1903—1970）、沃霍尔等人被公认为第一流的现代“前辈”大师。

培根的创造力是与其传奇般的个人魅力和多彩而放荡不羁的生活方式紧密联系的。最近有几本传记强调了他经历过一连串暴力和创伤性的世界历史时期，他公开的受虐性同性恋倾向、混乱的情感生活以及嗜酒赌博。但是，就跟毕加索的例子一样，这些生活上的挑战不仅能做自传的素材，更是促成了培根作品中强烈的形象性和存在感。



与培根面对面

观赏的邀约

2008—2009年，一场盛大的百年展在伦敦的泰特画廊、马德里的普拉多博物馆（Museo del Prado）和纽约的大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum of Art）展出——这场声名远播的巡回展表明培根在他去世后反而更加成为一种艺术现象。在拍卖行，培根的画作持续卖出高达八位数的价格。达米安·赫斯特（Damien Hirst），当代最耀眼的艺术家之一，通过收藏并模仿培根的作品以示对其不渝的喜爱。而戴维·西尔维斯特（David Sylvester）对培根的采访集一直是被阅读最多的艺术文献之一。

[1]

► 焦点 ① 西尔维斯特的采访，p.16

名气和熟悉度并不意味着艺术作品会更加好懂。那些经常是千篇一律的批评家评论和对艺术家采访的略加改变的引用，会阻碍观者沉浸于自己的视觉感受和想象中。这种情况可能在培根身上比在别的艺术家身上发生得更多。因此，在我们按照年代顺序回顾他的作品和艺术生涯之前，我们先来看看在爱丁堡的苏格兰国家现代艺术美术馆（Scottish National Gallery of Modern Art）经常并排挂在一起的两幅画。这两幅画创作的时间间隔有35年，暗示了培根审美发展的重要潜在连续性。第一幅创作于1945年4月伦敦勒夫维尔画廊（Lefevre Gallery）展览（这场展览成功开启了培根的艺术生涯）之后的几个月；第二幅大约作于他1992年去世前的一年。

[4]

这两幅画合起来概括了培根的艺术发展轨迹。《人物习作 一》（*Figure Study I*）看上去是把碎片化的彼此毫无联系的元素拼合起来——外衣、帽子、鲜花以及更为抽象的背景细节——似乎是在即兴绘画过程中成形的，遮掩住了一些抛弃的想法和几层油彩。与之形成对比的是《肖像习作，1991年3月》（*Study for a Portrait, March 1991*），尺寸更大，也更加易辨。这幅画描绘的是一个独特的、身体结构连贯的人。薄薄的油彩表面表明培根在开始作画时就已胸有成竹。创作时间较早的那幅画似乎反映了画家的探索性努力，而后期的那幅则好像得来更容易，也相对更纯熟一些。培根有自己的评判标准：“我认为最好的现代艺术通常给人这样的印象：好像它们是在画家还没意识的情况下就画完了……如果你看晚期的分析立体主义（Analytical-cubist）作品，你会发现一种你根本无从分析起的与现实的神秘关系，你会感觉到画家根本不知道他在做什么，但你感觉他有一种正确的直觉并且正在付诸实施。”

[6]

但是除了背景颜色巧合的相似性，两幅画之间的类同也是非常明显的。在两幅画中，明



1
达米安·赫斯特 (1965—)
《失眠》(Insomnia)
2008年
画布油画
三联画
每幅 251 cm×175.5 cm
(98 3/4 in×69 in)

亮的背景与具象图画中的柔和过渡色形成对比。简单的背景也与复杂的纹理和细部处理形成对照。同样形成对比的还有刻意强调的平面性与明显的空间纵深感和人物及物体的三维形式。类似的，有些地方油彩较为均匀，而另外一些地方则模糊不清，当你审视作品时会发现画作各处的聚焦度和清晰度差异很大。在早期的那幅画里，对似乎已经消失的人物穿的外衣和拿的鲜花之间的并置明显不合逻辑，而在后期的那幅画里，人物似乎相对而言与前面的三脚架式的图形没有联系。令人困惑的是，每幅画都指示出内部和外部的空间。

这一切都意味着什么呢？是否有潜藏的深意有待发掘呢？还是画面的含糊性只是为了引发主体性的阐释？如果是看真迹而不是复制品的话，你会发现培根一直偏好给画作上一层光油，并且配上旧式的镀金画框，仿佛是在暗示（也许有那么一点讽刺意味）他和过去的大师间的联系。其结果是，我们确实在画作中看到了我们自己和别人，就像当我们尝试去理解这些画作的诞幻不经时，我们在某种意义上只能依靠自己的理解一样。当我们凝神细看培根的作品时，我们的眼见并不符合我们对图像和主体的清晰性与连贯性的期待。这一点本身又是他的画作具有广泛吸引力的一个更重要的原因——我们不可能轻易看懂然后就离开。

