

卢西安·弗洛伊德

Lucian Freud 1996-2005

翻译 何清新
广西美术出版社



图书在版编目(CIP)数据

卢西安·弗洛伊德: 1996—2005 / (英) 弗洛伊德
绘; 何清新译. — 南宁: 广西美术出版社, 2010.4
ISBN 978-7-80746-482-2

I. 卢… II. ①卢…②何… III. ①油画—作品集—英
国—现代②素描—作品集—英国—现代 IV. J231

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第075655号

LUCIAN FREUD 1996—2005

by

LUCIAN FREUD, SEBASTIAN SMEE (INTRODUCTION)

Copyright: © 2005 ALL PAINTINGS BY LUCIAN FREUD, INTRODUCTION
BY SEBASTIAN SMEE, PHOTOGRAPHS ON PAGES 4 AND
10 BY DAVID DAWSON

This edition arranged with THE RANDOM HOUSE GROUP LTD through Big
Apple Tuttle-Mori Agency, Inc., Labuan, Malaysia.

Simplified Chinese edition copyright: 2010 Guangxi Fine Arts Publishing House
All rights reserved.

合同登记号: 20-2010-025

卢西安·弗洛伊德 1996—2005

LU XI AN FULUOYIDE

翻 译: 何清新

责任编辑: 冯 波

责任校对: 肖丽新 陈小英

审 读: 林柳源

封面设计: 黄宗湖

发 行: 广西美术出版社

地 址: 广西南宁市望园路9号

邮 编: 530022

网 址: www.gxfinearts.com

制 版: 广西雅昌彩色印刷有限公司

印 刷: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

开 本: 889 mm × 1194 mm 1/12

印 张: 15

出版日期: 2010年7月第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-80746-482-2 / J · 1209

定 价: 105.00元

卢西安·弗洛伊德 1996—2005

卢西安·弗洛伊德

1996-2005

翻译 何清新



广西美术出版社



卢西安·弗洛伊德 1996—2005

塞巴斯蒂安·史密

尤金·德拉克洛瓦（Eugene Delacroix）曾经说过：“艺术的成功，不是减弱感觉，而是借助一切可能的手段，增强感觉；如果有可能的话，还是延长感觉的问题。”卢西安·弗洛伊德正是20世纪具象艺术伟大的“增强者”。他的作品充满着最惊人的、持久的感觉。弗洛伊德善于鲜明有力地表现人与人之间的亲密关系，有时候又是以一种注视人的独特方式，表现彼此之间的陌生感。

弗洛伊德把这所有的一切，都转变为画布上的色彩，或者蚀刻到铜版中的线条。他的最终作品，对于成年人所固有的成见或者确凿的解释而言，都能导致渐迷人眼的对立感。而这种对立感，在观众中会诱发相应的敏感情绪和紧张心理。

当你仔细审视弗洛伊德最近十年的作品时（亦即本画集中的主题），审视时间越长，就越容易被作品的无固定程式所打动。在这整段时期内，他并没有出现很清晰的“最新风格”——亦即没有冲破禁忌或者解除束缚的观念——原因也许在于，就像弗兰克·奥厄巴奇（Frank Auerbach）在2002年写的：“弗洛伊德没有某个特殊时期的风格的‘安全网’，无需进行特殊的保护。每当他觉得自己的工作方式将要变成一种风格的时候，他就会将这种工作方式像钝头铅笔一样搁置一旁，去重新找到一种更适合自己需要的步骤。”

