

赎的工作 (corredemptio)。<sup>[15]</sup> 视觉是纪念和重温马利亚在十字架脚下那一刻的有力提示,它指向一种模仿 (imitatio)。模仿的文化趋势首先意味着对基督和马利亚的苦难的认同。通过她的悲伤,祈祷中的信徒可以感受到失去和痛苦的刺痛。圣母成为了将救赎神迹的困惑转化为情感理解的工具。她使髑髅地的牺牲显得真实,因为她以一种可理解和可接触的方式集中了人类的感情。

圣母的共情苦难谱画着西方基督教传统里的情感历史。向晚祷像里圣母子祈祷,雕像中悲伤的情感激发了对宗教敏感的妇女和男性的情感潜力,隐喻在外部图像中的苦难与爱的神圣关系得以在灵修实践中走向人内在的认知与感受。这种哀伤的情感基调与其本身所承载的宗教虔修功能让这类作品呈现出一种独特的美感。饱受苦难折磨的受难耶稣和圣母不再仅仅是两个被塑造出来的人物,他们本身所呈现出的饱满情感使整件作品展现出一个情景交融的意象世界,一个拥有清晰而具体叙事,充满丰富且深刻意蕴的感性世界,令观者感受到别样的审美情趣。晚祷像里有关圣母哀悼亡子故事与情感直接指向一种人类最根本的生命体验,这也是其美感体验的基础,在这里,王夫之的“心目之所及,文情赴之”得到了最清晰的表达。

对中世纪的基督徒来说,对晚祷像中的马利亚和耶稣的冥想与共同受难性的、富有同理心的 (compassionate) 思考与模仿,意味着以新的工具来进行感受 (feel)。<sup>[16]</sup> 作为虔修像的晚祷像为虔诚的中世纪信徒们所带来的首先是有关爱与生死的直接人生经验,而从对同为人类的母亲马利亚与人子耶稣之间的情感共鸣,到对圣母共情共难的神学观念与基督教里人类救赎的深刻意义的领会,具有“共情共难”观念的圣母形象帮助晚祷像中的人物形象创造了一个抽象的神学意象世界,实现了从情感到理性、从知觉到思维的跨越。这种从外到内的转向,就像卡洛林时期著名神学家拉得伯士 (Paschasius, 785-865) 向撒克逊人解释圣餐时所说的,是相信从一个现实到另一个现实 (人到神,人到人,文本到心灵,图像到原型) 的转换。<sup>[17]</sup>

## 五、结语

从崇高的天主之母,到富有人类情感的

人子之母,圣母马利亚形象的转变所揭示的是信徒对圣母马利亚参与到基督受难过程中的想象,而晚祷像里悲痛的圣母形象则是对这种想象的最直观的展现。悲伤的圣母为晚祷像的叙述和情感奠定了形式与感情的基调。图像里,极度伤痛的母亲抱着她已逝的年轻儿子,膝上抱扶的动作仿佛将他们从死亡拉回小耶稣幼年的时刻。但死亡的分离已是定局,这种表面上的拥抱和占有实际上是真实的失去。最后的拥有和最后的告别同时凝结在画面里,人子耶稣受难死亡的结果和所带来的巨大悲痛在晚祷像中相遇,耶稣受难事件的叙述与视觉性同时又被隽永又强劲地表达在人物身份与情态中。

在晚祷像的人物形象里,圣母与受难耶稣的结合所表达的是圣母失子的事实与保有其子的愿景之间的冲突,这也正是晚祷像幽婉诗意的核心。在拥有的可叹形式中表达失去的巨大悲痛,并将这种强烈的、极具冲击性的情感引向一种持久空间里平静的、凝视的世界,这就是晚祷像。从不带情感的崇高的天后,到慈爱的人母,痛苦圣母的形象为诗意地表现马利亚渴望再次拥抱已逝耶稣的抒情性愿望铺平了造型形式与情感内涵的道路。

作者简介:吴雪婧,浙江大学美学博士,浙江农林大学艺术设计学院讲师,研究方向:西方艺术史与艺术理论。

注释:

- [1] Curt Gravenkamp, *MarienKlage : Das deutsche Vesperbild im 14. und im frühen 15. Jahrhundert*, Paul Pattloch Verlag Aschaffenburg, 1948, p. 27.
- [2] Curt Gravenkamp, p.3.
- [3] Walter de Gray Birch ed., *Book of Nunnaminster* (London: British Library, Harley MS 2965), CLV - Edizioni Liturgiche, Rome, 2002, p.88.
- [4] Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Michael Imhof Verlag, 2017.
- [5] Ludmila Kvapilová, Item.3.4
- [6] Ludmila Kvapilová, Item.3.4
- [7] Thorsten Droste, *Die Provence*. DuMont Kunst-Reiseführer, 1986, p. 207.
- [8] Thorsten Droste, p. 225.
- [9] Ludmila Kvapilová, Item.3.4
- [10] Palli. E., *Lucchesi, Kreuzigung Christi*, in: LCI, Bd. 2, Freiburg im breisgau, 1970, p. 614, Image. 1.
- [11] Ludmila Kvapilová, Item.3.4

- [12] Theo Meiter, *Die Gestalt Marias im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters*, Berlin 1959, p.148.
- [13] 关于圣母在基督受难历史中的参与,以及对圣母在基督受难救赎中的“共情共难 (Compassion)”的灵修很难被追溯至一个明确且单一的起点。人们普遍认为这是在11世纪的某个时刻出现的,欧洲西北部的本笃会修道院 (Benedictine monasteries) 被看作是该观念出现的所在,并且在该世纪末坎特伯雷的安塞莫的祈祷和冥想中达到了它的第一个表达高峰。可参考文献: Rachel Fulton, *From Judgment to Passion, Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, Columbia University Press, New York, p.60.
- [14] Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Oxford University Press, 2013, p.213.
- [15] 人们根据相应的早期基督教中的殉教者礼拜祭祀 (Martyrerkult), 马利亚的痛苦最初被视为她的殉难,并在礼拜祷告中尊她为殉难者的女王。在11-12世纪,殉难者圣母马利亚 (Martyrium Mariä) 又被看作共情共难的圣母马利亚 (Compassio Mariae)。13世纪,共情共难的圣母马利亚 (Compassio Mariae) 又成为马利亚哀歌的创作基础,如第二章第二节所展示的。从14世纪开始,共情共难的圣母马利亚 (Compassio Mariae) 一直是祈祷祷告和歌颂中的灵修冥想主题。
- [16] Rachel Fulton Brow, p.197.
- [17] Ibid..

参考文献:

1. Curt Gravenkamp, *MarienKlage : Das deutsche Vesperbild im 14. und im frühen 15. Jahrhundert*, Paul Pattloch Verlag Aschaffenburg, 1948.
2. Walter de Gray Birch ed., *Book of Nunnaminster* (London: British Library, Harley MS 2965), CLV - Edizioni Liturgiche, Rome, 2002.
3. Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Michael Imhof Verlag, 2017.
4. Thorsten Droste, *Die Provence*. DuMont Kunst-Reiseführer 1986.
5. Palli. E., *Lucchesi, Kreuzigung Christi*, in: LCI, Bd. 2, Freiburg im breisgau 1970.
6. Theo Meiter, *Die Gestalt Marias im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters*, Berlin 1959.
7. Rachel Fulton, *From Judgment to Passion, Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, Columbia University Press, New York, 2005.
8. Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Oxford, 2013, University Press.

## 自我意识的运动——弗朗西斯·培根“身体”概念研究

### The Movement of Self-consciousness — A Study of Francis Bacon's Concept of the Body

汤云鹏 张鹏 Tang Yunpeng Zhang Peng

**摘要:** 弗朗西斯·培根(Francis Bacon)将自己对绘画的追求概括为“临床学”<sup>[1]</sup>绘画,并将其称为最完全意义上的现实主义。吉尔·德勒兹(Gilles Louis René Deleuze)称培根言及的现代主义绘画,所通达的是介于抽象与具象之间的“第三条道路”。但无论是培根,还是德勒兹,都忽视了对除意识之外的对象的再认识,最终难免落入空虚的向自身回归的运动当中。事实上,培根从身体所衍生的形象,以及画面中暴露的血肉,作为掌握无法被经验的对象,要求获得的并非现实性,而是自我意识的确证。因此,培根所选择的绘画道路,实为通过取消事物的自在性,以自我为存在本质,在否定性关系中循环往复的概念化活动。

**关键词:** 弗朗西斯·培根, 身体, 形象, 血肉, 自我意识

## 引言

弗朗西斯·培根作为二战后英国艺术史上举足轻重的艺术家,其以绘画中对身体与图像的理解与呈现,一举打破了现代主义中抽象主义与表现主义交相辉映的历史风尚。培根对于各类艺术逻辑的感受,以及关于现代性的反思,都足以使其作品的艺术性与思想性变得充实而又复杂。

