

第一章 培根的藝術背景與形塑

第一節 威權陰影下的童年

法蘭西斯·培根 (Francis Bacon, 圖 1-1) 英國畫家，一九〇九年十月二十八日生於愛爾蘭都柏林的下貝果街六十三號 (63 Lower Baggot Street)，一九九二年四月二十八日於西班牙馬德里逝世。父親愛德華安東尼·默提梅爾·培根 (Edward Anthony Mortimer Bacon)，培根母親乃是薇妮芙瑞德·羅西莉·佛斯 (Winifred Loxley Firth)。培根排行第二，上有長他四歲的兄長哈萊·培根 (Harley Bacon)，還有兩個妹妹，伊安絲·培根 (Ianthe Bacon) 和薇妮芙瑞德·培根 (Winifred Bacon) 和小弟愛德華·培根 (Edward Bacon)。培根雙親都是英國人並沒有愛爾蘭血統，父親曾在海軍服役擔任船長，在結婚前夕才退伍，於一九〇三年和培根的母親結婚，當時父親三十三歲而母親僅十九歲。退役後的父親是搬到愛爾蘭擔任馴馬師，根據培根回憶父親脾氣暴躁的人，在家中如在軍隊中訂下嚴格的規定，強調自律、守規和守時。父親在家中如同暴君般專制，對朋友也十分苛刻，也因為個性使人，培根的父親鮮少和朋友往來；但另一方面培根的母親個性平易近人、熱於和人相處。⁴⁷ 培根的外婆莎波 (Winifred Margaret Supple) 曾結婚三次，在愛爾蘭有頗大的屋宅且相當富有，在培根心中外婆是位隨和且充滿活力的人，常常舉辦派對邀請人來享樂。培根的外婆擅於針織可以創作大幅針織作品而不打稿，培根小時候和外婆十分親蜜且無話不談。

⁴⁷ Peppiatt, op.cit., pp.5-6.

在父親家族方面，培根祖父在英國維多利亞女王時代有機會接受牛津王爵的封號，但因為經濟無法負擔大批開銷而婉拒。金錢不充裕也是培根父親焦慮暴躁的原因。

當第一次大戰於一九一四年爆發時，培根的父親在戰事部門工作，因此舉家搬到倫敦，之後又往返英國和愛爾蘭。這時期常常搬家再加上培根小時候有氣喘病，培根沒有一連貫的求學歷程，而是請當地的教士為家教。後來一九二四年的第三學期，在培根十五歲生日之前，父親安排他到一所基督教的寄宿學校狄恩·克羅斯學校（Dean Close School），培根在這所學校一直待到一九二六年的四月，培根在學校鮮少朋友，看起來不高興，對任何事也不感到熱衷，學校生活對培根來說並沒有帶來值得回憶之處。⁴⁸ 培根自己形容道：

我在學校的生活相當荒謬。但是然而，就某些理由，我早已知道生命是荒謬的，甚至當我是小孩時，我就知道它是不可能且無用的，有點像比手畫腳的猜謎遊戲一般。我是一個徹底的傻瓜--我學不會任何事--但是，是一個世故的傻瓜，而我變成有點像小丑般，我會如此因為我娛樂其他男生，最後，就在他們要求我離開之前，我離開了狄恩·克羅斯學校。⁴⁹

⁴⁸ Peppiatt, op.cit., p.19.

⁴⁹ Ibid.p.19: "It was all rather ridiculous, my life was at school. But then, for some reason, I had always known that life was ridiculous. Even as a child, I knew it was impossible and futile, a kind of charade. I was a complete fool—I could never learn anything—but a sophisticated fool, and so I became a sort of clown and I got by because I amused the other

可以想見，培根不適應學校的體制，就像一位游離份子無法融入學校生活，在培根回憶學校的這段言談之中，對自己在校求學的生活充滿了一種貶抑語氣，但是似乎又發現自己是世故的、敏感的，體會出生命的某些荒謬特質。小時候的培根是一位害羞、愛作白日夢的男孩，他體弱多病又有慢性氣喘。儘管如此，父親還是要求他要學馬術和狩獵，然而馬和狗的毛往往引發培根氣喘加重，這種欠缺男子氣概的表現，讓父親對他不甚滿意。除了種種嚴苛規定讓培根無法忍受住在家裡，而事實上也是因為一次事件爆發，父親發現培根試穿母親的內衣，這簡直是挑戰父親的極限，讓培根從家中被驅逐。培根回想起和這段父親的絕裂事件，認為沒有比這更荒謬可笑的事了，認為這是他荒謬又可怕人生中特別可笑的一章。但是，父親對他厭惡又排斥的感情，深深傷害了他，讓他永遠無法忘懷。這樣的羞辱讓培根放逐自己，使他勇於反抗父親的世界。因此，在一九二六年培根十六歲時，他告別他威權與規範的家庭，展開他漂泊的生活。⁵⁰ 對於自己的童年，培根說道：

我覺得藝術家比其他人更接近他們童年的時刻...他們對早期的情感比較維持忠實不變，其他人完全改變，但是藝術家較易保持他們開始的樣子。⁵¹

總結來看培根的童年生活，可以刻畫出一個遙遠、暴力、專制的父親，

boys. In the end I left Dean Close just before they asked to have me taken away.”

⁵⁰ Peppiatt, op.cit., pp.21-22.

⁵¹ Ibid., p.3: “I think artists stay much closer to their childhood than other people,...They remain far more constant to those early sensations. Other people change completely, but artists tend to stay the way they have been from the beginning.”

一位有些冷漠的母親，童年備受慢性氣喘所困擾，當然還有戰爭帶來的緊張與壓力，而這些絕非一個快樂童年所該擁有的元素，但這孤獨、不和諧的成長背景帶給培根的，就像培根作品帶給我們的想像一樣。⁵² 對自己的童年最深的印象，總是傳達出他從一出生在這家庭以來已被貼上壞的標號，家人對他不關心，對於自己的地位他總認為自己像是個局外人（outsider）。⁵³

⁵² Peppiatt, op.cit.,p.15.

⁵³ Ibid.,p.3.

第二節 放蕩不羈的青少年期

當培根還是十六歲時，突如其來從家中被驅逐似乎帶給培根一個永久的傷痕，就在這段放逐流浪的日子，培根開始探索他的性向。⁵⁴ 一九二六年，培根在倫敦度過秋天和冬天，爲了賺取日常所需，他曾當過一位律師夫婦的家用僕人。培根每天一大早要抵達律師家準備早餐之後整理房間，傍晚在返回準備晚餐，雖然培根喜歡烹飪，但覺得此工作相當無聊。之後，培根曾在蘇活區的波蘭街（Poland street in Soho）賣女性衣服，此外還包括接聽電話和速記的工作，雖然工作環境不錯但他十分不喜歡老闆，最後因爲老闆發現培根私下寫的對老闆不滿評語的信，培根當場被解雇。工作只是爲了糊口飯吃。他此時其最大目標是：放逐自己、追隨自己的直覺：即放蕩與觀看（drift and see），培根認爲生命中兩股最大的塑形力量是直覺（instinct）和大量的隨機（chance）元素。⁵⁵

當時倫敦的同性戀爲數不少，儘管在公開場合仍是被強烈禁止的，培根仍遊走於同性圈的地下世界，徘徊於各家俱樂部、留連於不少同性私下聚會場所。培根的父親企圖改變他兒子性向做了最後嘗試，他委託他的親戚，一位相當有雄性氣概的男子哈孔特·史密斯（Harcourt Smith），於是史密斯帶培根來到柏林，柏林此時正是威馬共和時期（Weimar Republic），僅次於紐約和倫敦的世界第三大城，此時貧富不均落差懸殊這兩者之間的

⁵⁴ Peppiatt, op.cit.,p.23.

⁵⁵ Ibid.,pp.23-25.