也许，与最新出现的风格相比，更值得人们关注的是，弗洛伊德的作品既活泼又多

样：既有超大尺寸的绘画，也有鞋盒般大小的小品；既有群塑，也有头像、人体肖像；既刻画情侣、孙儿，也描绘不同面貌的犬只、马匹与花园。

是什么东西左右着弗洛伊德对主题的选择？“我做任何事情的唯一缘由，是冲动。”他常说。他工作的方式，同样也是不可预测，随心所欲。

“最近一两年，我完完全全着眼于作品的描绘上——比如说，今天我就注意到，在自己描绘的一幅大尺寸的画面，我只用自己的画笔，就确实确实能画出一切东西。我自己也被逗乐了，因为我正在刻画相当精细的内容。我不仅有这支大画笔，而且画笔上还粘满了颜料。这就像人在呐喊，或者在使用某种古老的语言，因为从某种角度来说，这样的呐喊是可以被理解的。假如知道自己需要什么，你就可以借用几乎所有的手段。即使是不合语法习惯的一声呐喊，居然都这样清楚！这样的呐喊，是给心里的急迫逼出来的。”*

弗洛伊德心里的急迫，与他那非常出名的、慢条斯理的画面构思，竟然同时存在。（在多数情况下，这些画面需要数月才能完成；有的甚至要花上超过一年的常规的工作时间。）但是，心里着急与慢条斯理，这两者都是唯一的、简单的要素——投入——所

* 来源于1998年5月17日《观察者》中威廉·菲弗（William Feaver）对弗洛伊德的采访内容。

附带而来的、不可避免的结果。

他说：“你越是投入，头脑中真正的东西就涌现得越多。”

弗洛伊德用奇特的视角，对人们的精神状态与性格弱点，怀有强烈的敏感反应。至于他个人，最能引起你注意的东西之一，是他的双眼。它们看起来不够真实，还略带惊恐与忧虑。在面对面的状态下，他的敏感反应，与其说是轻松和顺从，还不如说是惊悸般的警觉，像是一只支着超大触角的昆虫。

尽管弗洛伊德招人喜欢，而且常常是一个非常善于讲幽默故事的人，但他从不喜欢谈论自己的作品。“如果在我的作品里存在着对我的某种危险，那是身体的危险。如果我说得太多，它会使我恶心和厌恶。”

在与他谈话的时候，他老是一心多用——“我根本就不是注意眼前这事儿，我确实关注另外一件事儿”——这是一种语言的反映形式。这种反映形式来自于内心深层的兴致：关注。弗洛伊德对各种事情非常容易产生厌恶感——包括对人和对观念。但是，他对其他人的关注方式，同时又是与生俱来地包容一切。

弗洛伊德是20世纪美术史中感染力最强、个性最鲜明的艺术家之一。事实上，尽管他的感染力与个性时时刻刻都灌输在自己的作品当中，但是，他还时常意识到自己与伟大艺术的距离，亦即伟大艺术具有必然的客观性——而且，他急切地要保护这样的客观性。弗洛伊德曾经告诉我，他是多么喜欢马蒂斯的一段文字，并且在自己的《爵士乐》一书中加以引用：“艺术家永远不需要成为自己的囚徒，风格的囚徒，名誉的囚徒，大笔财富的囚徒。难道龚古尔兄弟俩（指法国作家龚古尔两兄弟，主要著作包括有艺术史《18世纪的艺术》。——译者注）没有告诉我们，伟大时期的日本艺术家在一生中曾多次改名吗？这样的说法正合我意：他们要捍卫自己的自由。”

弗洛伊德的艺术总是充满挑衅性。但是这种挑衅性，并不是直接针对公众的规范和主流的趣味。恰恰相反，对于这种挑衅性，有人却找到他最为隐秘的使用方式。让我们细看油画《靠着狮子图挂毯的酣梦》（1996年，图6）。画面上，体型硕大的苏·蒂雷躺在椅子上酣睡。她的十足肥硕的身躯，表现着毫无骨感的肉体。这样的肉体刻画，反而将关系模糊的多个身体局部彼此之间紧密地连接在一起。肥硕的身躯可能会招致观众的一阵惊愕，一种对合乎经典的规范性产生某种破坏效果的震惊。但是，最终作品的精彩之处，是弗洛伊德将这种体验进行深化，而发掘出丰富的情感和肉体的感觉。这样的情感与感觉，是原有体验的拓展，甚至是对原有体验的否定。