矛盾

如同其作品，培根的思维过程和语言表述总是充满矛盾。他宣称其作品“就像是在形象艺术和抽象艺术之间走钢丝”。他在其作品里寻找一种“模糊的精确性”和“非常有序的意象”，但也只可能偶得之。某个场合他曾说：“我越来越想把意象变得更加简单，同时也更加复杂。”自发性的效果是至关重要的，然而当培根谈到他作品的呈现时，其明显的对立面也被表达出来：

画框是人造的，这恰恰就是它存在的理由，是为了加强油画的人为性。画的人为性越明显越好，这样油画会有更多机会制作或展现某物。听上去似乎有点矛盾，但在艺术中这完全说得通：为了达到目标，我们竭尽人工办法之所能，并且当这种人为性足够明显时，画一些逼真的东西会更容易成功。以古希腊或古典诗人为例，他们的语言非常具有人为性，并且是高度风格化的。他们都在框框里写作，但正是因为如此，他们才写出伟大的作品。当我们读这些作品时，我们感受到自由和自发性。

培根对模棱两可的对立物的迷恋超出了审美领域。比如，他说他清楚自己的能力是“乐观而又完全没有希望”，而将自己的态度归结为“兴奋的绝望”，其深层意思是说“如果生活让你兴奋，那么它的对立面，比如阴影、死亡也会让你兴奋”。培根从类似“人血的腥臭冲着我微笑”这种有悖常理的讽刺性诗句中得到了无穷无尽的满足。同样让他满足的还有在一本1942年的关于古希腊悲剧作家埃斯库罗斯（Aeschylus）的书中提到的，克吕泰墨斯特拉（Clytemnestra）杀死从特洛伊（Troy）归来的丈夫即阿伽门农（Agamemnon）国王之后说的一段话。这种引人联想的含糊的话语恰恰与融合在培根作品中的强烈而令人不安的内容和具有修饰性的感染力相一致。这位艺术家甚至选择在一种被他称之为“镀金的悲惨”（gilded squalor）的状态下生活和工作。这样的态度使人联想起战后知识分子中的主流思潮——存在主义哲学。

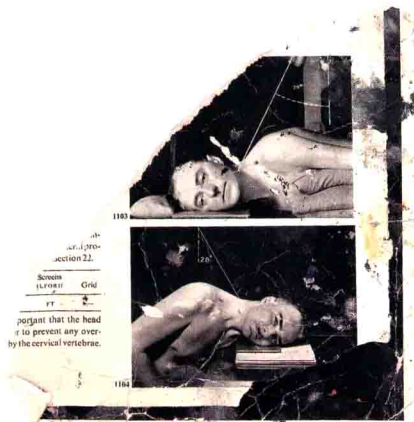
► 焦点 ② 培根和存在主义，p.18

2

K.C. 克拉克的插图

《射线照相中的姿势》

1939年



不变因素

矛盾并不是培根作品中唯一的根深蒂固的不变因素。他对画的尺寸有着强制性的要求（他很大一部分画作要么是大概200厘米×150厘米[78.7英寸×59英寸]，要么就是35厘米×30厘米[13.8英寸×11.8英寸]）；对画的陈列也有要求：必须是镶金的画框并且罩上光油；一套正规的技术设备，包括长方形的线性箱（linear box），通常被称为“空间框”（space frames），内含图画，或者是扔在画布表面的白色颜料块，以及他的画的整体设计——单个的人物通常被放在内部空间的正中。他常常把三张这样的意象组成一组三联画。尤其是在他最后的30年里，他往往精心排列他的作品，以加强整体格式的对称性。

此外，培根在创作固定主题系列方面也颇有建树。他常常连续不断地快速完成一系列具有相同基本主题的画（这些画可能会也可能不会作为一个系列一起展出），比如《头颅》（*Heads*, 1949年），教皇系列（*Popes*，由十多年间创作的一些小系列所组成），《穿蓝色衣服的人》（*Men in Blue*, 1954年），以及同时期创作的狗与斯芬克斯系列（*Dogs and Sphinxes*）。与凡·高变奏系列（*Van Gogh variations*）于1957年一起展出，一些特殊人物如卢西安·弗洛伊德（*Lucian Freud*, 1922—2011），磔刑图系列（*Crucifixions*）以及1953年之后的相关人物的精选画像——也都包含了主题的变奏。他的画之所以经常被命名为“习作”（*Study*）就是因为培根感到他永远无法实现他想象中理想的或明确的意象。“人们永远希望，”他说，“能画出一幅画，使得别的画都无需存在。把所有的东西都放到一张画里。”这种挫败感使他重画甚至销毁了许多画——他也因这种行为从20世纪40年代末期开始出名。否则，培根往往宁可用一些不动声色的题目来给他的画命名（那些较有描述性的标题通常是画廊为了方便辨别或是为某种商业目的而起的）。他以特有的方式评论道：“我真不想给我的画起名字……人们可以把自己的理解加进去。”