关于培根的“身体”概念与自我意识的活动研究,必须建基于对培根绘画生涯的风格分期与理论批判。在《费顿·焦点艺术家——弗朗西斯·培根》中,马丁·哈默尔 (Martin Hammer) 对培根现存艺术作品进行梳理,认为其创作生涯大概可以分为三个阶段:成形成期处于1920至1954年之间,1955年至1970年为创作中期,1971至逝世为培根的艺术晚期。在《弗朗西斯·培根——感觉的逻辑》中,吉尔·德勒兹以“感觉”为基准,将培根纳入“形象”的转化问题维度,对培根进行哲学式解读。本文将借鉴罗伯特年代分期以及德勒兹“形象”分析的同时,以培根绘画中的身体与自我意

识为线索,重新对培根早、中、晚期阶段的作品进行推导。

在1944年,培根从二战的阴霾中脱身,创作了参照复仇女神欧墨尼得斯 (Eumenides) 故事原型的《以受难为题的三张习作》(Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion) (图1)。后来,培根谈及战争:“绘画的暴力与战争完全没有关联,而是与重视真实本身联系紧密。”<sup>[2]</sup> 20世纪50年代中期,培根迅速从关心世界的伤痛转向对内心感觉的洞察,开始围绕影像以及偶遇创作场景人物。此时,在培根画作中,自我意识从如尼采所说的“通体透亮的玻璃房”<sup>[3]</sup> 返归被困囿的自身,陷入静止的往复运动的空虚当中。

20世纪70年代一直到其逝世,培根创作了大量的人物肖像画与历史悲剧画。但是,由于题材与风格的重复,培根只能停留于简单描绘身体悲剧的意义之上。逐渐地,培根绘画的革新热情冷却下去,创作的自我批判能力丧失,进而不可避免地接受身体的无生命与非现实性孤独。

**Abstract:** Francis Bacon summed up his pursuit of painting as “clinical” painting, which he called realism in its fullest sense. Gilles Louis Rene Deleuze described modernist painting as a “third way” between the abstract and the figurative. However, both Bacon and Deleuze neglected the re-understanding of objects other than consciousness, and eventually inevitably fell into the empty movement back to itself. In fact, Bacon's image derived from the body, and the flesh exposed in the picture, as the object of mastery that cannot be experienced, demands not reality, but the confirmation of self-consciousness. Therefore, Bacon chose the path of painting, in fact, by canceling the self of things, with the self as the essence of existence, in the negative relationship of the cycle of conceptualization activities.

**Keywords:** Francis Bacon, body, image, flesh and blood, self-awareness

## 一、培根绘画作品中的“身体”: 身体概念的转化

在古希腊哲学中,“身体”涵括灵魂,由于身处外部空间,所以可以与实在者交互运动;文艺复兴时期,“身体”获得重新评估,加上自然科学的揭示,“身体”成为不需要“灵魂”也能感应的物质;及至19世纪末期,尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 明确“身体”的主体性,其能够创造精神,并作为意志之手进行自我管理;在德勒兹的语境下,培根的“身体” (body) 概念属于流动的差别性。但是,针对其绘画作品,可以看出培根依旧逃脱不了灵魂与身体的二分,当图像进入身体成为形象,继而离开灵魂或是血肉的支持时,身体便会死去。

### (一) 形象的发生: 身体与圈围

20世纪50年代,培根根据委拉斯贵支 (Diego Rodriguez de Silva y Velazquez) 的《教皇英诺森十世》进行一系列再创作。在1953年创作的《根据委拉斯贵支的<教皇英诺森十世>所作的习作》(Study after



1. 弗朗西斯·培根，《以受难为题的三张习作》，油彩、纸板，74×94cm，1944年

Velazquez's portrait of Pope Innocent X) (图2)中，培根将教皇形象孤立由黄色材质结构形成的场地中，教皇的身体被囚禁起来，清晰的轮廓也被拉伸的垂直黄紫色笔触破开。教皇作为形象被困于黄色的框架结构中，在垂直方向上受到细长笔触的相互挤压，并以具象处在背景之间。