極端可以說是培根在這裡的寫照。⁵⁶ 一九二七年春天，培根和史密斯抵達德國，因為當時匯率對培根相當有利的關係，他們住進柏林最好的愛德隆（Adlon）旅館。此旅館是當地少數富豪才可負擔的，此外那是個時尚區域開了不少知名餐館和高級商店，但同時柏林也充斥了不少失業者。⁵⁷ 柏林對培根來說，是一個性解放、也是自甘墮落的地方，而史密斯辜負了培根父親的期望與任務，他不但沒有改變培根的性向，最後反而和培根發生關係，培根形容在性行為上史密斯是一位真正的殘暴者。⁵⁸

柏林的特殊處之一是充斥不少同性戀酒館和俱樂部，培根在柏林酒館中真正感受到同性戀的自由和開放。麥可・派比亞特在培根的傳記上說道：

柏林帶給培根的不僅是他初次充分感受到大都市的墮落一面，一種培根自己所稱，帶有鮮明風味的「情感的暴力」，還有初嚐到歐陸精緻華麗的一面。⁵⁹

培根住在奢華的上層區域，但他也常到一些中下工作階層的地方遊覽，甚至經常到柏林東邊的一些屠宰場。⁶⁰ 培根常說他在柏林的這段期間是一種完全的遊蕩，一種嘗試情感和不同方面的自我墮落。但培根也吸收柏林的一些藝術文化氣氛，他應該看過包浩斯風格的家具作品。柏林也是

⁵⁶ Peppiatt, op.cit., p.26.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid., p.27.

⁵⁹ Ibid., p.29: "Berlin gave Bacon not only his first exposure to metropolitan vice and what he called, with evident relish, "emotional violence", but also his first taste of Continental sophistication."

⁶⁰ Ibid.

當時電影的重鎮，一九二六年沙傑•艾森斯坦（Sergei Eisenstein）的《波坦金戰艦》開始放映，這部作品的影像對培根往後創作有特殊影響。⁶¹ 柏林的城市影像和藝術氛圍都讓培根沉浸在其中。後來，史密斯對培根感到厭煩，開始找女人搬離他處，培根最後決定前往藝術之都巴黎。⁶²

一九二七年，培根到巴黎曾住在香提邑(Chantilly)附近，培根提到他到過香提邑城堡(Château de Chantilly)看過普桑（Nicolas Poussin）的《屠殺無辜》(Massacre of the Innocents，圖 1-2)，這幅畫對培根日後創作有所啓發，對於普桑，培根認為他在構圖上相當傑出如數學般精準的地步，對他而言他並不那麼重視繪畫的構圖。⁶³ 培根形容普桑《屠殺無辜》這幅畫時，特別描述畫中一位母親要保護孩子被劍襲擊的情景，母親張口吶喊的表情讓培根印象特別深刻，並認為那是所有繪畫中最美的吶喊。⁶⁴ 對於嘴部和吶喊培根一直相當著迷，除了受上述《波坦金戰艦》影像和普桑《屠殺無辜》這幅畫的啓發外，培根在巴黎購得一本有關各種嘴巴疾病的手繪書籍，呈現許多關於嘴部外形和嘴部內部構造圖片的書籍。⁶⁵ 關於培根對人類嘴巴影像如此著迷，麥可•派比亞特在培根的傳記中說道：

為什麼他固執在這最基本的表情，在那其中人類和動物因此區分開來，他從不關心去解釋。但是那吶喊關聯於深藏在他內心壓力的釋

⁶¹ Peppiatt, op.cit., p.30.

⁶² Ibid., pp.31-32.

⁶³ Archimbaud, op.cit.,p32.

⁶⁴ Peppiatt, op.cit.,pp.33-34.

⁶⁵ David Sylvester, Looking back at Francis Bacon, (New York : Thames &Hudson, 2000,) p.35.

放，因此它也就成為他繪畫主要的焦點。⁶⁶

從這段描述之中可以看出，培根如此固執於嘴部這個視覺影像，和他個人情感的釋放有些許關係。

一九二七年夏天，畢卡索在巴黎有一場大展，這展覽由藝術經紀人保羅·羅森伯格（Paul Rosenberg）所策劃，在拉·波耶提街(rue La Boétie)藝廊展出，共展出一〇六幅作品，雖然畢卡索的這次展覽多偏古典作品，不過看到畢卡索那流暢的線條和富創造力的造形，讓培根有不可抹滅的印象。⁶⁷ 培根受到畢卡索一九二八至一九二九年，於法國南部的迪那荷(Dinard)所畫的生物形態畫風的影響最大。⁶⁸ 培根認為畢卡索對他決定當一位藝術家有決定性的影響，而且認為自己的藝術表現確實受到畢卡索極大的啟發。⁶⁹ 畢卡索幫助他如何看事情，當他看到畢卡索的展覽作品時，他下定決心從事繪畫，畢卡索像一塊海綿一樣吸收每樣事物，他受到這種精神的啟發，培根認為自己是某種現象事物的海綿，吸收每樣東西。⁷⁰

一九二八年，培根回到倫敦時僅有十九歲，從柏林到巴黎這段日子，他對都市生活腐敗的不同曾面有深刻的體悟和熟悉，也讓他對人類行為有

⁶⁶ Peppiatt, op.cit.,p.34: "Why he has fixated on this most fundamental expression, in which man is indistinguishable from animal, he never cared to explain. But the cry corresponded to the release of a tension so deep within him that it became the prime focus of his painting."

⁶⁷ Ibid.,p.37.

⁶⁸ Ibid.,pp.37-38.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

所洞察。⁷¹ 回到倫敦之後，他在倫敦找到一間由車庫改裝而成的工作室，從事室內設計工作，他運用鋼鐵與玻璃材質，設計極具現代感的家具作品。⁷²對於這時期培根認為僅是一段不重要得插曲，因為他認為他所設計的作品沒有原創性。⁷³ 鋼鐵素材自工業革命後運用到建築上，而漸漸地也運用在室內家具與設計品上，可以看到強調流線造型的桌椅在加上玻璃桌面，雖然培根認為不太認同自己設計的作品，但鏡子鋼鐵掛簾地毯這些現代的室內擺設往後也常常出現在培根的畫作中。⁷⁴ 對於培根從事室內設計時期，麥可•派比亞特形容道：

那室內空間，裝飾貧乏的內部，提供他做為每件繪畫場景中的十之八九；對於孤立他佈陣以待的人物和複合他們的混亂，窗簾、鏡子、和管狀的結構仍然是受其偏好的設置。奇怪地，好像當他在收尋滿足他成為一位畫家需求的主題時，培根早已確立了背景——那個往後做為他的劇場，呈現世紀中人類受困於他一種無用和絕望的動物覺醒。⁷⁵

麥可•派比亞特很精確地找出培根繪畫背景中相當明顯的特質，一個裝飾貧乏的背景，加上一些基本的家具擺飾，顯然培根從事室內設計的風格在他的繪畫中可以找到蹤跡，麥可•派比亞特也指出了背景和人物之間

⁷¹ Peppiatt, op.cit., p.44.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.: "The room-space, the sparsely decorated interior, was to provide the theatre for nine-tenths of everything he painted ; and curtains, mirrors and tubular constructions remained preferred devices for isolating his embattled figures and compounding their confusion. Curiously, it is as if his search for a subject that would satisfy his needs as a painter Bacon had begun by defining the background—the interior in which he would later set his drama of mid-century man caught in an animal awareness of his futility and despair."