“最初，我想象到了像蒂雷那种硕大体型的一切壮观的东西，比如像令人吃惊的火山口，或者像某种以前从未见过的东西，我的眼睛当然是被吸引到由体重与批评所招致的痛苦与沮丧之上。”弗洛伊德说。

弗洛伊德带着同样好奇的眼光，断断续续地直接面对蒂雷。他留心观察数小时，数日，数月，终于将蒂雷那与众不同的肉质身材，描绘成慈爱温情、充满亲切感的画面。尤其是，有人会注意到，她的右腿和脚趾，舒适而懒洋洋地斜向一侧；脸颊与鼻子，精细而复杂的平衡点，靠着起支撑作用的手臂与张开的手掌；眼睛深陷，散布着昏昏欲睡，与身后一对警觉的狮子形成反差。在美术史上，之前并没有与此幅作品相类似的处理方法。

当然，在面对弗洛伊德的绘画作品时，我们所感受的一切，都必须借助于绘画的表现工具——颜料。与其他人相比，他可以将更多的活力、更多基于真实的想象力，集结到一小块只有几平方英寸的画布之上。在笔触堆积的画面背后，并没有什么理性的程式，例如《罗伯特·弗劳斯》（图37）的头

像。大块的调子变化，与表面的细部特征，两者形成对比关系，共同塑造出对象的造型。所有这一切，都存在于弗洛伊德在画布上所经营节奏关系的张力之中——尤其是那些略微倾斜向下的笔触，传达着那种具有自由落体特征的重力牵引效果。

从某种角度而言，所有这一切结合在一起，就产生了一种被强化的真实感。这样的刻画效果，表现出刻画对象具有聪明才智的某些特征，甚至是他的羞怯（弗劳斯是弗洛伊德的长期挚友，曾经担任英国女王的私人秘书）。无论如何，这幅作品表明了弗洛伊德确实是在场式的全身心投入。

这或许是弗洛伊德对人物肖像的“观念”所给予的极大贡献：它并没有太多“深刻细致的人物刻画”，也没有图解对象个性的种种特征；它是关于某个具体人物在场的、有可能出现的、最强烈的表现方式。与之有密切关系的，是对他人私密的理解，亦即理解其他人必不可少的独处空间。

弗洛伊德曾经说过：“我画人物，并不是因为他们像什么，我根本不管他们像什么，但是我要清楚他们是怎样存在的。”

众所周知，虽然这批肖像画都属于他把模特姿势刻画得最为自然的一批肖像画，但是，这批肖像画并不意味着他准确地了解所描绘的对象（他们怎样入睡？这么多人什么时候入睡？或者他们什么时候才是眼光呆滞、无精打采？）反而是这批被描绘的模特，为弗洛伊德做出了非常具有颠覆性的事情，最终使画面产生感人的效果。恰恰在他以极度的激情来仔细观察模特的时候，他在画布上鲜明地表现出模特不为人所知的一面。在这样的艺术表现过程中，弗洛伊德赋予模特们相当深刻的有关人类自由的意义；这样做，反过来在观众中引起了冲动的念头，使观众产生一种真实、可信的现实感。

“当你找到非常触动心灵的事情时，进一步探寻的动力反而会减弱，”弗洛伊德曾

经说过，“这有点像热恋中的人不愿意见到父母一样。”

注视着弗洛伊德所刻画的全身肖像，你不得不面对这样奇特的细微变化：身体所占据的空间，似乎仅仅通过呼吸就把周围的空气都排挤走。重量感与体积感重新回到视野。奢华的，甚至是情欲的感觉，与不同程度的不安情绪相互交织在一起。这不仅是一种情感的、心理的体验，也是一种身体的体验，但是它却异常的清晰——“直截了当的感受”，像哲学家西蒙娜·韦伊（Simone Weil）所说的那样。当中没有涉及任何神秘化或者抽象化的元素。