在访谈录中，培根谈及“背景一般都是被我放在最后的阶段”<sup>[4]</sup>，这便是说，教皇的形象并非前置的虚构，而是将原作覆盖之后，对真实的再度呈现。当教皇端正坐姿，脑袋上打开将要喊叫的嘴巴时，其实身体就已经足够迸发出庞大的强度与张力。这种张力来自再创造的形象自身，身体想要逃出的不仅是椭圆形的场地，还有这具身体本身。因为培根塑造的教皇形象，尚有较为清晰的面部轮廓，脸部的结构也还未完全消失，嘴巴既作为规则性器官，又具备内部的出口之功用。

培根曾言：“我想要的不仅仅是呐喊的教皇，而是让嘴巴有着美丽的颜色等，看上去如同莫奈的一幅《日落》。”<sup>[5]</sup>事实上，培根所认为如莫奈(Oscar-Claude Monet)般的美丽颜色，所指的并非“颜色”，而是生命的本质。在表现上，嘴巴的颜色与其轮廓相关联，它是形象与嘴巴内里

平涂色彩之间的分界线，同时也是场地、人工装置的轮廓线。在轮廓之下，即使身体产生暴力的形变也无法逃脱。这里涉及一个悖论，正如培根对人工化与照片的热衷一样，轮廓也同样如此，它们不是为了圈围身体，而是呈现、敞开身体。

在培根该时期的作品中，轮廓并不是密闭的、坚实的墙，而是倾向于有细小空洞的滤纸，它们共同作为连接形象与平涂色彩的桥梁。如此，形象才得以经过连绵的轮廓，完成与平涂色彩的结合。总之，培根的轮廓并没有切断身体与形象，以及背景的联系，也没有将身体完全封闭在形象中，它恰当地给予身体以秩序性，使得形象的再度呈现成为可能。在画面中，平涂的背景环境使得任何因素都将无法逃脱。假使形象想要从身体内部逃脱，那么，其自身必须融汇到平涂的色彩当中，从关系的疏离走向本质的交汇。在访谈录中，培根如此说道：“我喜欢的是在冷硬的背景上面摆放影像的亲密感。把影像孤立起来，让它远离室内及家庭，才是我想要的。”<sup>[6]</sup>在培根的中期绘画创作中，这种迫切的欲望具体可视化为形象的痉挛和形变，无论是缩成一团的形象还是四分五裂的器官，它们都处在自身的歇斯底里的运动之中，依靠自身的力量向混沌的色彩靠近。

自19世纪上半叶摄影技术发明以来，照片甚至似乎有取代绘画，跃升为新兴记录媒介的趋势。但是，对于培根而言，随着绘画图解性的不断消解，唯一的径径便是重新围绕身体作画。因此，在创作了教皇系列之后，培根逐渐展开了绘画生涯的第二阶段。这一时期，培根的图像来源主要是迈步里奇的摄影作品。培根注意到，连续的摄影记录了人体运动变化的瞬间，当摄影作品中的人体动作姿态定格时，“参照点”便能从时间的有序性中涌现出来。由于照片偏离事实的程度是关乎技术上的，因此前者在创作中总是能够起到中介的作用。不过，培根对于照片的态度并不是如实地遵循，他认为真正意义上的绘画必须要模仿甚至与现代媒体竞争。如果绘画想要呈现出的影像比雕塑更好，那么方法只有一个——它将“会是一种结构的绘画，影像从肉体的河流浮出水面”<sup>[7]</sup>。

在中期的习作中，培根通常会运用圆圈、几何形体或非规则性结构对画面中的形象进行孤立。诸如椅子、床、一个平平无奇的洗手池，它们都能构成外化为主观性的对象，并将身体孤立其中。在画面中，变形的身体器官不停向外尝试、探索，与对象之间保持活动。培根认为，身体的走形“不是

为了走形的愉悦”，而是“在最让人揪心的阶段中转转出图像的一种现实”<sup>[8]</sup>。而这种现实，便是身体转变为形象的真实。

在对象之外，属于形象得以持存、延展的置放背景的区域。培根采取封闭的大面积色彩平涂将形象紧紧包裹，以达到封闭形象叙事的目的。身体、主观性对象以及背景成为培根作品中的三个主要因素，分别对应德勒兹所说的形象、作为轮廓的图形与材质结构。它们三者之间尚不存在远近、虚实的关系，原因在于，绘画中的景深、阴影一类的概念并非被破坏，而是去除幻想，且有意识地呈放着。培根将大面积平涂的色彩与形象共处，直接关联，构成一个封闭的空间。在此空间中，绘画的叙事性逐渐抽象，培根通过悖论的智慧，抵达德勒兹言之的“概念艺术”<sup>[9]</sup>。