是一種受困的關係，呈現的是二十世紀中人類一種絕望虛無的態度。

培根在南肯辛頓的十七號昆士貝里西區小街（17 Queensberry Mews West）有一間工作室，這間工作室同時也是他的展覽場，工作室的內部擺飾多是玻璃和鋼鐵素材，加上大片的地毯，呈現一種抽象極簡的風格，培根很巧妙地吸收當時引領流行的建築師柯比意（Le Corbusier）的觀念⁷⁶，呈現出更簡約優雅的風格。⁷⁷ 做為一位室內設計者，培根的設計觀念吸收當時「前衛藝術」（Avant-Garde）的觀念。⁷⁸ 此時培根也開始畫水彩作品，從現存最早的兩幅畫作中標示於一九二九年，在這兩幅作品中結合了立體派多個透視點，還有基里柯（de Chirico）作品中棄廢的牆面殘垣，和一些孤立的古典壁柱。⁷⁹ 麥可·派比亞特提到英國在這段時間，前衛藝術的繪畫技法和觀念主要是保羅·納許（Paul Nash）開始探索運用。保羅·納許長培根約二十歲，這些當時英國的前輩藝術家，似乎可以自由游移在繪畫與室內設計之間。那似乎是培根的能力，吸收多樣性的影響，然後再將它們融合成為他自己的特色，使他的造型比他們表現的更加不尋常。⁸⁰

⁷⁶ 第一次世界大戰後，社會呈現混亂無秩序的同時，理性且精確的數字運用成為歐洲重建的規則，建築師柯比意和身兼畫家與理論家的歐贊凡（Ozenfant）提出提倡純粹主義，運用機械觀念、數學公式的運算以及新的鋼筋混凝土技術，創造具有實用價值的空間，成為現代建築的典範，建造並展現出和諧與美的建築。

⁷⁷ Peppiatt, op.cit.,p.45.

⁷⁸ Ibid.,p.47.

⁷⁹ Ibid.,p.51.

⁸⁰ Ibid.,p.53.

第三節 不夠超現實的培根

培根認為在畢卡索（Pablo Picasso）藝術生涯中，對於畢卡索生物變形期間的作品印象最為深刻（圖 1-3），此時畢卡索的繪畫是人物變形如夢般的流動體，並且強調嘴巴和性器官特徵，顯現出騷動不安的變形人物特質。⁸¹ 一九三〇年畢卡索畫了釘刑圖扭曲人體，似乎洩露出畢卡索與妻子婚姻不睦和暗藏情婦的罪惡感，那種兩難、掙扎不安的心理狀態。而一九三三年培根的《釘刑圖》（Crucifixion，圖 1-4）結合了畢卡索在迪那荷那段其間的生物變形人體，和畢卡索作品《釘刑圖》中猶如骨骼般的結構。培根以如同 X 光攝影的概念，呈現出黑底白色骨骼影像。培根的傳記作者麥可·派比特認為畢卡索給予培根的啟發，是以扭曲的手法來表現人體的概念。⁸² 畢卡索對培根藝術生涯的啟發是深刻重要的，麥可·派比亞特當描述畢卡索對培根的影響力時，說道：

二十世紀的藝術家唯一讓培根完全神魂顛倒的無疑的是畢卡索。在巴黎羅森伯格藝廊的見識，帶給培根的震撼不僅讓他朝向畫家之途，而且不斷地縈繞著他、暗示著他的去向，一而且甚至是他言行的每個層面一歷經多年。就藝術層面而言，畢卡索是培根最初也是最重

⁸¹ Peppiatt, op.cit.,p.60.

⁸² Ibid.,pp.62-63.

要的父親角色，培根他自己也毫不猶疑地承認其影響性。⁸³

在一九三三年，培根的《釘刑圖》曾在當時倫敦相當前衛的梅爾畫廊（Mayor Gallery）展覽。此作品被麥可・薩勒（Michael Sadler）收購，另外《釘刑圖》也被收錄於赫伯・里德（Herbert Read）所編著的《當今藝術》（*Art Now*）一書中，在當時赫伯・里德是一位重要的藝術評論家；而麥可・薩勒更是當時英國當代藝術一位重要的收藏家，他們的賞識無疑是對培根的一項肯定。⁸⁴ 《釘刑圖》，昏暗的背景，加上灰白的人體骨架，宛若是一張 X 光攝影圖。可以看到孤立的人體被釘在十字架上，從身體下方發射出的三條線，地位出這個空間，雖然是培根藝術生涯的早期作品，但《釘刑圖》預測了培根整個藝術生涯的作品：清楚的空間配置和孤立的人物。⁸⁵

一九三四年二月，培根以藝術家的身分向他的設計師朋友克拉克（Arundell Clarke）借了地下室並命名為「Transition Gallery」（過度性藝廊）開了一次個展，展覽內容包含七幅油畫和六幅不透明水彩作品，這次個展雖然沒有多大迴響，但在一九三四年二月十六日時代報紙（*The Times*）上刊登了那次展覽的評論，評論提到：

對於培根先生在過度性藝廊（位於堀松街，桑德倫房舍的地下室）

⁸³ Peppiatt, op.cit.,pp.58-59: “The only twentieth-century artist who fully captivated Bacon was without doubt Picasso. The shock of recognition at the Galerie Rosenberg in Paris not only set him on the road to becoming a painter, but continued to haunt him and to suggest his way—and even aspects of his behaviour—for years to come. In artistic terms, Picasso was Bacon’s first and most important father figure. Bacon himself acknowledged the influence unequivocally.”

⁸⁴ Sylvester, 2000, op.cit.,p.15.

⁸⁵ Hugh Davies and Sally Yard, *Francis Bacon*, (New York : Abbeville Press,1986),p.12.

的繪畫作品，困難在於它們可以被視為是藝術性的表現，還是僅是抒發於畫布和紙上，即所謂的潛意識心靈。後者沒有必然結果，除了它們是藉由藝術家的釋放方式。培根是一位有趣的色彩家，但是，然而，色彩是天賦，而不是藝術天份的自我證明。所有的藝術來自於潛意識，但是它僅能從意識的化成公式的敘述來評斷；一位音樂作曲家創作有趣的噪音是不夠的，而培根似乎還未超越於怪異形狀的創造那些來自於夢的普遍形式...⁸⁶

這段評論認為培根尚在捉摸的時期，徘徊於藝術家自我的表現和所謂潛意識夢的形式路線，培根儘管在色彩方面有其獨特處，但是似乎尚未找到自己的創作語言，還是藉由所謂潛意識中難以理解的怪誕造型來表現。培根對自己作品是相當嚴厲的，如果說他的作品要受到批評，他自己將是那批評者，自己不滿意的作品培根會銷毀它們，而這次展覽的作品培根將它們切割、完全丟掉。⁸⁷ 如果因為培根尚未找到其風格，而否定這個展覽作品似乎是太過嚴厲，而另一種中肯的角度是：

如果說培根因為這次展覽失敗比他公開承認地還要受到更多傷

⁸⁶ Peppiatt, op.cit., pp.67-68: "The difficulty with Mr. Francis Bacon is to know how far his paintings and drawings - at the new Transition Gallery, in the basement of Sunderland House, Curzon Street - may be regarded as artistic expression and how far as the mere unloading on canvas and paper of what used to be called the subconscious mind. As the latter they are not of much consequence - except by way of release to the artist. It is true that Mr. Bacon is an interesting colourist, but then, colour is a natural gift, and not in itself evidence of artistic talent. All art springs from unconscious, but it is only to be judged upon the results of conscious formulation; it is not enough for a musical composer to make interesting noises; and Mr. Bacon does not get beyond the creation of the uncouth shapes which are the common form of dreams..."

⁸⁷ Ibid., p.68

害，那是因為他充分地自我批評，以致於了解到他尚未設法達到他所想要的藝術性突破。他的視野角度太過於極端以致於難以找到表達方法；它需要一個特殊的語言，而培根仍受到畢卡索的極大影響以至於尚未充分了解他自己的需求。⁸⁸

雖然一九三四年的個展，培根仍屬於藝術生涯的摸索階段，尚未發展出自己獨特的繪畫語言，但是就另一方面而言，從這些早期的作品，特別是一九三三年的《釘刑圖》（圖 1-4）作品，藝術家似乎也找到他終期一生的題材：釘刑主題。藝術評論家沙利·雅德（Sally Yard）看出這點特質並說道：

一九三三年的《釘刑圖》預視了對空間配置的清晰詮釋和人物的孤立性，這兩者持續貫穿著培根的作品：從人物射出的三條線，殘酷地將形體擺置在空間。⁸⁹

在《釘刑圖》中在深色背景中以那三條白線劃出的整個背景空間，在空間中被孤立的人體和簡單的背景，的確預視了培根往後不斷嘗試出現的形式。而麥可·派比亞特也認為《釘刑圖》中的人物第一次充滿了培根個

⁸⁸ Peppiatt, op.cit.,p.68: "If Bacon was more wounded by the exhibition's failure than he would openly admit, it was sufficiently self-critical to realize that he had not yet managed to make the artistic breakthrough that he wanted. His vision was too extreme to find expression easily; it required a specific language, and Bacon was still too much under the influence of Picasso to be fully conscious of his own needs."

