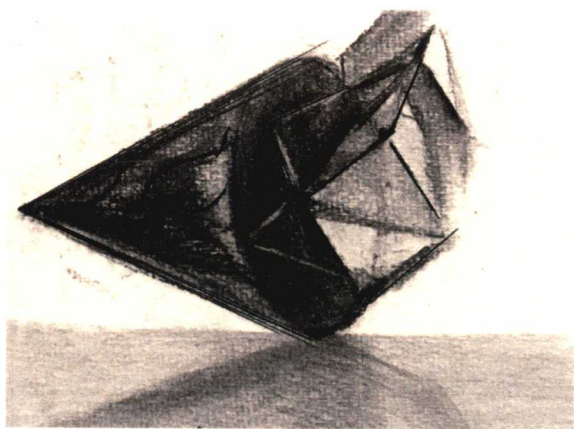




中国美术学院 绘画艺术学院 半透明丛书



《技艺与方法》青年文集

半透明

艺术 ·

Inter-Youth
Skill and Method Youth Corpus

主编 许江
杨参军
井士剑

艺术手稿是艺术加思想与创造的纪录，也是创作的一部分，更有一种笔记、札记、备忘录的性质，
承载了画家直接心灵感受以及思维的律动



中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS

CAA 世纪之星 Inter-Youth

中国美术学院 绘画艺术学院 半透明丛书

半透明

艺术·家书

许 江 杨参军 井士剑 主编



中国美术学院出版社
CHINA ACADEMY OF ART PRESS

责任编辑：章腊梅
装帧设计：张 钟 王羽晨
责任校对：朱 奇
责任印制：毛 翠

图书在版编目（C I P）数据

半透明．艺术 / 许江，杨参军，井士剑主编．— 杭州：中国美术学院出版社，2017.12
ISBN 978-7-5503-1561-7

I．①半… II．①许… ②杨… ③井… III．①绘画理论—文集 IV．①J20-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 298964 号

半透明·艺术

许 江 杨参军 井士剑 主编

出品人 祝平凡
出版发行 中国美术学院出版社
地 址 中国·杭州南山路218号 / 邮政编码：310002
网 址 <http://www.caapress.com>
经 销 全国新华书店
制 版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司
印 刷 浙江省邮电印刷股份有限公司
版 次 2017年12月第1版
印 次 2017年12月第1次印刷
印 张 21.25
开 本 787mm×1092mm 1/16
字 数 350千
印 数 0001-1000

文集序 / 半透明

事物的澄明是不是一下子就呈现的呢？

灵光的确神奇。绘画的技艺与方法不是一下子发明的，如同油画早在15世纪上半叶，尼德兰的凡·艾克兄弟找到了一种令人惊喜的绘画技法，用亚麻籽油代替蛋白等媒介。这种调和不仅适合工具与材料的使用，更是在描绘覆盖和渲染自然事物的精微与神似。“半透明”是绘画的本色使然，绘画形象在无数次的演绎过后，呈现出光芒泽晕。时至今日，画家仍在这种叠印的状态下追求绘画的方式。油画厚涂法与薄画法都是这种透明性凝聚的力量与消隐。

此时，半透明作为它物的样子展示着魅力。事物以半透明的姿态开放与自省。大自然给予我们清晰明了的视觉形象，万物却以半透明的方式生长。古罗马怀疑论思想家塞克都斯描述，事物在一种半透明的虚薄状态下充盈与存在。如同人类、自然、社会、科学、艺术等诸多领域，在这种多重的显现与剥离中得以实现。

青年艺术家以他们特有的艺术创作生长性活跃在各个历史时期，在已知和未知的半透明状态下不断开启不同时代的艺术，这种情形预知和开启了崭新的艺术。

我们的这两本文集关注从绘画材料和技法出发，研习绘画本身的问题和意义。技艺本身是技艺吗？方法果真是用来使用的吗？艺术精神如何在技艺中重塑事物本身显现也正是在半透明状态下的旷久绵延。

采用这样一种方式，不言说一种既定的诸多标准。而且围绕身为绘画的直接人——画家如何成为画家，以及被视为“手艺”背后的“潘多拉之盒”的谜底是什么？

今天，古代东方和古希腊时期的数学与几何之美，历经千年时光正受到数字化的大数据时代的冲击。真实与虚拟成为日常的使用，绘画与图像的可视与不可视面临前所未有的情形。绘画为何生？作为技艺的方法和作为方法的技艺的根本命题是什么？一切都在一种半透明的状态下得以阐述。