## (二) 血肉的涌现：形象与身体的差异

在作品中，培根不需要讲述故事，也无需表现人物原型，所需坚持的只有绘画的事实。另一方面，培根对于形象的表现相当程度受到了埃及艺术的启发。埃及艺术作为来世的艺术，其作品并不是为了供人欣赏，而是意在“延续人的生存”，因此，埃及的雕刻家只关心基本的东西，次要细节一概略去。对于培根而言，埃及雕塑的简化呈现的是艺术的真实以及强度。在人物场景的创作中，培根的身体定义指向的是形象，而非结构，所以，脸部和脑袋是存在根本区别的。脸部作为一个有结构的组织，他是包裹在脑袋之上的，因而并不属于形象的一部分。而脑袋，位于形象的最顶端，直接通过脖颈与形象相连，则完全属于形象。这也就解释了为什么在培根的作品中会将面部扭曲、变形，最终使其从身体中剥离开来，露出整个脑袋。而在培根的作品中，“人血之味目不离我”<sup>[10]</sup>所指的是没有皮肤包裹的、赤条条的血肉，有时候，脑袋会被动物的形象所取代，正如20世纪五六十年代的肖像画，培根通常将人像的整体割裂，最后只剩下代表动物性的脑袋。

培根通过形象的孤立达成叙事性的消解，又采用“变形”实现身体与主观性对象之间的图像张力与运动方向。在培根作品中，运动的路径主要是由两个方面共同表现的。其一，在20世纪五六十年代的作品中，培根通常将立体结构视为以平涂色彩营造空

间的缩微化：场域内大片的单色场景，形象完全被几根黑重的线条以立体状囚禁起来。而培根在后期的作品中，着重采用第二种方法来表现运动——由形象发起的向平涂色彩蔓延的运动。画面中，运动的血肉从身体内部生发，经过不懈努力试图冲破身体的轮廓转化为形象。因此，身体与血肉的关系，正对应内在的运动与外部的抑制。或者说，正是由于身体和血肉的分离，血肉才得以发现并抓住逃逸的机会，在不断的重复试探中，经由身体的孔洞成功逃离。

在20世纪70年代，培根画了大量乔治·戴尔(George Dyer)的肖像，主要以三联画的形式呈现。培根曾言：“当你描绘一个人的时候，尝试向他们的表象逼近，但你想把他们能令你感动的因素把握住，因为每个形体都是有所隐喻的。”<sup>[11]</sup>乔治·戴尔作为培根依偎多年的伴侣，在1971年10月共同参加培根回顾展开幕仪式的前夕，他们大吵一架。其后，培根一怒之下离开乔治，次日才发现在浴室自杀的乔治遗体。因此，对于培根而言，乔治·戴尔的图像不仅作为前者在绘画创作中与生涯前中期不相一致的现实隐喻，还与培根在晚期创作作品中一直延续的悲剧色彩与历史叙事相关联。与40至60年代截然不同的，这一时期，培根经常使用房门、平台或是竖立的隔板替代椭圆场地，这表明禁闭的外部已经不再是威胁，原因在于，身体在转变为形象的活动本身的同时，也将自我意识的运动展现无遗——主体从他物向自身的回归。此时，画面的运动已经完全由身体内部的运动为主导，秩序性脸部逐渐消失了，继而转化为形象时，身体开始自发地扭曲，甚至如蜡烛般消融。在器官下，培根通过不停痉挛的血肉，展现其努力地想要和身体相分离的强烈运动感和力量，以至于肉以翻滚或是搅动形式朝向平涂色彩作探索状。这股力量不仅来自于变形之前的身体，还在血肉与影像的汇合中潜存。

在作品《三联画，1972年8月》(Triptych-August 1972)(图3)中，培根塑造的身体较1970年之前呈现出更为强烈的运动。原本归属于身体之内的血肉，在与形象轮廓的争执之后，终于在穿越孔洞，获得了物质上的脱逃。培根以特有的三联画的创作形式将三幅图画孤立起来，避免