在弗洛伊德的作品中，你极有可能发现，他不断地涂抹颜料，甚至到了不厌其烦的重复程度，而不是进行暗示性的模糊处理。例如，当你面对他于2002年刻画弗朗西丝·科斯特洛的肖像（图73）时，你会注意到一种尖刺状的、非视觉化的特性——尤其是在眼睛四周、鼻梁上，以及前额的中心位置。至于弗洛伊德本人，他确实是在完成足够写实的画面之后，仍然坚持涂抹下去（在库尔贝和康斯泰勃的作品中，同样能看到某些相似的情况；弗洛伊德仅仅是将它进一步深化，一步一步地推向冒险的境地）。

不知什么原因，他用颜料显得过多。过多的颜料，超越了写实画面所需的表现需求——这一切都刺激着眼睛。它激起我们的好奇心，因为我们不能确切说出它为什么看起来合理。而且，通过弗洛伊德的反映，同样传递着某种额外的信息，它强调主题的特殊存在方式——就像无关紧要却又要说出来的语言一样。这样的语言，将一种客观的交流，转变为一种熟悉的对话方式。

“我认为，一幅优秀的肖像画，与所采用的方法有关。”弗洛伊德曾经告诉我。“如果你看到夏尔丹刻画的动物，它们是‘绝对的’肖像画。他的动物肖像，带着个人的感情，敬畏的激情，还有对细节的关

注。”

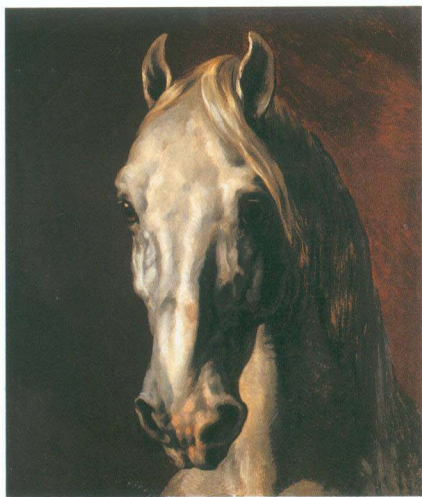
在他近十年的动物肖像画中，包括有一批最大胆创新的、具有个人独特风格的作品。弗洛伊德对马儿的痴迷，可以追溯到最初在英格兰的日子。作为一名达廷顿·霍尔学校（Dartington Hall）的学生，他经常睡在马厩里，与喜爱的马儿为伴。“我妻子专心照料这些马，”他说，“我骑上这些活蹦乱跳的马，是让其他人以后也能够骑上它们。”弗洛伊德在年少时就绘制了大量有关马的绘画，而且，他最早制作的、也是唯一为人所知的雕刻作品，是在1937年用沙岩雕刻的强壮有力的、三条腿的马雕像。1970年，他也画过一匹灰色的小牝马。画上的小牝马站在一间麦秆马厩中，支起一条后腿休息。

2003年冬季，弗洛伊德可能是重新痴迷上泰奥多尔·热里科的作品。热里科的绘画激励他回到有关马的绘画主题上。两幅有关马的油画，《灰色骟马》（2003年，图77）和《杂色母马》（2004年，图91），是弗洛伊德在寒冷的早晨拜访一所骑术学校之后，逐一完成的作品。那所骑术学校离他在荷兰公园的画室并不远。

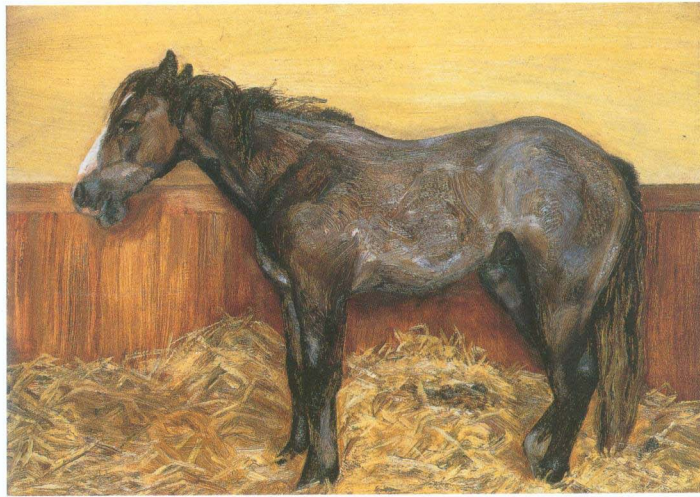
在《灰色骟马》中，马鼻子被笼头分割为两部分。麦秆、马厩的墙壁，营造了像家一样的感觉。而在巴黎卢浮宫内热里科的《一匹白马的头像》中，白马则是鼻孔张开，双耳挺立。相对于《一匹白马的头像》而言，这幅《灰色骟马》真算是不可思议的、冷静而机敏的回应。