[5]

在培根的潜在创作过程里还有一些很明显的连续性。“我不想让我的画含糊不清，我是在一种感知、感觉和想法的迷雾中绘画，尽管我努力将其具体化。”评论家罗伯特·梅尔维尔（*Robert Melville*）对此作出了最早的解释。他把培根用大笔直接在画布上画画的方法归因于一种近乎幻想的动机：

他的创作过程下笔很快，这一点至关重要。因为他必须重造形象，这些形象如此微弱，以至于可以说只能在心灵之眼的角落以外被看到。当头的运动、呆板身体的移动、尖叫的转瞬即逝等这些在他心中一闪而过的时候，他必须抓住它们……他关心的是让图像在画布上突然浮升起来的力量，就像巫师召唤亡灵一样，召之即来，挥之即去。

把培根看作是一个萨满巫师一样的创作者且只凭直觉创作的观点充斥在批评文章中。但事实上他是在严格的界限里创造出那种“自由而又自发的印象”的。他总是以在画布上勾勒

出一个活物的结构而开始他的创作，通常是一个空间背景中的人物。基本上，这是我们在他的知名作品和工作室里未完成的遗作中常见到的。这样一种骨架式的模板成为他即兴创作过程的一个起点。这个过程中他可能会将原来的想法推翻重画。在其早期作品中这种情况在一幅画中会出现好几次。而在后期作品中则会插入一些看上去是无意识添加的绘画标记，并且对原来的想法只做一些小的修改。和许多其他的艺术家一样（就比如他崇尚的爵士音乐家们），培根要求以习惯、惯例和重复作为坚固的基础来促进他的直觉性行为 and 决定。评论家萨姆·亨特（Sam Hunter）在1950年夏天与培根共度一段时光后准确地评论说：“在自发性的假象背后是对想象的严格自律，长期筛选相关意象的试验性工作，以及学习怎样将想象与技巧结合起来。” 培根的作画程序印证了与广泛人类活动相关的“结构化的自发性”（structured spontaneity）的概念。马尔科姆·格拉德维尔（Malcolm Gladwell）在他的书《眨眼》（*Blink*, 2005年）中提到即时判断在我们与人或情境相遇过程中的作用。他认为通常当自发性依照根本原则和策略在心中仔细预演过时最有效果，“真正成功的决断取决于深思熟虑与本能性思维之间的平衡”。

培根反复采用的策略之一就是在开始画一个图像时先从照片里汲取想法，虽然这些出发点被扭曲变形为刻意突出的油画表面。艺术史家已经辨别出培根肖像画里的不同来源：比如医学教科书，关于动物和唯灵论（Spiritualism）的书，摄影家埃德沃德·迈布里奇（Eadweard

3

约翰·迪金（1912—1972）
亨利埃塔·莫拉雷斯的照片，
培根折叠和涂抹
约 1963 年
纸上黑白照片
20.7 cm × 24.9 cm (8 1/8 in × 9 3/4 in)
Dublin City Gallery The Hugh Lane