2. 弗朗西斯·培根，《根据委拉斯贵支的教皇英诺森十世所作的习作》，布面油画，153×118cm，1953年

相邻画面可能串联起来形成线性的叙事性。在此刻，画面中的身体已经形如枯槁，失却了规则的器官布序，鲜活血肉在身体的不断痉挛、收缩、衰减中，以消融的可见形式得到逃逸，瘫软地平布在单色平涂的地面上。培根解释三面画布并非同时进行，而是分开作业，并且在完成三联画的最后一幅时，也会相应地对前两幅进行修改。另外，培根已经不再使用确定性的线条来勾勒人体轮廓，而是在整副身体上划定了一个内空的缺失。在空无的开口被漆黑背景湮没，阴影不再成为确定性表现，呈现出“身体被背景遮盖”时，血肉才从身体内部获得逃逸。血肉，充斥着大卫·西尔维斯特(David Sylvester)所说的“动物乃至是人类水平的活力”<sup>[12]</sup>，它是关于身体的本质。只有在绘画成为工作，血肉作为与身体同一范畴之内的观看常识的同时，才能最终抵达身体的本质。

当血肉顺着蜷曲的大腿或者高举的手臂剥落而下时，血肉终于冲破身体的障碍，获得了隔绝般的痛苦“解脱”。但是，培根明晓无身体庇佑的暴露血肉对于叙事与影像而言，便是意味着两者的灭亡，所以，培根在创作生涯晚期一直为悲剧、诗歌以及清晰背景前的影像辩护：“即便是下了地狱，我也有机会逃脱。而且我会随时准



3. 弗朗西斯·培根，《三联画，1972年8月》，布面油画，198.1×1105.2cm，1972年

备逃跑。”<sup>[13]</sup>培根口中的“逃脱”决不是血肉的逃脱，而是叙事与图像的综合。在血肉从身体挣脱出来后，培根迅速以身体的逻辑将原本的身体进行修复，并以身体完整结构的欠缺使残身复现。在身体与血肉之间的融合的模糊区域，培根采用有目的性的色彩平涂来填补。可以看出，这种尝试正是悲剧叙事与形象之间不可弥合的差异在培根创作中所展现的模糊与残缺效果，培根渴望以无目的的色彩与“欲望的主题”<sup>[14]</sup>来进行创作，却错失了影像转译为形象的最佳良机，终于滑向由感觉主导的重复性的逻辑深渊。

然而，血肉游离出身体之外情景的产生，正说明身体本身的不完美性。在培根创作生涯晚期的作品中，血肉或者由清晰轮廓包裹的平涂色彩（无论是背景，还是人物躯体的“消隐”部分、溢出身体的排泄物）都并没有与身体完全分离，而是通过可见的轮廓连接着身体。它们并没有完全的逃离身体，并且也不可能完全逃离。因为在培根看来，身体的死亡必然也会带来血肉的死亡。培根显然也意识到了这一点，因而最后十年间，其一直在重复改编早期四五十年代的创作主题。在与弗兰克·莫贝尔（Franck Maubert）的访谈录中，对于生与死之间的问题，他也回答道“在两者之间，人就做自

己能做的。但当我即将死去时，我会找到一些东西，即便那会很丑……”大概对于培根而言，血肉作为生与死之间的穿梭之物，自从身体逃逸出来后，面临的便只剩下内在的被即将抵达的死神拥抱的命运了。

## 二、培根绘画创作中的“身体”：必然性事实与偶发结构

从培根开始将绘画视为工作以来，照片与图像便已经作为其创作再现的重要形式。在创作时，培根一贯将有清晰轮廓、材质特性的轮廓图形作为“画布的背面”，使对象以“绝对的相邻性”<sup>[15]</sup>——轮廓圈围或是三联画形式隔绝开来，防止它们汇聚于同一框架。德勒兹将此种非叙述性形象之间的关联称之为绘画的“事实关系”。再者，培根热衷于采用德勒兹称之为“触觉般的视觉”来思考画面，将血肉以及形象的发生学机制与身体相关联，两者为偶发结构的动力与中介。

### （一）形象的事实

培根曾言：“当人们想为自己画像时，多数会去找学院出身的画家，其中有一个原因就是，他们只满足于得到一张彩色照片，并不在意画里是否能抓住一个真正的自己。”<sup>[16]</sup>对于培根而言，其艺术理想与学

院派画家截然不同之处在于色彩与自我事实之间的冲突。但是，假使一开始就将图像直接关联色彩，那么就彻底进入抽象设计之中，与关于自我身体的常识背道而驰了。从身体的非形象化目的来看，培根对色彩的批判，以及形象的解读，正是对象以形象化呈现出图像与色彩不一致活动的映照。培根在访谈录中回应西尔维斯特的质疑时道：“我从不知道该怎么画一幅画……我会在画布的背面准备我的画面。”<sup>[17]</sup>在开始进行绘画创作之前，培根认为在画布背后就已经存在一个潜在的图像——不容置疑的事实，而接下来画家所要做的，并不是在画布上进行涂抹和描绘，而是清除、扫除画面中的空白，使得潜在的图像得以显现。因此，事实的强调首先在于形象化的否定，而后才是“纯绘画的无神论”<sup>[18]</sup>创造。