⁸⁹ Hugh Davies, Sally Yard, op.cit., p.12:

"Crucifixion (1993) foreshadows the schematic articulation of space and isolation of the figure that have persisted throughout Bacon's work: three lines radiate out from the figure, crudely locating the form in space."

人風格的肉體，在評論這幅作品時說道：

「...」這幅充滿力量的作品是一個巨大的人體軀骸垂吊相對水平劃分金色和黑色的地面，它的手和腳被切斷以至於集中所有的注意力在軀幹上。這裡是首次一個人物充滿培根式的肉體感，用深的青藍色和乳白色，其他選用紅色。⁹⁰

一九三六年的夏天在倫敦的新伯靈頓藝術館（New Burlington Galleries）舉辦了「國際超現實藝術家展覽」（International Surrealist Exhibition）。此次承辦展覽的相關人員包括亨利·摩爾（Henry Moore）、保羅·納許（Paul Nash）和赫伯·里德（Herbert Read），展出的藝術家有歐陸的基里柯（de Chirico）、達利（Dali）、恩斯特（Ernst）、賈克梅第（Giacometti）、馬格利特（Magritte）、米羅（Miró）、畢卡索，英國方面有摩爾、納許和收藏家羅蘭·邦赫斯（Ronald Penrose）等。邦赫斯在巴黎時和超現實主義者關係十分密切，也由於他積極將超現實主義觀念帶到英國才促成這次展覽的，他和赫伯·里德在辦展前曾到培根工作室看他的作品，但給予的評語是「不足以超現實的理由被入展」（insufficiently surreal to be included in the show）。⁹¹ 也許當時培根被拒絕是沮喪的，但後來培根在訪談時認為自己根本就不是超現實主義者，培根說到：

⁹⁰ Peppiatt, op.cit.,p.65: “..this powerful work by a massive human carcass strung up against a horizontally divided gold-and-black ground, with its hands and feet cropped so as to concentrate all attention on the torso. Here for the first time is a figure of full Baconian fleshiness, with one of its flanks colored a dark bruised blue and cream, the other picked out in red.”

⁹¹ Ibid.,pp.70-71.

事實上我和超現實主義的關係有點複雜，我認為自己的確是受到超現實主義運動對政治、對宗教、對藝術的反叛精神的影響，但繪畫方面並沒有直接受到影響，或許早期作品甚至《繪畫 1946》有那麼一點色彩，但到最後我的畫當然和超現實繪畫沒有關係，後知後覺地說，1936 年我的作品被拒絕是對的，我根本不是超現實主義畫家。⁹²

超現實主義的創立者布賀東（André Breton）認為超現實主義追求心靈自發性、隨意的狀態，並提出自動心理運作論（pure psychic automatism）。允許製造一種無法預期的影像，運用自動書寫（automatic writing）的技法，創作時讓自己處在無意識狀態。爾後，超現實主義藝術家風格多不盡相同，有一種是以描象為基準，精確描寫形體，並採取並置、移位、替換等手法創造出脫離現實情境的影像，這些藝術家如：馬格利特、達利等；而另一種是無意識心靈、自由聯想狀態創作，產生變形、無法名狀的形體和符號，如：米羅、阿爾普、畢卡索。超現實主義藝術家的特質，是創作猶如夢境般，一種脫離現實的影像，有些藝術家甚至追求怪誕、詭異的氣氛。

培根吸收超現實主義畫風是來自於畢卡索的繪畫，培根提到自己十分欣賞畢卡索二〇年代變形時期的影像，即畢卡索在一九二六至一九三二年描繪在海邊的人物的時期，此時人物有強烈的變形特質，而畢卡索這種變

⁹² Archimbaud, op.cit.,p32: " ...As a matter of fact, my relationship with Surrealism is a little complicated. I think that I've been influenced by what the movement represented in terms of revolt against the establishment, in politics, religion and the arts, but my pictures haven't really shown any direct influence. Well, perhaps a little in my early work. Even in Painting of 1946. But in the end, my painting certainly has nothing to do with Surrealist painting. With hindsight, one could say that those who turned down my work for the 1936 exhibition were right. I'm not a Surrealist painter. "

形特質也受到超現實主義者所支持，在二〇年代，畢卡索和超現實主義者都對夢境和無意識心理狀態感到興趣，而這時期畢卡索的作品中，扭人物如同夢般的曲變形，此外，畢卡索扭曲變形人物，常強調口和性器官特徵，超現實主義名之為「vagina dentata」⁹³，是混亂、憤怒、恐懼的隱喻，而這些也正是培根特別感興趣的，尤其是張嘴吶喊是培根往後創作題材之一。⁹⁴

培根對超現實主義的態度和電影也同樣有興趣，培根運用了並置的手法，將毫不相關的影像結合在一起，正如超現實主義詩人洛特雷阿蒙的一句名言：「解剖臺上的一把雨傘和縫紉機的偶然相遇」(the fortuitous encounter on a dissection table of an umbrella and a sewing machine.)。超現實主義者正是要攻擊那些接受既定觀念和無獨創性的人，而培根巧妙地運用這個道理，融合宗教與世俗、現實與想像、傳統與反叛，甚至比其他超現實藝術家更久，藝評家麥可·派比亞特認為將培根排除展覽外是相當諷刺的，因為培根比英國的其他藝術家更直覺性的反應超現實主義的本質。⁹⁵麥可·派比亞特提出，培根被剔除這次超現實展覽原因的理由，他評論道：

〔...〕畢卡索對培根作品的影響比其他那些「正統」超現實，像是邦赫斯他自己或是納許他的抒情詩詮釋更要明顯，而不訝異地，甚至之後，培根被認為太關注於自己的創痛和迷戀，以致於無法成為普

⁹³ vagina 指的是女性的性器官，dentata 所指的是牙齒，亦指「刻薄、挖苦」之意。

⁹⁴ Peppiatt, op.cit., p.60.

⁹⁵ Ibid.,p.71.

遍運動的一部分。⁹⁶

培根對於各種影像相當興趣，他個人偏愛嘴部的影像照片，收藏有關描繪各類嘴部疾病影像的書籍、還有人體的 X 光攝影書籍《X 光照相術的定位》（Positioning in Radiography）、梅布里奇（Eadweard Muybridge）的動物人體動態攝影照片。⁹⁷ 這些影像都是他創作的資源，培根將它們融合並創造出個人的獨特視覺影像，就這方面來說，培根是一位天生的超現實主義者。⁹⁸ 另一方面，培根常常強調創作時「意外」的重要性，這概念似乎也是超現實主義所強調的，不管是在訪談時或是私下對話中，「意外」似乎成為培根談論創作時的主題。⁹⁹ 培根和大衛・席維斯特對談中談論創作時說道：

〔...〕那是相當真實的，我會做好幾小時的白日夢而畫面如同投影片般落下。但是它並不表示我最終完成的繪畫和那些落在我心中的畫面有關。因為我所看到的是一幅難以置信的繪畫。但你如何完成它？而當然我自己不知道如何完成它，我藉助於隨機和意外為我完成它。¹⁰⁰

⁹⁶ Peppiatt, op.cit.,p.71: “..Picasso’s influence on Bacon’s work was much more obvious than the ‘orthodox surrealism represented by Penrose himself or Nash in his lyrical interpretations, and it is hardly surprising that, even then, Bacon was considered to be too involved with his own traumas and fascinations to be part of a general movement.’

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid.p.73.