另一幅作品《杂色母马》，轻松描绘的母马侧面，同样让我们想起了弗洛伊德于1970年绘制的《小牝马》——但是，这回我们甚至跟马更靠近了。马的整个头部、脖子，还有前腿的一部分，都被裁切掉。再进一步端详，这部分的细节似乎被模糊处理，甚至是异常的粗糙。我们的注意力，反而直接转向马躯体的侧面和臀部（弗洛伊德坚持认为，这匹母马值得炫耀的就是这个部位，这也是他选择画她的原因）。纤美而清晰的后腿，肌肉柔顺地紧贴着肌腱与骨骼。

《杂色母马》是借助感官观察而收获的一幅精彩习作。正如罗伯特·休斯（Robert Hughes）所言，这幅习作也是“一个典型的例子。对一个主题的浓缩，是如何体现出来，又是如何舍弃其中含义；甚至换成另一位画家之手，这样的浓缩都会变得不能令人信服”。



泰奥多尔·热里科，
一匹白马的头像，
藏于法国巴黎卢浮宫美术馆，
©RMN摄影，
©蒂埃里·勒马热



卢西安·弗洛伊德，
小牝马，1970年

数十年来，弗洛伊德同样描绘着他那些狗。母狗布鲁托，是他数幅最为精彩绘画作品中的描绘对象（包括此幅令人激动得几乎窒息的《双幅肖像》（1985—1986年）。布鲁托死于2002年。在过世之前，她曾经出现在多幅作品里，例如，在蚀刻版画《布鲁托12岁了》（2000年，图45）中，她是一个像孩子一样容易受伤的弱势动物；在《阳光充足的早晨——八条腿》（1997年，图20），布鲁托是和弗洛伊德的助手、画家戴维·道森在一起；而在《戴维、布鲁托和埃里》（2001年，图62）里，她又假依在共有十条腿的伴侣当中。但是，即使布鲁托不在画面，如《布鲁托的墓地》（图85），她也还是真实存在的主题。《布鲁托的墓地》是一幅精细的小尺寸习作，描绘着弗洛伊德屋后花园中布鲁托的临时墓地，一块铭刻她名字的石头。石头被枯叶和一束新鲜葱翠的竹叶环绕着。

画面如此新颖生动，过于独特，以至于没有了感伤——但是，画面上对感受的直率表现，让我回想起，弗洛伊德曾经说过有关这个主题的事情。有人质疑他为什么不喜欢在绘画中表现感伤，他说：

“我想，感伤确实意味着丰富的感情。但是，绘画的一切都在于造型问题，所以我想让造型影响我的感情，而不是让感情影响我的造型。就我所喜欢的画画方式来说，对刻画对象进行理想化处理的想法，显得那么陌生，甚至是一种对立。”

就像刻画动物一样，弗洛伊德的人物肖像同样具有丰富多彩的特殊性。他的人物肖像充斥着人类的矛盾，不是突出人物性格的某一方面，也不是强调人物肉体是否真实，反而是尽可能地包容一切。

正因为这样的缘故，弗洛伊德刻画的女王肖像，在英国皇家肖像制作的悠久历史中，成为了最新颖独特、最受人关注的代表作之一。这幅肖像，事先已经被谋划了数年之久，却被无限期地拖延着（主要原因，是