当确定自我这一事实时，培根的无神论绘画研究也相应诞生。一方面，“创造是一种绝对的必要性，它抹除了其余一切”<sup>[19]</sup>。这表明了培根对于创作的态度：反对绘画的具体性，对于形象的描绘尽可能地不带有叙述或者图解的成分，使形象的存在仅仅作为“不可争辩的事实”。另一方面，培根认为“高度人工化是艺术中真实的体现，在它的发展过程中，再创造是必不可少的组成部



4. 弗朗西斯·培根，《男子背部的三幅习作》，布面油画，每幅198×174.5cm，1970年

分”<sup>[20]</sup>。但是，在艺术创作中，培根在给予创作主体自主性的同时，也将创作目的认识为“一种锁住真实的全新发明，而不是图像化的现实主义，是能让真实尽情表现出来的一种现实主义。”<sup>[21]</sup>

所以，在培根的作品中，人像时常作为幽灵出现，身体上“长出”伤口，周围遍布如圈围的材料结构，一如事故之后的再现情状。尤其在早期画作中，培根将人物形象安排在以圆弧背景为主的限定场地之中，只作外在的简单区隔。绘画场地内，场所将形象限制，孤立甚至于压抑形象的探索，如此一来，场所便从外部结构转化为形象内心的禁令。而形象的事实营造的场所之中，通过活动的禁限表现出来，并进一步指明形象言语的无能，也即叙述性的疲乏。

再者，由于形象与其周遭环绕，以平涂色彩绘成的场景在绝对的相邻中，也失去了本身的确定性。而且，当培根在中后期的绘画中，采用类似房间的遮挡、镜面的反射时，例如1970年三联画《男子背部的三幅习作》（*Three Studies of the Male Back*）（图4）中，平坦涂画的场景更是将形象直接以德勒兹所言的“唯一的表演是等待”<sup>[22]</sup>姿态现身，此时图像进入身体，成为形象，并需要配合外部环境的激活相应

地作出反应。所以，在培根这里，形象常常以身体的某个器官向着平涂背景处延展。更甚者，培根在晚期作品中，经常通过红色箭头的指向来说明延伸所诞生的位置，以及开口处向外部的逃逸方向。在访谈录中，培根也将箭头认作“一种指示、强调、坚持的方式”<sup>[23]</sup>。但是，晚期培根显然对身体与材质的相似关系存在误解，箭头所代表的是夸张的阐释，而非形象作为事实的运动。

培根认为图像叙事却是通达真实形象的必经之路，他曾言：“主题的真实性只有在人工结构中才会被抓到，主题会被陷阱关住，而真实则被留了下来。”<sup>[24]</sup>可是，在真实被留下之后，主题的“残骸”又身处何地呢？

### （二）偶然性的事件

回到20世纪30年代，培根以《磔刑图》（*Crucifixion*）（图5）遥遥回应绘画主题的秘密。在访谈录中，培根谈到：“我想到了靠在某种骨架上的雕塑，那是非常大的骨架，大到可以让雕塑作品滑落在上面，而且人们可以随心所欲地改变雕塑的姿态。”<sup>[25]</sup>在培根的作品中，身体内部发生运动，导致肉体从骨架上滑落，实在是一个事件问题：图像轮廓与身体发生冲突时，身体内部的张力——血肉便会试图从身体之内

逃逸。为了达到肉与身体相分离的效果，实现最终的逃脱，培根将画面中肉体以袖章、注射器或是其他工具钉牢，让身体自身不断痉挛、震颤。在重复的运动中，血肉在力的作用下开始往地面下坠，最终与身体所处场所的平涂色彩融合，达到隐匿的逃脱。

但是，血肉的下坠，同时意味着身体结构被悬置。当血肉从骨架上剥离，向着地面运动、伸展时，并非牛顿力学的本源重力在起作用，而是身体本身的内在能动性在运转，并且，当且仅当身体内部的能动性发挥作用，关于身体的自我意识才能够形成。在《磔刑图》中，血肉无所依托，并在下坠中运动，最后变成白色幽灵般的形象，并且在不断的下降过程中，血肉所残留的痕迹直接地指向不受场所支配的重力，证明着身体的结构性与外部材料结构之间的无区别者之区别。而在血肉之外的剩余残骸，也即骨架，在与肉身的分离中终于体验到了培根谈及的被抛弃的主题的真实。