¹⁰⁰ Sylvester, 1993, op.cit., p134:

“..it’s certainly true that I can daydream for hours and pictures fall in just slides. But it doesn’t mean that the pictures that I finally end up with have anything to do with the paintings that dropped into my mind. Because what I see is a marvelous painting. But how are you going to make it? And, of course, as I don’t know how to make it, I rely then on chance and accident

培根在創作時所強調的「意外」和「隨機」，可以說是由無意識的觀念所轉變和誘發而來的，和超現實的理念相關，但是這並不代表一定要對超現實的觀念和信仰有所承諾。¹⁰¹ 培根運用意外和機運的手法，和超現實在無意識狀態時運用自動繪畫捕捉影像的手法不相同。培根所說的是藝術創作時有些特殊的效果，是來自於意外，而不是藝術家全然可以掌控的，這麼說藝術家創作時是有意識的，但是有些效果是要靠意外所帶來的效果，這和超現實主義著重表現潛意識的心靈狀態並不太相同。

培根在《繪畫 1946》（Painting 1946，圖 1-5）這幅作品中，他說道最初創作的想法是「猩猩在一片廣闊的草原上」，之後是嘗試畫「一隻鳥著陸在草原上的情形」。培根讓不同的意象在他腦中纏繞糾結，直到最後這幅作品完成，我們可以看到很多怪異的圖像結合在一起。半頭張嘴的人上半浮著一把黑傘、解剖動物殘骸、白色鋼管狀擺設，當第一眼掃描這些圖像時，我們會對其怪異混亂的圖像感到疑惑心中興起一種敵意感，甚至一種焦慮。我們的焦慮來自無法在這些圖像中找出頭緒，但我們卻感受到那血腥的氣氛，這也傳達出藝術家的心理狀態。藝評家約翰·羅素評論培根說道：

「[...] 他們有，同樣地，一種白日夢的特質，但是他們也和超現實主義者自動性書寫的運用有些接近。培根將會開始，也就是說，由一個意圖開始，而受畫布上符號的本質所引導，完成時又是另一個樣子。

making it for me.”

¹⁰¹ Dawn Ades, Andrew Forge, op.cit.,p.12.

而這個經典的例子就是《繪畫 一九四六》〔...〕¹⁰²

培根在《繪畫 1946》中讓各種不相關圖像結合在一起，呈現怪誕不合邏輯的影像。評論家約翰・羅素在分析這張畫時，認為這些神秘怪誕的影像組合乃是培根受到：戰爭、肉骸、和獨裁者這些概念的結合，這種讓所有東西呈現的分式，的確實是有一種超現實的特質。¹⁰³ 但是培根他畢竟不屬於超現實主義團體，《繪畫 1946》帶有超現實主義風格，乃是培根將毫無關聯的事物呈現在一起，殘骸、雨傘、半頭的男人是一種怪誕的組合。但是從一九四八年開始，培根不再採用這種手法，開始專心單一形象，表現現實中的黑暗層面並改變、再造將它呈現。¹⁰⁴ 如頭像系列、教宗系列，培根走出了自己的風格，整個畫面主題統一。培根將自己所要表達的意念和氣氛如融合表現在圖象中，而非呈現怪誕無邏輯的圖象組合。比其表現深不可測的夢境景象，培根更著迷於表現人存在於暴力與孤寂的狀態。

不過，受到這次展覽的婉拒之後，培根的確沉寂了一段時間，在一九三六年僅存《在花園中的人物》（*Figures in a Garden*，圖 1-6）這幅作品，這也是由於培根的堂妹收購才幸而留下此作品，培根在這段期間大量摧毀自己的作品。¹⁰⁵ 這段期間，培根僅參與了一九三七年一月在安格紐藝廊（*Agnew's Gallery*）所舉辦的《青年英國畫家》（*Young British Painters*）。

¹⁰² Rusell, op.cit.p.24: "...They have, once again, an element of day-dreaming ,but they also have something that comes near to the surrealist practice of automatic writing. Bacon would begin , that is to say, with one intention and would then be led by the nature of the mark on the canvas to end up with quite another. The classic instance of this is the big Painting 1946 .."

¹⁰³ Rusell,op.cit.,p.24,p.30.

¹⁰⁴ Ibid.,p.30.

¹⁰⁵ Peppiatt, op.cit.,p.75.

第二次大戰爆發前幾年，培根度過了一段極不穩定的生活，雖然培根和其保姆裘西・萊芙（Jessie Lightfoot）生活貧困，但培根若有機會時還是留連於賭博場所和享受奢華的生活，培根的青年生活遊走社會的各個階層，從奢華的沙龍、到蘇活區。¹⁰⁶

當第二次大戰來臨時，培根因為不適用而免除兵役，但他志願加入公民防衛隊，有時負責清運因為砲彈炸毀在斷垣殘舍中屍體，但是由於他的慢性氣喘病，使他無法忍受瀰漫塵灰的戰場，因此最後免除職務。¹⁰⁷ 就在二次大戰結束前夕，一九四四年，培根創作了《三件釘刑基座臺人物研究》（Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion，圖 1-7），在這三幅並排的繪畫中，可以看到一片鮮橘色的背景，培根利用幾筆黑色線條勾勒出房間內邊線，於是這平面的背景有了上、下、左、右牆面的區別，成為一個深度空間。空間內都有一似人似獸扭曲的變形人體，它們各自孤立了一個空間內部，它們受到禁錮沒有行動自由。首先，這個房間就是一層侷限它們自由的框，這個房間是被封閉沒有出口的，觀者宛若透過一道透明牆來看禁閉空間的情形。再者，那基座臺是另一層枷鎖，再次縮小侷制了人物的活動空間。最後那四人似獸的人物，它們的雙眼被綁上繃帶，它們是盲的，無法看到各種將臨的危機，它們也無法觀察到週遭的情形。它們沒有手如肉攣般被禁錮，它們被重重枷鎖侷限，想逃也逃不出去，充滿了憤怒和怨氣。唯一的出口是嘴巴，於是它們伸長脖子張口咆哮，將所有的憤怒和不平之情，張口吶喊一洩而出，讓觀者感受到一種暴力和歇斯底里

¹⁰⁶ Dennis Farr, Massimo Martino, op.cit., pp.21-22.

¹⁰⁷ Ibid.

的氣氛。

在一九四四年《三件釘刑基座臺人物研究》中似獸類般的形體，英國藝評家大衛・席維斯特（David Sylvester）曾多次訪談培根，他提到培根常談到憤怒時常引用一句話：「人類血液的惡臭朝我微笑著。」（The reek of human blood smiles out at me），這句話可以說是這幅作品的重要主題。¹⁰⁸培根藉由怪物嘴部咆哮的表情，傳達人類憤怒時醜陋的一面。而另一位藝評家約翰・羅素認為以培根往後題材的標準來看，這時期的作品還是在超現實主義色彩底下，受到某個影像啓發變形轉換而來，約翰・羅素說道：

在**三件研究**現在似乎對他來說，舉例來說，還是相當直接和原始的採用來自於他記憶中動物照片中奇異的形體。運動中的動物特別讓他著迷，攝影中的即時性產生一種形體的體系，既非全然地動物也非全然地人類，也些許拓展了人類形體的體系。¹⁰⁹

這幅三件釘刑圖似乎吸收畢卡索《格爾尼卡》（Guernica）中變形時期的特質，也可以說是培根個人的《格爾尼卡》，那是怒吼的爆發和決定性的宣言，透過這幅作品發洩而出。¹¹⁰

¹⁰⁸ Sylvester, 2000, op.cit., p.21.

¹⁰⁹ Russell, op.cit., p.24: "Much in the Three Studies now seems to him, for instance, to be a relatively direct and primitive adaptation of strange forms that he had memorized while poring over photographs of animals. Animals in movement fascinate him especially; the instantaneity of the photographs yields an alphabet of forms, neither wholly animals nor wholly human, which somehow extends the alphabet of human forms. "

¹¹⁰ Peppiatt, op.cit.,p.86.