为青年艺术家提供这样一个画与思如是说的平台，旨在让“画”通过技艺与方法发出自身的声音、显示中外绘画的多元方法与批判精神。艺术不作为思想、知识、科学的艺术。艺术是人性必不可缺的价值智慧。

世界从未有像今天这样透明，我们内心仍然充满期待，在信息社会时代，这文集如同广袤大地上的一粒芝麻，我们希望芝麻开门的神话寓言再次打开这个时代半透明的现代之门，让我们看到绘画的未来愿景。

井士剑

2015年10月9日

目 录

文集序 / 半透明

I

形象·感知

- | | |
|------------------------|----|
| 弗朗西斯·培根肖像画中的时间性 / 褚朱炯 | 2 |
| 马蒂斯的“痕迹” / 史怡然 | 12 |
| 保罗·克利的艺术心理表现 / 李佩玉 | 21 |
| 论梵高绘画中劳动者形象 / 余鲁超前 | 29 |
| 奥拉维尔·埃利亚松的“感知世界” / 金杭逸 | 39 |

观看·视觉

- | | |
|--------------------|----|
| 麦克卢汉的媒介说 / 刘 璐 | 50 |
| 西方绘画中的窗 / 方佳璐 | 62 |
| 绘画中的维度和重叠的空间 / 高 旭 | 69 |
| 希腊艺术之我见 / 丁 坦 | 75 |
| 新表现主义及其代表画家 / 童道冰 | 82 |
| 符号“重复” / 王燕宁 | 90 |

异化·意识

- | | |
|---------------------------|-----|
| 超现实主义与马格利特 / 徐小祥 | 100 |
| “图案化”绘画新解 / 王晓磊 | 110 |
| 摩尔条纹现象的艺术表现 / 王梦雨 | 117 |
| 面孔绘画的荒诞性 / 黄培莲 | 128 |
| 塞尚绘画观感 / 王 新 | 134 |
| 创作欲、意象与潜意识 / 巩皓妍 | 139 |
| 作为社会表征的艺术 / [英] 弗朗西斯·哈斯克尔 | 146 |
-

弗朗西斯·培根肖像画中的时间性

褚朱炯

培根始终着迷于描绘人，无论是局部的脸的肖像，还是全身的肖像。如上节所讨论的，培根意欲表现的是对象的真实，这种真实不是表象的符合一致，而是一个独特的生命体所特有的能量，也就是一个活生生的人所具有的东西，简言之就是生命力。对于个体和生命的关注与培根所处的时代相关。

培根的艺术与他个人的生命经历息息相关，对于培根艺术的研究，无法脱离他的生活经历进行。在培根的有生之年经历了 20 世纪的战争与动荡，现代社会的巨变，仿佛没有什么东西是永恒的。变动在培根一出生仿佛就是注定的。培根于 1909 年出生于爱尔兰都柏林的一家疗养院里，他的父亲是一位赛马训练师。培根在都柏林待到第一次世界大战前夕，后因父亲进入陆军部，跟随父亲举家搬迁到伦敦。在之后，培根全家经常在英国与爱尔兰之间游离不定地居住。培根在 16 岁离开家庭之后，更是过上了一种居无定所的生活。

从培根出生起，伴随着的就是全世界的战火连天，不久而来的就是第一次世界大战。他认为他这代人简直无法想象没有战争的生活是如何的。在培根成年后经历的第二次世界大战对培根的影响是巨大的，培根在 20 世纪 50 年代的创作很多都与战争有关。传统的批评观点认为培根的创作表现了战争带来的创伤，或者说是对战争的残酷和灾难性的控诉。但事实上，培根的肖像画创作是超越了具体的生存体验比如战争，而上升到对更本质的生命存在的思考。