卢西安·弗洛伊德，
双幅肖像，1985—1986年

来自新闻界那股过于傲慢的势力所威胁）。在这段时期，弗洛伊德曾经为一位朋友，也就是毕加索的传记作者约翰·理查德森（John Richardson），画了一幅小尺寸的肖像。他不断地调整技法，却发现理查德森极少摆出坐姿，而且比较小的画面尺寸也不见得必然会削弱画面的表现力。再加上在20世纪50年代，弗洛伊德改用猪毛画笔，把造型刻画得更加鲜明的立体感。而且，这样的处理方法，也并不意味着作品会产生他极力回避的“小画像”效果。

理查德森肖像画的成功，把女王肖像画的计划拉回到可操作性的范畴。“当然，我们只有次数有限的坐姿，”弗洛伊德告诉我，“我记得曾经告诉女王，‘您可能认为我绘画的进度出奇地慢吞吞，实际上我却是以每小时90英里的速度在奔跑，而且，假如我再跑快一点，车子就会翻倒。’”

尽管最后完成的女王肖像（图60）只有鞋盒般大小，但是它取得了惊人的历史意义。就像柯罗的肖像画《带兵器的坐姿男子》（1868—1870年），女王肖像完全回避了庄严高贵的魅力，而是表现为一副俏皮可爱、平易近人的样子。这确实是第一幅令人信服地表现女王日益衰老的、祖母形象的

戴维·道森摄影，
2001年



肖像画。但是，弗洛伊德并没有过于夸大女王的这个特点，也没有把画面处理为漫画。他是把刻画女王回归到一种感觉：我们不了解女王的地方，依旧保持着不了解的状态。

“如果我要把某人画到画面上，我喜欢感受到，他们要么是处于入睡的状态，要么是在极力地挤进画面，”弗洛伊德说，“用这种方式，他们在画面上不是为了观众的眼睛舒适，也不是为了观众的眼睛更加愉悦。而是他们要占据画面的空间，而我此时正在记录着他们。”

另一方面，对于画面而言，构图并没有主题那样重要。“就我自己的作品来说，画面构图偶尔的随意与平静，可以洋溢出生活的气息……我喜欢斯坦里·斯宾塞（Stanley Spencer）的重要缘由之一，是他的‘构图’（‘我们可以这样说他的构图吗？’）。当画家约翰·旺纳科特（John Wonnacott）说，

‘你是一位了不起的人体画家，但是你不会构图。’我以前就对这种说法感到非常满意。我当时想：‘噢，太棒了’，因为我觉得，我把对象描绘成笨拙的效果，正是真实生活所看到的笨拙。”

不像有些艺术家沉迷于病态的审美，弗洛伊德却老是想弄清楚，在极度拥挤的紧张生活，与麻木引致的危险和出路，这两者之间相互对照与相互影响的结果。尤其是，人体肖像传递着一种强烈的感觉：它像是要占据将要静止的躯体。前一分钟的感觉是情欲的困乏厌倦；下一分钟它就是缅怀卡夫卡《变形记》中的格里高尔·萨姆沙，一夜之间就转变为一只裹着黏液不能动弹的昆虫。弗洛伊德的绘画让你想起，完全放开的、慵懒的奢侈享受，从来不会远离既极度痛苦又迟钝麻木的抽搐。

弗洛伊德所描绘的主体，将周围的客体

世界，分成多个相互吸引与相互排斥的区域。例如，他绘制的图案（衣服、床罩、地板等物品的图案造型），似乎支撑着肉体的造型，否则，肉体造型就会面临着瓦解的危险。

“眼睛本身是纯粹的视觉器官，对立体图形会产生疲劳。”加斯东·巴舍拉（Gaston Bachelard）撰文提到，“眼睛总是期待着会梦见变形”。在弗洛伊德许多精彩的绘画当中，有着相似的幻想般的嬉戏动作。“当你看到这些造型时，”他曾经提到，“显然，有部分造型是想解开束缚的”。