第四節 走出自我風格的培根

一九四四至一九四五年間培根大量創作，而這些畫作都收展於一九四五年拉斐爾畫廊（Lefevre Gallery）的個展中，這次展覽讓培根受到大眾的關注，其中一九四四年《三件釘刑基座臺人物研究》（Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion），可以說是一九三三年釘刑圖概念的重新詮釋，也是培根創作生涯上重要的作品。培根認為由於這件作品他的繪畫生涯才正式開始。這幅作品於一九四五年在拉斐爾畫廊展出，《三件釘刑基座臺人物研究》受到大眾注意。從一九四〇年中期，一直到一九五〇年開始，培根的生活和藝術生涯進展相當迅速。一九四六年培根的父親去世，而他當藝術家的身分似乎也開始得到大眾的認同，培根可以感受到他首次找到人生中的方向。¹¹¹

四〇年代末期和五〇年代，這段期間培根創作了不少頭部系列作品，一九四七至一九四八年的《頭像 一》（Head I，圖 1-9），表現出一個鬆垮、液狀的臉部，臉上張開的大嘴露出了一顆顆如獸般尖銳的牙齒，充滿野性的嘴巴張口吶喊著。畫面背景上方，可以看到以三條簡明的白線相交暗示一個空間中的一個交角。從一九四八年末到一九四九年，培根完成了一系列的頭部作品，這系列共有六幅，首先是一九四九年《頭部 一》（Head I），一個男性頭部的模糊影像，浮腫的肩膀，一雙詭異的雙眼注視著一方，人

¹¹¹ Peppiatt, op.cit.,pp.111-112.

物前方似乎罩著一層簾幕。整幅作品呈現灰色陰影色調，培根有不少戰後的作品呈現這種灰色陰影色調，似乎表現戰後苦悶的心理特質。¹¹² 畫面中一條極細的線勾住這個頭像的耳朵，將它垂吊起來。黑色背景上方培根利用的三條白線相交，簡單地勾勒出空間的一角，營造出一個黑色幽閉的空間，那張口是鬱悶唯一的宣洩出口。

在這系列的頭像作品中《頭像 VI》(Head VI, 圖 1-10)是值得注意的作品。這張畫培根以委拉斯貴茲(Diego Velázquez)《教宗英諾森十世》(Portrait of Pope Innocent X, 1650-1651, 圖 1-11)教宗人物為主角，這也是培根首次詮釋委拉斯貴茲的《教宗英諾森十世》的人物影像。儘管頭像的面容模糊，但是從紫色的衣袍可以看出受到委拉斯貴茲教宗圖像的啟發。首先可以看到培根利用筆直的白色線條構造出一個方形空間，它是透明的，培根將教宗被置於一個透明箱內，表情吶喊咆哮，尤其那張嘴巴幾乎位於整個畫面的中心位置，也是視覺的焦點。恐怖和憤怒的氣氛，似乎從口腔內部黑色的部分發散出來，層層擴散充滿整個畫面。加上那白色垂直而降的筆觸，營造出畫中人將瞬間消逝的感覺。

培根的影像似乎有一種能力，表現出深藏的憤怒讓人感到離異，評論家來瑞斯從培根的自畫像觀察出有趣的一點，他指出培根前額的頭髮在他的自畫像中是顯著的，它像是一個不經意的逗號，刻畫在他的額頭上，就像一個標記顯現出在他的腦中，所有事物並非遵照那些既定成規的無聊規

¹¹² Hugh Davies and Sally Yard, op.cit.,p.19.

範，而是每件事就像問題般，被切斷、或留下懸疑狀態。¹¹³ 就這樣從頭部系列的六幅作品可以看出培根逐漸拋棄規範，找到個人的繪畫語言和風格。麥可·派比亞特認為由這系列開始，培根找到了往後他所不斷精進改造的主題，即是臉和人體。而他在畫面背景的安置上，也找到了一種詮釋方法與人物互相搭配，傳達出藝術家強烈的情感，他說道：

這系列表現出培根不再需要聳動的題材，來創造他所要透過影像傳達的強烈情感。他已經找到一種他往後人生繼續發展和改良，更簡單、更有效的方法。他所需的，在一次髮膚的突襲中他發現，是一張臉或一個人體，在一個退化有痕跡的安置、一個牢籠或部分的簾幕。其餘的，最重要的，所留下的是在改造中整個油畫給予那無限的暗示手法。這裡人類外表皮相的行家開始進入他無法模仿的個人階段，從這些繪畫開始，所有人物的動作和表情成為他的領域〔...〕。¹¹⁴

關於《頭像 六》藝評家勞倫斯·戈因說道：

那小隔間顯示它本身是一個真實的立方體，或許由玻璃構造的。

那光的簾幕，除非它們是陰影，如雨般流下包圍著那個箱子，完全地

¹¹³ Russell, op.cit., p.172.

¹¹⁴ Peppiatt, op.cit., p.128: "The series showed that Bacon no longer needed sensational subject-matter to create the intense emotion he wanted his images to transmit. He had found a simpler, more effective means, which he was to develop and refine for the rest of his life. All he required, he had discovered in one fell swoop, was a face or figure, in a vestigial setting, a cage or a parted curtain. The rest, the most essential, lay in the manipulation of the infinitely suggestive medium of oil paint. Here the connoisseur of human appearance began to come into his own inimitable own. From these pictures on, all human movement and expression was to become his province..."

浸透它。懸浮在它之中，那諷刺性的穗帶垂吊在鼻子和隱形無法看見的雙眼之間（被陰影和命運所吹刷掉）的人物是一位囚犯也是一位統治者，好比王子在教堂中身穿藍紫色披肩，喚起那無法看見的頭上的四角神帽。在袍子底下精神苦惱的他身穿白色袍。那穗帶愚弄也折磨著他。擁有著一張巨大扭曲的臉，一位教皇喊叫著。¹¹⁵

這裡，可以看到頭像系列在培根藝術生涯中另一階段風格的初嚙。在頭像系列中，可以看到藝術家專注在人類一種猛烈情緒的表情，這個表情常是人類吶喊咆哮的狀態，給予歇斯底里的氣氛。而頭像的作品到了一九五三年《三幅人頭研究》(Three studies of the Human Head，圖 1-12)，將三幅不同人的頭像作品擺置成三聯作形式。而另一方面在頭像系列中，培根對委拉斯貴茲教宗影像的關注，也是一個值得注意的事件，從《頭像 六》的教宗影像開始，培根不斷地受到這個影像所啓發驅創作，從五〇年代到六〇年代，有多幅教宗系列¹¹⁶等（從圖 1-13 到圖 1-24）。當培根和藝評家大衛·席維斯特有一段對話，可以了解培根解釋著迷於教宗影像的說法：

大衛：「[...] 你知道為何你不斷地畫一些觸及宗教的繪畫嗎？」

¹¹⁵ Lawrence Gowing, Sam Hunter, op.cit.,p.15: "The cubicle reveals itself as a veritable cube, of plate glass perhaps. The curtains of light, unless they are shadow, stream down like glass rain round and through the box, drenching it more than ever. Suspended in it, the ironic tassel now hangs against the nose between invisible unseeing eyes(which shadow and fate have washed away)of a figure who is both a prisoner and a ruler, nothing less than a prince of the church in a violet stain cape, which evokes the biretta on his unseen head. Under the stain with excruciating refinement he wears white lace. The tassel teases or tortures him. With a huge grimace, a pope is screaming."

¹¹⁶ 培根從 1950 年開始以委拉斯貴茲英諾森十世這幅畫創作一系列教宗，但後來培根毀掉這些作品，1951 年《Pope I》，1952 年三幅《Study for The Head of A Screaming Pope》，1953 年又有八幅《Study For Portrait》，1961 年一系列六幅《Study For A Pope》。

培根：在教宗系列中，它並不是來自於和宗教有關的東西，它是來自於一種對我所知委拉斯貴茲《英諾森十世》攝影的著迷。

大衛：但是你為何選擇教宗？

培根：因為我認為它是所有被創作出偉大肖像畫之一，而我變得執迷於它。我買了一本又一本有這幅委拉斯貴茲的教宗像的書，因為它常縈繞著我，而它開啟了各種不同的感覺和區域——我要說的是一想像，甚至，在我之中。¹¹⁷

雖然培根自己認為如此著迷於教宗的影像，由於受到委拉斯貴茲的《教宗英諾森十世》所啟發。培根因為這幅作品受到注目的原因，是畫中讓傳統受榮耀加冕的教宗，呈現一種歇斯底里、荒謬的氣氛與表情。培根像是在挑戰權威，給予一個如父親般角色的人物，一種荒謬可笑的情境與表情。藝評家戈因評論道：

登上權位教宗的主題從拉斐爾就開始而提香繼承，而其他在委拉

¹¹⁷ Sylvester, 1993, op.cit. p.24:

DS: ...Do you know why you constantly paint pictures which touch on religion?