培根对于身体的关注，在于身体是生命的载体；对于生命与存在的关注，使培根的绘画与同时期的存在主义哲学思想相联系。

培根在访谈中提到的很多观点有明显的现象学与存在主义意味。比如培根说：“或许我随时都怀抱着人难免一死的感觉。”有时候，作为一个画家，他有更感性的说法：“我们就是肉，我们是潜在的死尸。当我走进一家肉铺的时候，我总是感到惊讶——我竟然不是那些动物。”海德格尔认为，人就是为死而生，人生就是奔向死亡的过程，对这一过程的体验和领悟就是奔向死亡的先行。这种趋向死亡的先行人恐慌，但是也使人领悟到自己的存在。在对待向死而生的问题上，萨特的观点是强调的是一种偶然性，他认为人们不能等待死本身，而只能等待一种特殊的死。虽然生命的存在最终指向死亡，但这个死亡不是像列车的时间那样可以预期，上海到杭州的高铁准点是多少时间，是有一个预设的，一旦火车从上海站出发，就行驶在铁轨上，离杭州站越来越近，虽然可能有意外，出现晚点甚至车祸，但这是意外，是小概率事件，总体而言，火车的运行时间是一个既定的程序，可以被验证。而人在活着的时候却不能像等待火车到达那样等待死亡的到来，因为死亡时间是无法被验证的，虽然，从生物学角度来看，人必有一死，死亡是一个可以预期的结果，但每一个个体的人所面对的具体的死亡是不可预期的，不是像火车运行那样有一个可以验证的程序。比如对培根而言，第二次世界大战爆发，培根面临征兵，对他而言，可以说离死亡近了，死亡的机会大大增加。但是由于他患有哮喘，没有被录取，没有去到前线作战，离死亡又远了一些，几年后战争结束，可以说就更远离了死亡。虽然，从生物学上说，人每一天都在逼近死亡。总体而言，在一般情况下，具体的死亡是不确定的，死亡是在必然性与偶然性之间，换言之，生命是充满不确定性与偶然性的。但在这一点上说，死也是偶然的。这与海德格尔的理解不同。海德格尔在谈到死的问题时，把死与生命的有限性捆绑在一起，认为正是死构成了我们的有限性并向我们揭示了有限性，萨特认为海德格尔在死与有限性同一化这点上奠定了他的整套为死而存在的理论。萨特在死与存在的问题上提出了与之相异的观点。他认为从为我的角度而言，死不是固有的可能性，它是一个偶然性的事实，如同出生一样，也是一种偶然性。建立在这样一个理论基础上，萨特认为生命本来是无意义的，是

人自身给予生命以意义。

培根的绘画如果有某种终极关怀的话，这个就是存在与死亡。在培根的思想中，更多的是与萨特相接近。在与培根的访谈中，席尔维斯特在这一点上似乎误解了培根的意思，他的理解是海德格尔式的，席尔维斯特认为培根的绘画让观者感受到似乎在观看某个危机时刻，某种确切意识到必死命运的时刻。但培根其实并不认同这种说法，虽然他没有明确地否认，实际上，他关注的角度是萨特式的，他认为生与死都是偶然的。而且在这方面是比较早熟的，他说自己在17岁的时候就已经意识到死亡的存在，他是如此表述的：“十七岁的时候，我记得非常非常清楚。我记得我看到了人行道上的一团狗屎，突然之间我了解了，事情就是这个样子——生命就像一团狗屎。很奇怪地，这件事折磨了我好几个月，直到我突然接受了——你就在这里，活个几秒钟，然后像苍蝇般地从墙上被打下来。”这里很明确地表述了几层意思，生命就像一团狗屎，也就是说生命本来是无意义的，来到这个世界本来就是偶然的，死也是偶然的——像苍蝇般地从墙上被打下来。培根进一步明确宣言：“我认为生命是无意义的，可是我们在生存期间赋予了它意义，我们创造了某种态度，在我们生存之际给予生命意义，虽然生命本身毫无意义，真的。”

某种确切意识到他们的动物天性的时刻——认识到那或许可称作自身的根本真实的一刻。这种特质，培根在解读古典大师的作品时，认为同样是存在的。起码在他喜欢的大师的作品中都存在。如前所述，他认为委拉斯开兹所有的画作中都能感受到生命的阴影。培根对大师作品的解读与他的个人经历息息相关，个人的经历与命运有一种个体性也有群体性，群体性表现为如培根这样出生于20世纪初的一代人，萨特比培根大4岁，属于同一代人。在他们生命的前半程相继经历了两次世界大战，危险与动荡始终如影随形。这种生存境遇造成了他们对生命类似的体验。