弗洛伊德喜欢在画面中安排陈旧家具的破损效果，或者刻画地板与墙体的阻抗状态，与画面的描绘主体那种柔软、鲜活的存在形式形成对比。他不仅对描绘对象的表现形式、不透明性和抵抗力三者极其敏感，而且对于描绘对象可以被不同的意识状态所激活的方式，也同样有着极强的感受能力。原本死气沉沉的物体，屡次令人费解地占据着画面的主要位置，或者至少搅乱了观众的认识或观念；这些物体成为想象力纠结在一起

的枢纽。

弗洛伊德在近期最为精彩的肖像画中，有数件作品均让模特安坐在他那张红色的皮革椅子上（“我喜欢这张椅子。它或许跟谁坐在上面，还有在上面度过的生活都有关系。还会有轻微出汗的感觉。”）。借助这张椅子，弗洛伊德刻画了紧张但仍然镇定的路易莎《路易莎》（1998年，图40），次年紧接着为路易莎的母亲画了《坐在红色扶手椅上的人体肖像》（1999年，图41）。在这两幅作品当中，椅子似乎不仅包容着坐者，还使坐者向后斜躺，营造一种引人注目的、毫不设防的亲密表现方式。1997年，这张椅子占据着画面的最显著位置，即所谓的椅子自画像，人物从中撤离。这幅作品表达了弗洛伊德对凡·高的崇敬。

事实上，在绘画史上几乎没有画家像弗洛伊德那样，用如此漫长的时间来画自画像（指真实的自画像类型）。弗洛伊德于2002年完成的自画像（图74），是他首次用了近十年的时间来刻画自己。在这幅自画像中，

卡米尔·柯罗，
带兵器的坐姿男子，
1868—1870年，
藏于法国巴黎奥赛博物馆
© RMN 摄影
© 蒂埃里·勒马热



文森特·凡·高，
凡·高的椅子，1888年，
藏于英国伦敦国家美术馆



弗洛伊德像是不慌不忙地推进着刻画的过程，甚至到了重复累赘的境地。具有冲突效果的厚涂笔触，塑造了画家自己的鼻子、前额，以及灰色头发那凌乱的浪花形状，加上颜料像碎片般厚涂在身后的墙壁上，整个的画面效果，像是进入某种令人眩晕的、快速照相般的视觉游戏。

“我打算画自己一直画到死。”弗洛伊德喜欢这句口头禅。

1996年至今，弗洛伊德已经完成有关伦敦诺廷·希尔区屋后花园的四幅油画和两幅蚀刻版画。像他的其他作品一样，这批有关花园的绘画，都是创作冲动与个人喜好相结合的产物。而且，这批作品，也像是他对约翰·康斯泰勃表达非常个人化的颂词，因为康斯泰勃在弗洛伊德的思想里产生着越来越多的影响。

2001年，弗洛伊德挑选多幅作品，参加法国巴黎大皇宫的大型康斯泰勃画展。在画展的准备阶段，他还开始着手制作一件蚀刻版画《仿康斯泰勃的〈榆树〉》（图

76，2003年才完成——译者注）。而在两年前，康斯泰勃的原作，直接启发弗洛伊德创作了《站立的人体》（1999—2000年，图51）。这幅作品中脆弱的坚固感让人想起瑞士艺术批评家海因里希·沃尔夫林（Heinrich Wölfflin）的一段文字：

“我们自身的身体组织就是这样的造型，通过它，我们了解物质世界的一切事物。我们承载着负荷，还承载着体验的压力与反压力。当我们不再有力量对抗自己身体倒下的拉力时，我们会轰然倒地；这也是为什么我们既可以欣赏纪念柱的宏伟静谧，也可以觉察一切物体在地面上呈不规则散开的动态趋势。”

在谈论《伦敦诺廷·希尔区的花园》（1997年，图17）的时候，弗洛伊德告诉威廉·菲弗（William Feaver），“在相当早的时候，我曾认为那里较多的是暗淡、模糊的小东西。但是，后来我意识到，我可以尽量往画面中提供信息，这样我就能够表演这出自己想要的戏剧”。