FB: In the Popes it doesn't come from an obsession with the photographs that I know of Velasquez's Pope Innocent X.

DS: But why was it you chose the Pope?

FB: Because I think it is one of the greatest portraits that have ever been made, and I became obsessed by it. I buy book after book with this illustration in it of the Velasquez Pope, because it just haunts me, and it opens up all sorts of feelings and areas of—I was going to say—imagination, even, in me.

斯貴茲之前的藝術家以一種沿習的形式，但利用自己無法比較的繪畫手法完成它。培根的繪畫得到它們的衝力不僅是來自於受到時代讚揚的原型和領悟到那幅畫的豐富性，而是來自於去違抗和詆毀傳統的機會，和去反轉對於孝道遵從的期望，藉由惱怒和犧牲這父親似的安祥感——從每個意涵——宗教的父親角色和藝術上的成就。¹¹⁸

複製教宗影像的行為，有多種不同的解釋。培根個人認為自己對教宗這個影像如此著迷，乃是因為它是一幅偉大作品，卓越的用色吸引著他。培根將教宗影像做一連續性的創作作品，猶如拍攝電影的手法，製造連續性的影像，是賦予這個經典的作品現代精神。¹¹⁹ 培根似乎刻意以一種疏遠的角度，說明為何他重覆不斷地複製這個影像。與其說他否認這個影像有任何宗教性的意涵，不如說他要蔑視它的宗教權威，詆毀傳統中沿習的教宗莊嚴、倍受尊敬的模樣。就像藝評家戈因所認為的這是出自於一種反抗父權的心理，因此培根不僅抹滅了這個圖像其宗教性的意涵和在藝術性上他雖然不斷推崇委拉斯貴茲的作品，另一方面卻又改造它、反轉它。藝術評論家丹尼爾·惠勒（Daniel Wheeler）說道：

在更進一步的扭曲，然而他不斷重複主題把處於一個遙遠、權威的人物置於一個立即、粗俗的世界，在幾乎是電影式的連續性中，藉

¹¹⁸ Lawrence Gowing, Sam Hunter, op.cit.,p.16: "The subject of the enthroned pope was inaugurated by Raphael and inherited by Titian and others before Velasquez took it up in the customary form but with his own incomparable painterly resource. Bacon's picture gain their momentum not only from the authority of the time-honored by vexing and victimizing the paternal serenity of this—in every sense—father figure of the religious and artistic establishment."

¹¹⁹ Hugh Davies and Sally Yard, op.cit.,p.27.

由他大師手法的簾幕，或是模糊影像使之如同報上的獨裁者照片般，這種紛擾的面貌做為提供復仇女神或教宗的典型。¹²⁰

培根不斷重複教宗影像，是一種不斷喚起與改造的行為。它猶如夢魘般不斷出現在藝術家腦海，而藝術家以一種模糊面容、詆滅其尊貴性的手法，改造這個教宗形象本有的宗教性意涵。

而麥可·派比亞特提出，培根自認為對教宗影像著迷的原因是它帶來的想像和靈感，這是一種自我防衛性的幻想。其實培根心中仍舊隱含所有的宗教意念，他也可以是培根對父親情感的呼喚：一種對父親自然本能的讚揚、摻雜某些性的慾念、還有一種渴望粉碎、瓦解暴君的象徵。儘管，培根總是假裝他不在乎某些明顯的暗示。¹²¹ 而另一位藝評家大衛·席維斯特也認為教宗（Pope）和父親（Papa）雷同，不斷畫著孤立的教宗影像，是喚起父親、銷毀父親的行為。¹²²

評論家戈因，認為培根是一位現代藝術家如何獲益於傳統，卻不固執於傳統的最佳示範。雖然後來，培根自認為不斷創作教宗的影像是愚蠢的事。的確，當培根不斷再複製教宗或其他藝術家的影像時，影像帶來的冒

¹²⁰ Daniel Wheeler, *Art since Mid-Century 1945 to the Present*, (New York: The Vendome Press, 1991), p.90: "In a further twist, however, he located what could have been a remote, authoritarian figure in the immediate, vulgar world by repeating the theme, with variations, in almost cinematic sequence, as well as exploiting his virtuoso touch to veil or blur the image somewhat like the tabloid photos of dictators whose snarling visages had offered prototypes for both the Furies and the Popes."

¹²¹ Peppiatt, op.cit., p.139.

¹²² Ibid., p.42.

險感、和靈感也會隨之用盡。¹²³ 培根如何思索在繪畫上新的可能性呢，他採取了色調和影像的配合，他在從梅布里奇的攝影中找到了靈感。他從梅布里奇的人體攝影中學習到人體各種不同的運動姿勢，培根談論道：

〔...〕它們是一種企圖紀錄人類動作——一本字典，就一種意涵。

而將事物做成系列性可能來自於看了梅布里奇的書將一個動作的不同階段呈現在分開的照片中。我也有一本影響我極深的書叫做《X 攝影照相定位》(Positioning in Radio-grapy)，有很多照片呈現在拍攝 X 光攝影時身體的定位，而且還有 X 射線本身。¹²⁴

在一九四九創作《頭像 VI》的同年，培根完成了他的第一幅裸體畫《人體研究》(Study from the Human Body, 1949, 圖 1-28) 呈現一半身裸體男子的背影隱身於兩半開的灰色簾幕後，這兩扇簾幕顯現培根擅長的灰色調畫法。從五〇年代開始培根的人體畫和教宗系列，像是兩個脈絡各自進行。培根對描繪人體的興趣除了來自於研究人體 X 光攝影作品外，培根提到他相當欣賞法國藝術家竇加 (Edgar Degas) 《沐浴後》(After the Bath, 圖 1-29)。這幅作品，畫面中一位女子背坐著拿毛巾擦拭身體，培根形容那女子背部的突起的肩頰骨和扭轉的脊椎，表現出一種人類身體脆弱 (vulnerability) 的知覺，培根認為它的偉大來自於我們能立即知覺到女子

¹²³ Peppiatt, op.cit., p.42.

¹²⁴ Sylvester, 1993, op.cit., pp.30-31: "...they were an attempt to make a recording of human motion—a dictionary, in a sense. And the thing of doing series may possibly have come from looking at those books of Muybridge with the stages of a movement shown in separate photographs. I've always had a book that's influenced me very much called Positioning in Radiography, with a lot of photographs showing the positioning of the body for the X-ray photographs to be taken, and also the X-rays themselves."

肉體和脊骨的表現。¹²⁵

培根五〇年代的男性裸體像，可以說是米開朗基羅和梅布里奇兩種概念的混合，最鮮明的例子是一九五三年的《兩位人體》（Two Figures，圖 1-26）。畫中人體纏鬥的姿勢就是來自於梅布里奇攝影，關於研究摔角作品（圖 1-27），而另一方面，男性裸體的肌肉和形式表現，也受到米開朗基羅的影響。培根談論自己五〇年代男性裸體像時說道：

事實上，米開朗基羅和梅布里奇兩者在我心中混合一起，而我可能從梅布里奇學到了姿勢，而從米開朗基羅學到形式的廣大和雄偉，而要解開梅布里奇和米開朗基羅的影響，對我來說是非常困難的。但是，當然，我大部分的人物是來自男性裸體，我可以確認我的影響來自於米開朗基羅在藝術造型上創作出最激起情慾的男性裸體。¹²⁶

從人體作品中，可以看到在培根心中有兩種意念彼此纏繞不能解開。就像那兩個人體糾纏著，其中一種是理性的態度，它所指的是如梅布里奇對人體的科學性分析，試圖了解人類肢體在運動中的骨骼和肌肉變化。而另一種是對人體的肉慾，那是一個來自充滿碩實肌肉的男體，一個充滿米開朗基羅式的男體，充滿肉感、性挑逗意味的人體。這兩種對人體的意念，

¹²⁵ Sylvester, 1993, op.cit., p.54..