无论怎样去探究培根的思想，都离不开对他的具体画作的解读，不然都是空中楼阁。作为一个画家，所有要表述的，能表述的，都在他的画中。离开绘画所产生的视觉力量，画家就如同离开大地的巨人安泰。因此，回到培根的绘画中，对于生存与死的关系

都转换为了视觉性的东西。首先是题材的选择，为什么培根如此迷恋肖像画，就因为肖像是最适宜承载生存与死的思考。在本章的前两节已经分析了培根绘画创作论中的几个关注点：感觉与偶然性的把握和真实的探究。这些都与生命的思考相关，联结这一切的是时间性。因此，培根绘画方法论的中心最终可以归结为对时间性的表达，以对象的运动作为肖像画的切入点，以运动来展现时间性，也是在这一点上，培根展开了和绘画传统的对话。

培根描绘的人物仿佛都处于一个舞台式的虚拟空间，也许是一根弧线圈定的抽象场地，或者是由竖线分割的室内空间，有椅子、沙发或床等道具，也许还有一些诸如洗手盆或马桶等道具，暗示了盥洗的空间。人物在这些空间中，没有身份的描述。培根的肖像画剥除了这种社会存在的遮蔽，仿佛他们只是作为一个纯粹的人的存在，一个肉身的存在。空间中的身体总是处于一种运动之中，运动必定是时间里的运动，所以运动中的身体，既不能说是处于空间之中，也不能说处于时间之中，而是同时寓于空间与时间之中。培根非常着迷于这种身体的存在属性。这是存在的基本规定性。在培根的早期作品中，有一张具有转折性意义的小画就是1949年画的《头部2》，在前面已经谈到过，培根在这张画里发现了画面中的运动。这种运动感的获得就是靠画面中的势，但此时培根还没有将这种运动感的表达与人的存在本质联系起来，一直到20世纪50年代创作教皇的系列肖像时，培根还没有获得对社会身份和社会存在的超越，在某种意义上，教皇的尖叫仿佛是要挣脱这种社会身份限制的强烈愿望。也许这也是后来培根在访谈中反复说到认为这批画不成功的原因。从迈布里奇的连续摄影中，培根获得了在平面上表达身体运动和时间性的灵感。从这时候开始，培根找到了表达画面中的运动感的合适载体。从尖叫的教皇时期的探索，走向了更明晰的主题的表达。时间性的因素在培根的绘画中获得了首要的关注。关于绘画中的时间性，贡布里希在《图像与眼睛》一书中有专门的探讨。他谈道：“空间及空间在艺术中的再现问题以颇为夸大的程度占据了艺术史家的注意力；同时，时间及运动在艺术中的再现却莫名其妙地被一再地忽略。”在文章中，贡布里希论证在实际生活中并不真实存

在传统绘画观念中那种的完美瞬间，即莱辛 (Lessing) 所说的：“绘画……只能再现动作之中的某一瞬间，所以就要选择最富于孕育性的那一瞬间，使前前后后都可以从这一瞬间中得到最清楚的理解。”通过列举迈布里奇拍摄的赛马高速奔跑的连续摄影照片与传统绘画中表现马奔跑姿势的不符，贡布里希论证了所谓包前孕后的那完美瞬间实际上是不存在的，其实是多个时间点的综合。传统的叙事性绘画在表现一个情节时，为了更好地表现题材，其实是将不同时间点综合在一个画面中，形成了一个虚拟的瞬间。因此，在二维的平面绘画中，实际上包蕴着时间的宽度，但这个宽度是多个不连续的时间点的集合。无论如何，画家还是对这个瞬间感兴趣。在摄影术发明之后，很多画家开始利用摄像机，仔细地摆好一个姿势后再拍摄，这样出来的照片就是一个比较完美的瞬间。德加也曾参考迈布里奇的摄影来创作。但那只限于奔跑的赛马，涉及人体和肖像时，还是需要自己请人拍摄。比较迈布里奇拍摄的裸女的连续运动照片和德加的浴女照片，德加的照片可能就是这样一个摆拍的动作，德加想要得到的是人体运动的某个凝固的瞬间，虽然这个瞬间可能不是真实发生的，是摆出来的，但是造型的完美是第一要求，而不强调运动性的真实。迈布里奇的观察态度是科学性的，他着眼于在一定时间里人体的一连串动作的造型变化，而不是追求某一瞬间的完美造型，像一部关于运动的字典。