“把一切都加进去”的嗜好，恰好是弗洛伊德钦佩康斯泰勃的关键。正是一时的冲动，才可以制造粗糙笨拙的，甚至是难以入目的效果——但是在过分稳重的思索中所丧失的东西，却无法弥补发自内心的情感。（普希金：“不，不经意的饶舌，叽叽喳喳 / 音不准，意不达，真是难以捉摸 / 胸中却敲响思绪，扑哒扑哒 / 今朝宛如昨日，依旧在我心窝。”）

“我认为，没有哪种感觉是需要你剔除掉的。”弗洛伊德说。他刻画苏荷酒吧的乐师盖兹（Gaz）的肖像（图16），就带着那充满期望的一瞥。这正是一个恰当的例子。弗洛伊德说：“盖兹有几分滑稽有趣。他经常制造麻烦，但是，这些麻烦基本上都是经济方面的。所以我并不介意。”

这幅完美精彩的肖像画，让人想起了委拉斯贵支的咧嘴而笑的小丑《弄臣卡拉巴

约翰·康斯泰勃，
榆树干的习作，约1821年，
V&A 图像 / 藏于英国维多利亚与
阿尔伯特博物馆



迭戈·德·委拉斯贵支，
弄臣卡拉巴扎，约 1633 年，
©美国克利夫兰美术馆



詹姆斯·雅克·提索特，
弗雷德里克·古斯塔乌斯·伯
纳比，1870年，
藏于英国伦敦国家肖像画美术馆

扎》。但是，它几乎没有《弄臣卡拉巴扎》的柔和。相反，按照弗洛伊德的说法，这幅作品具有与众不同的、鲜明有力的元素，“每一幅优秀绘画都必须具备的（元素）。（这种元素）有一点点像毒药。”

“当盖兹的母亲前来观看这幅画的时候，她简直有点震惊。”弗洛伊德告诉菲弗。“她正看着那幅画，盖兹就说，‘妈妈，你看，我在一个公交车站。很多人都在我旁边候车。因为我比较突出，他们不知道是否可以搭讪。那就是为啥我有那么点儿微笑，脑子里又是乱糟糟的’……最重要的是，此时的他真是令人又爱又恨。”

《陆军准将》（图93）刻画的是安德鲁·帕克·鲍尔斯（Andrew Parker Bowles）的肖像。鲍尔斯是英国皇家骑兵团的前指挥官，也是弗洛伊德的马术老伙伴。鲍尔斯在肖像画中穿着制服。这幅肖像，是弗洛伊德模仿画家詹姆斯·提索特（James Tissot）的一幅军官肖像。提索特曾经刻画了另一位骑兵团军官弗雷德里克·伯纳比（Frederick Burnaby）轻松愉快的样子。体型庞大的伯纳

比据说是英国军队中最强悍的人，他能够一手举起一匹小马，而且曾经在冬季骑马三千英里穿越俄罗斯大草原。

弗洛伊德的肖像画，同样是刻画一位体型庞大的男人，则是另一番世界。鲍尔斯的上衣松开，露出发福的肚子，右臂摆姿势作思考状。这样摆姿势并不能掩饰这个事实：在整整一年的时间里，他每周都会回来坐在同一张椅子上。然而，这幅画面却非常有气势，赫然耸立在观众面前。下半部的踢腿动作与交叉的对角线，栩栩如生地激活了整个画面。

“一切伟大艺术品的要点之一，是作品能影响你。你不同意这种观点吗？一种似乎是与生俱来的说服方式在影响着你。”

“你还想画什么？”

“听起来也许奇怪，但是我喜欢画我现在还不能做的、雄心勃勃的作品。”

“‘雄心勃勃’是什么意思？”

“眼界！通过画画，会得到不受约束的认知与娴熟的技术。但是，我想做的事情确实都非常艰难而费劲。”

1 自画像, 1996年