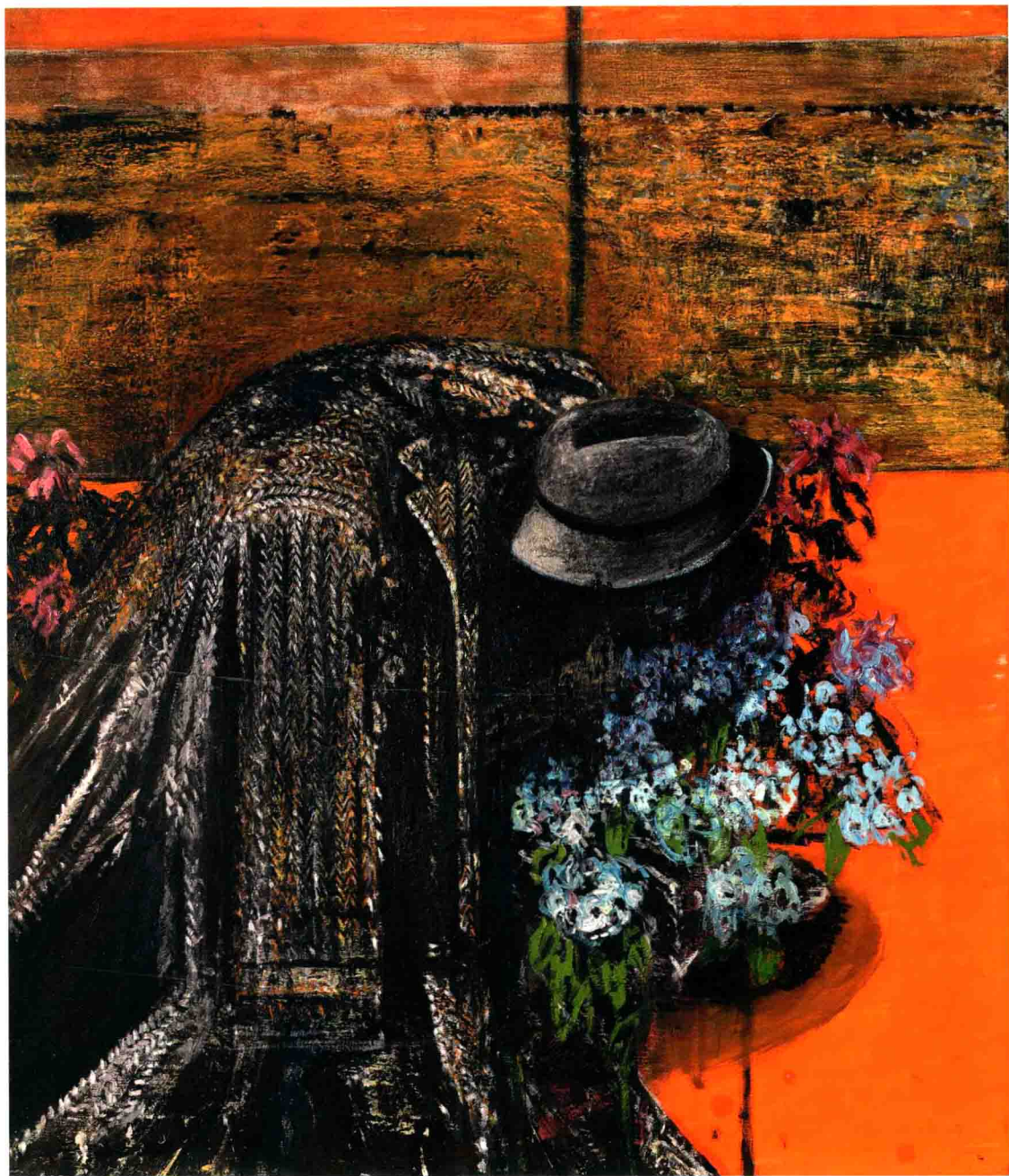


Muybridge, 1830—1904) 一本开拓性的关于人和动物运动的视觉百科全书, 杂七杂八的艺术书籍, 纳粹的宣传图片, 拳击和斗牛照片, 朋友约翰·迪金 (John Deakin) 为他有目的拍摄的他俩共同朋友的肖像摄影, 以及在晚年越来越多的对自己作品的复制。挪用几张照片并且可能最终会被组合在一张画布上。培根喜爱在画里作一些并置, 比如将柔软脆弱的人体与几何形或规则的网格图案形成对比, 就像在迈布里奇的人体研究里一样, 或者跟棱角分明的科学医学设备作对比, 就像在K.C. 克拉克 (K.C.Clark) 的教科书《射线照相术里的姿势》 (Positioning in Radiography) 里的插图一样。我们也得知他绘画时参考了这些素材 (而不仅仅是凭着记忆)。其证据包括有人物模特回忆道, 培根在给他们画像时会有点让人吃惊地去查阅一些动物照片, 他画画时打开的书或从杂志上扯下的书页上会溅有油彩, 以及他习惯摆弄折叠图画, 有时候仅仅是为了画画时能更方便地支撑。直接从照片中取材是培根生成画作的创造过程中不变的特点之一。但是图像和方法的重复当然没有产生重复的作品, 或者说在培根生命的最后几年之前确实是没有过的。

[2]

[3]

► 焦点 ③ 来自摄影的素材, p.20



4

《人物习作 一》

1945—1946年

画布油画

123 cm × 105.5 cm

(48 1/2 in × 41 1/2 in)

National Galleries of Scotland, Edinburgh