培根感兴趣于这种运动，但是绘画只有一个固定的幅面，绘画不能像电影一样在一定的时间里呈现动态的画面，也不能像连续摄影一样记录运动。当然，这也不是绘画所应该做的事。培根其实也不关心运动的真实发生，他所追求的是运动感的表达。人在自然的状态下所感觉到的运动其实并不像连续摄影一样是一个个分解的动态，而是连续性的，对一个运动的整体感知。在培根的《三联画》中左边站立的裸女像的形象即参考了迈布里奇的摄影，基本上参照了其中一个运动瞬间的造型，但又综合了对这组连续摄影所表现的这个运动的整体感受。那何谓整体性的感受呢？让我们先来进一步思考一下这种时间性中的存在，我们会发现存在变得不那么确定。时间当然不可能停止，时间总是在过去

或流逝，就像河流一样。按照梅洛-庞蒂的解释，这个隐喻是十分含糊的。没有一个人能站在时间之外，像观看河流的流动一样观看时间的流逝。并且时间是无形的。再回头去看迈布里奇的连续摄影，如果把摄影师看作是一个观测者的话，那他通过照相机记录下来的运动瞬间或者说是时间的瞬间，是没有主体性的，因为这个看的结果是机器的镜头留下的，而不是人。当然可以说是人在操控机器，人在选择角度，但这个照相机记录的画面还是和作为人的看见是不同的。

其实这里留下的不是时间本身，而只是时间的不完整记录。当然，按照这样推论的话，电影是连续摄影的逻辑发展结果，从视觉上说，电影可以呈现完整的时间中的运动。也确实如此，电影很吸引培根。但培根想用绘画的媒介所做的工作一定是电影所不能做的，确切地说，培根想呈现的是人对于运动的感觉。比如在培根的《三联画》中画的裸女，在基本的造型上虽然是参考了迈布里奇的摄影，但在具体的形体刻画上完全脱离了照片提供的信息。从放大的局部可以看到，形体的转折是用笔触的运动表现的，留下来这种痕迹是由不同方向、不同轻重以及不同速度的用笔造成的。这种笔痕的交错堆叠，就仿佛是不同时间片断的堆积，绘画以这样的方式，让时间视觉化了。电影的原理在某种程度上启发了培根，电影实际上就是一张张连续摄影的播放，如果把迈布里奇的连续摄影按照 1/16 秒的速度播放，就可以看到整个运动了。人的视觉对图像有一定的记忆时间，也可以叫作视网膜残像，在上一个动作的影像还没有消失的时候，又看到一个新的动作的影像，视觉就会把这两个动作影像自动联系起来。电影的播放标准是每秒 24 帧画面，这样就足够看到连贯的动作了。那假设是没有连贯性的动作影像的连续播放，则前后的动作会互相抵消，在视觉上产生一个混乱的、不确定的印象。连贯的动作影像是线性的、叙事性的，而不连贯的动作的连续影像则是非线性的，也就毫无叙事能力了。这在电影中基本上是无意义的，只有在表现特殊情景的时候偶尔作为特效采用，比如在表现人物的回忆时，用不连续的镜头快速闪回，表示在脑海中快速回忆许多画面。培根似乎在绘画中借用了这种效果，培根用表示形体的不同笔触

相叠加，笔触与笔触之间有着清晰的层次感，笔触叠加在一起的时候产生的效果就类似于不同的影像在视网膜上留下的残像的叠加，就产生了形体的晃动的感觉。这在绘画上是有表现价值的，因为造就形体的不确定性的元素是笔触。在绘画中，笔触本身是清晰确定的，并且是极具物质性的，有颜料的厚薄浓淡干湿的差异。笔触本身对视觉是有刺激性的，是有审美价值的，可以引起视觉的愉悦和满足。而在电影中，视觉的愉悦只能来自清晰的动态影像内容，因为影像本身是没有物质性的，只是光点的聚集，所以没有独立的审美价值。也就是在绘画中，形体的不确定性与单个笔触的确定性之间产生了巨大的张力，给视觉和想象留下了空间。