¹²⁶ Ibid., p.114: "Actually, Michelangelo and Muybridge are mixed up in my mind together, and so I perhaps could learn about positions form from Michelangelo, and it would be very difficult for me to disentangle the influence of Muybridge and the influence of Michelangelo. But, of course, as most of my figures are taken from the male nude, I am sure that I have been influenced by the fact that Michelangelo made the most voluptuous male nudes in the plastic art."

既是藝術性的態度，又是充滿肉體的感性知覺，彼此糾纏難以分解。

一九五〇年代末期年，根據梵谷（Vincent van Gogh）的《途中的畫家》（The painter on the Road to Tarascon）（圖 1-30）畫了八幅作品。培根個人的《梵谷畫像研究》（圖 1-31）吸收了梵谷的鮮豔色彩，他也嘗試運用梵谷的明顯混雜的筆觸，培根也是一位自學而成的藝術家，他不斷吸收大師的作品精華，從委拉斯貴茲、梵谷、和畢卡索的作品中擷取他所感興趣的部分。不管是圖像、造型、或是用色，培根都不斷地嘗試變化、試圖找出自己的風格和語言。

一九五九年泰德美術館舉辦了一個展覽「新美國繪畫」（The New American Painting），主要是展覽美國抽象表現主義畫家巴爾內特·紐曼（Barnett Newman）、馬克·羅斯科（Mark Rothko）、威廉·德庫寧（Willem de Kooning）、傑克森·帕洛克（Jackson Pollock）的作品，培根對於抽象畫沒有特別喜好，但應該受到紐曼他們大片純色塊面的啟發。因為在一九五九年梵谷系列的雜亂筆觸，漸漸由運用飽和的色面表現室內空間所取代。¹²⁷ 而培根對背景色面的處理更單純、用色更明亮，背景常常是大半面的牆壁和地毯水平均分，對比出人物的扭曲與動感。

一九六二年在泰德美術館舉辦回顧展，在開幕不久前完成《三幅釘刑研究》（Three Studies for a Crucifixion）猛烈的圖像成為展覽的焦點，不幸

¹²⁷ Dennis Farr, op.cit.,p.15.

的是開幕當天接到他的愛人彼得・萊西身亡的噩耗。培根和萊西之間激烈心理與肉體上的情感模式，加上在展覽當天戲劇性的噩耗，似乎成為培根心中的陰影。一九六三年培根在紐約古根漢舉辦第一次的回顧展，因為幾次成功的大型展覽也使得培根的聲名在六〇年代極遽竄升：

一九六〇年代法蘭西斯的聲名在觀眾間成長，那是因為泰德回顧展所帶來的衝擊，而在十年間加速成長。不只是因為他的作品每年在世界各地主要的美術館和藝廊顯著地展出，也是大眾對他的觀感開始微妙地轉變從一位有病的異端份子成為「現代大師」。¹²⁸

一九六三年，他認識了喬治・戴爾（George Dyer），喬治成為他六〇年代後半多幅畫像的模特兒。而培根將作品主題轉變紀錄自己身旁的友人，如路西安・佛洛伊德（Lucian Freud，圖 1-25）、伊莎貝爾・羅絲索內（Isabel Rawsthorne）...等常常成為人體與肖像畫的主角。一直到一九七一年巴黎大皇宮（Grand Palais）美術館為培根舉辦回顧展時，開幕時喬治因為過度酗酒和濫用藥物死在旅館，培根承認當時陷入極端沮喪和失落狀態，而對戴爾的死也充滿了罪惡感。戴爾的身影也一直纏繞著培根，因此培根也創作不少作品懷念戴爾。一九七二年的《八月 三聯作》（Triptych August，圖 1-32），一九七三年的《五月六月 三聯作》（Triptych May - June，圖 1-33），戴爾都出現在畫面中。在一九七二年的室內空間的人物一直是

¹²⁸ Peppiatt, op.cit., p.199: "Francis Bacon's reputation grew spectacularly during the 1960s, with the impetus given by the Tate retrospective accelerating throughout the decade. Not only was his work shown prominently every year in major museums and galleries across the world, but the public perception of him began to change subtly from morbid maverick to 'modern master'."

培根不變的題材。但是在七〇年代末期和八〇年代，培根畫了純粹表現室內空間的作品，一九八八年的《水的噴射》（*Jet of Water*，圖 1-34）嘗試使用如行動繪畫（*action painting*）的創作形式，培根提到：最初想要畫的是海景，將顏料加在一起但並沒有混合它們，並將顏料投到到畫布上，本來期望的是海浪的效果，但是效果不像海浪，結果將它轉變成水噴出的樣子。

129

這裡，可以看出培根在創作時常強調意外所帶來的效果，培根在一九八九年《國際藝術》（*Art International*）雜誌訪談時提到他並不相信「自動運作論」（*automatism*）的手法，他比較相信是「隨機」（*chance*）、「意外」（*accident*）。¹²⁹ 因此，培根和超現實之間運用機運的區分在於，超現實主義者所畫的是夢的抒發、或是自由聯想下所啓發的非理性現實一面；而培根相反的，在隨機的暗示下，讓他對某一主題有特別的想法而將之實踐。¹³¹ 培根創作時已經掌握某種主題了，但是創作出來的效果是否達到藝術家的要求是要靠機運或者是意外的效果，而自動運作論追求的是創作者呈現無意識的狀態，藝術家所決定的是繪畫動作的開始和結束，至於創作的主題和內容並不是藝術家事先設定的。不過，可以看出晚年培根的創作手法更加多變，在藝術家主動和被動的意外效果間取得平衡。

¹²⁹ Peppiatt, op.cit., p.214: "I collect an enormous amount of paint, and I didn't really mix them...and I just threw the paint onto the canvas, as you can see; I threw on what I hoped to be a wave, and it did not make a wave. But there were lots of things about that I liked, so I turned it into a jet of water."

¹³⁰ Ibid., p.47.

¹³¹ Jonathan Fineberg, *Art Since 1940 : Strategies of Being*, (New York : Prentice Hall, 2000), p.147.

《水的噴射》(圖 3-34)中人物已經不見了，正如藝評麥可•派比亞特所說的：「人類已被沖出舞台外」(Mankind had been swept off the stage)，呈現的是荒廢的場景，培根說到：「〔...〕那就是變老了恐懼，在你身邊的人像蒼蠅般死去。我已經無人可畫了，除了我自己外。〔...〕」¹³² 可以看出培根老年的孤獨心境，人體與肖像是他一生所熱衷的主題，當他所愛的朋友逐漸凋零死去，只剩孑然老邁的自己等待死亡的降臨，那種失落感由此可見。人物已退出畫面的舞台，人類情感中強烈的愛恨情仇漸漸逝去，取而代之的是一片荒蕪與寂靜的場景。

藉由培根藝術形塑背景的探究，可以看到培根對規範體制的游離與抗拒。培根在一個父親威權專制的家庭中成長，童年的氣喘的宿疾和他個人性向，讓他得不到父親的認同。童年的培根也敏銳覺察到現實環境中戰爭帶來的殘暴緊繃氣氛，而學校生活對培根來說也是另一種體制的壓抑。因此，培根在青少年在倫敦、柏林與巴黎這些大城的經歷，遊移在社會奢華與墮落不同階層間，無疑是對禮教規範的蔑視與反抗。在藝術表現上，培根受到畢卡索畫作的啟發，引領入藝術圈。培根早期的藝術風格表現，在畢卡索的變形時期的影響下，扭曲變形的人物具有超現實夢境隱喻的特質，但卻被排除在超現實主義大展外。與其說是培根並未得到當時超現實團體的認同，不如說培根的藝術風格表現是難以被歸類定位的。

¹³² Peppiatt, op.cit.,p.304: “ That’s just called the horror of growing old and having everybody else dying round you like flies. I’ve got nobody left to paint now except myself. ”