就具体的作画过程而言，在照片的基本造型规范下，具体的形体是顺着笔势而发展的。在这里，培根要表现的是一个行走的裸女，除了照片提供的信息之外，在培根的脑海中肯定有关于行走的裸女的想象。这种笔触的产生又受作画当时的感觉的指引，笔触是不完全可控的，偶然性随时在发生。这种当下发生的偶然性反过来又引导感觉，这是一个动态的发生过程，这是一种很自然的想象。这种方法在培根 1966 年画的《穆里尔·包切的三幅习作》的右边一幅中体现得比较明显。和同角度的参考照片相比，画面上的肖像显得没有那么确定，头部五官处的形体层次比较多，仿佛是多个动态的叠加。可见，培根要表现的不是一个确定不变的实体。受到影像的启发，再实在的实体都可以转化为虚空的影像；并且，一个活生生的人，其实是轻盈的，比如处在运动之中，所谓身轻如燕就是这个道理，只有失去生命体征的尸体才是沉重的。看培根的肖像都有一种轻盈虚空之感。因此，培根利用照片来唤起对于对象的印象，而不是照抄照片记录的对象的一瞬间的形体表象。培根要表现的是活生生的对象，与其说是表现这个对象，不如说是表现这个对象如何在的。这个“如何在”是由对象的运动展现的。并且在表现对象的时候，融入了画家的感受和当下的想象，这是基于画面出发的，而不是对象的表象，因此是完全非对象化的。比如，培根说：“你心中想着肖像画，一开始你也许把嘴巴摆在某处；突然之间，你却从坐标图中看到嘴巴笔

直地横过脸部。于是在某种意义上，你希望把肖像画成撒哈拉沙漠——另它们二者如此相像，有如远观撒哈拉沙漠。”在培根所作的肖像画中也许能感受到这种联想。在表现对象“如何在”的，可以看培根画戴尔的另一件作品：《乔治·戴尔的习作》。这幅画中，戴尔的形象来自于几张迪金拍摄的照片，在两张同一底片的照片可以看到，在曝光的过程中，戴尔改变了动作，于是在照片上留下两个动作的影像的叠加。这种影像重叠的效果也启发了培根，两个动作是在不同的时间里发生，观看这张照片可以想象从一个动作变换到另一个动作之间经过的时间。在培根的绘画中，这种运动变化的过程经由笔触表现，笔触的速度感更强化了动作变化之间的时间性的感觉。对比两张照片可以发现，培根用墨汁把戴尔左边一条腿和头部的一个动态涂掉了，取一个动作作为画面形象的基本动作，但是借鉴两个动作重叠部分的不确定效果。

以上的分析可以看出，培根的肖像画和传统的肖像画相比，传统绘画在表现时间性时是表现时间的几个不连续的点，而培根的肖像画表现了时间的连续性。梅洛-庞蒂指出：“对于时间来说，重要的是生成和消失，不完整地被构成。”因此也就不再把描绘的对象看成是一个固定不变的实体，也就不再以自然写实主义的方式描绘对象的表象，因为要表现处于运动之中的对象，对于观察者而言，是无法看清对象所有的细节的，只会集中于一两个关注点，所以大部分细节都处于似是而非的状态。如果用哲学化的语言表述来表述的话，就是培根的肖像画从传统的对于存在者的描绘转变为了对于存在者的存在状态的描绘。

广义地说，绘画中表现的自然世界，是需要经过转译，再在画面上呈现的，哪怕是再写实的绘画都需要借助一套代码来再现世界。代码的含义也可以大致等同于语言的含义。由于有代码的存在，绘画自然与对象保持了距离。因此，在这一点上，传统绘画也具有非对象性的特点。摄影技术发明之后，摄影对于自然世界的再现方式是不具有代码的特点的。可以说，摄影图片是真正对象化的，当然，对于原始图像来说，复制图像也是对象的。正是由于摄影术的发展，以及复制图像的大量传播，造成了两方面的影响：一、影像和复制图像改变了人类的视觉习惯，人们变得

越来越适应影像与复制图像反映的世界，并认同这种反映，把影像与复制图像再现的世界等同于自然世界，影像技术也一直在追求所谓的真实再现自然。这样的结果是人眼观察世界的时候也不自觉地进入照相机的模式。二、由于人眼观察世界带入的照相机模式，用通俗的话说就是画得越来越像照片，实际上就是逐渐把传统绘画中的代码消解了，因为影像和复制图像对自然的反映是没有代码的，绘画代码的消解实际上是绘画真正的危机。消解了代码的绘画则会走向对象化的道路。培根正是深刻认识到绘画代码被消解的危机，因此在图像化时代，必须在继承传统绘画的代码基础上，创造出新的代码，这就是他所谓的人工结构。培根在肖像画中要创造新的代码，重新建立一套语言体系，所建立的基础就是从传统肖像画的对于存在者的描绘转变为对于存在者的存在状态的描绘。这是一种特殊的非对象性。通过这套画面的语言体系的转换，对象的运动已经转变为画面的运动了，在绘画建构的世界里包含了运动，包蕴了时间，画面本身是独立自处的，这才是绘画最本质的地方，也是非对象性的真正含义。

培根抓住运动这一切入点来表现存在者的存在状态，并着重指向时间性的呈现，有着培根独特的思考，时间性与生命体的存在和死亡相关。这里有着培根个人的历史性的表达，拿培根的话说是，他试图画的是“在他生命中的欧洲历史”。

以上大致描述了培根绘画创作方法论的几个核心因素之间的逻辑关系以及背后的哲学思考，可以借一例将这些因素的关系再理一遍：从培根的绘画中的人工结构的构成来说，偶然性与不确定性是构成生存与死亡的表达的直接手法。当然，不确定性也与运动的感觉相关，绘画中的偶然性，培根则用来指涉生存与死亡以及对暴力的隐喻。比如在1962年的《钉刑三习作》中，偶然性的手法比较直接地表现暴力的感觉。红色颜料的抛掷滴甩等制造偶然性效果的手法，生动地表现了床铺上的血迹斑斑，以及人物形象上的血污以及血污背后可以想象的肉体的创伤。借助于钉刑这个题材，培根可以欢快地表现创伤和血。培根的绘画一方面在意义的表达上有所指涉，比如对存在的探讨。但另一方面，他又把自己严格限制在绘画本体的层面，永不逾越绘画所能表现的

边界。培根对这种边界的限定有其深意。海德格尔在探讨艺术的起源时，通过对希腊神话中的“技艺女神”雅典娜（Athena）的形象的解读，得出艺术的三重规定性。其中第三重规定性就是雅典娜具有一种沉思的本质，她沉思的目光朝向边界。边界的含义是什么呢？边界乃是某物借以聚集到其本己之中的东西，为的是由之而来以其丰富性显现出来，进入在场状态而显露出来。可见，绘画的边界的限定，是为了更好地显现绘画的丰富性，很多东西才能在这种规定性之中显现出来。比如对暴力的表达，这种血污的描绘具有比较直接的暴力伤害的含义，但培根真正关心的还是这样运用偶然性，随机的表现手法，用油画颜料来表现肉和血，这就与绘画传统构成了对话，让人联想到卡拉瓦乔画中表现的流血。培根认为自己绘画中所表现的暴力是不同于生活中的暴力的。他说：“不过，我生命中的暴力，我所居住其间的暴力，还是和画作中的暴力有所不同。绘画中的暴力和战争并没有任何关联。它和重现真实本身的暴力有关。真实的暴力并不是简简单单的那种暴力，就像你说一朵玫瑰或者某件东西很粗暴那样的暴力，它是存在于形象本身内的暴力，并且只靠颜料传达的那种暴力。”培根这段话的意思是绘画中的暴力实际上是靠绘画中的形象表现出来的，比如传统绘画中也画血，但是都是对血的流淌的形状和质感的具体描绘。培根用这种偶然性的手法表现的流血和血迹没有描绘具体的细节，但是由于模拟了血的飞溅的形态，加上油画颜料本身的颜色和黏稠质感的视觉感受，从而让人感觉到一种真实，并由于这种直接性而在视觉上产生了暴力的感觉。这种暴力是和视觉的刺激、愉悦性混合在一起的。归根结底，培根还是基于绘画本体的思考，所有的绘画问题都是视觉问题。