可见，身体转变为形象的两条路径，一条在属于身体与形象之间的冲突，另一条在血肉在身体内部的逃逸之中完成。在上下的重复震颤后，感觉的节奏从运动的轨迹中释放，不一致的节奏通过线条的交织表现，并在冲突中汇合起来，德勒兹称此为“感觉

的矢量”<sup>[26]</sup>。这正是上升与下降、收缩与舒展之间的能量的交锋。在见证血肉震颤的效果后，血肉成为剩余的，唯一的存留的真实，而结构性的骨架，才是被遗落的对象。无怪乎培根将受难主题的创作，认作“一个可以在上面挂上各种情感和感觉的完美支架”<sup>[27]</sup>。

同样，如前者提及的血肉的下坠一样，将表象转化为“非图像式的可能性”<sup>[28]</sup>作为培根所追求的普遍目标，同属偶发的必然性事件。因为非图像化作为艺术创作的普遍性存在，无论从何种方式去探索，目标总会以混合面貌呈现。培根在评价委拉斯贵支的画面色调与人物结构时，认为其中“生命中的阴暗面，随时都能被你察觉。”<sup>[29]</sup>事实上，培根与委拉斯贵支的相仿地方，正在于对生命的研究。不过，两人的研究路径恰好相反，前者经过非形象化的修改，抵达生命中不可见真实；而后者，则以熟练的色彩运用，将人物的所有叙述性内部暴露无疑。

培根的绘画本质上来说，是画布上本就存在的图像与色彩的差异表象，即隐藏形象所延伸的不可能性再现。对于创作，培根谈到：“有时绘画进程受阻，我会随意且漫无目的地用刷子涂抹颜料，忽然间转机就出现了。”<sup>[30]</sup>只有将色彩覆盖画布时，培根所声称的转机，也即偶然性的灵感才能迸发。总而言之，主题以及图像对于培根的创作来说是必需的，并且是创作的起点。而培根超越前人之处在于对图像的批判性利用。照片、图像只是作为创作的工具，或者说一种媒介，培根的目标依然在于对偶然出现形象的塑造，而不是形象化的干扰。

针对偶然与必然的关系，培根言道：“通过机运得到的造型好像更加具备有机性，而且制作起来也很顺畅……它们的出现具有必然性，因为大脑无法干扰它们。它们好像是从我们所谓的非意识层面直接到来的，那个非意识层面上包着一层薄膜，这样新鲜才能得到保证。”<sup>[31]</sup>但是，在晚期作品中，培根通过历史悲剧来激发灵感、寻求新鲜主题尝试，却是与形象的必然性相悖的。无疑，作为画家的培根，不仅遗忘了身体通往形象、血肉所付出的努力，也不再受图像的感动与影响，转而成为文学的、叙事性的拥趸。在创作层面，培根只能依靠主题的变化与色彩的偶然性来作画，并且，由于想

象力的加入，形象周遭的环境较生涯前中期愈发杂乱、繁琐，而形象的探索则已经戛然而止，继续进行的，只剩下无尽的对自我孤独的缅怀。

### 三、培根绘画中自我意识运动与身体概念化进路的一致与差异

黑格尔（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）在谈及意识确定性的真理性时认为，对象的自在存在正是证明其自身是为他物而存在的一种方式，它以“抽象的、自在的对象的概念”<sup>[32]</sup>彻底将自身扬弃于现实的对象之中。对于意识而言，对象的自在运动，以及对象为他物存在，两者是具备同一性的。所以，自我的概念化活动是自我本身的对立，意识是对意识与对象相区别的意识的。另一方面，由于自我意识是从感性 with 知性世界的反思中得来的，整体来看是为从他物的回归，因而自我意识是作为运动这一方式，由个体达成普遍。自我意识与对象作为其第一个有差别的环节，而其自身，也便是意识与其自身的统一，由相异于自我意识，却是无存在的对象的感性世界来保证持存性，并作为第二个同时性区别的环节。总之，黑格尔的“意识”作为“自我意识”存在，它拥有双重对象，其一为直接感知的对象，其二为意识自身，两者与意识的对立、扬弃、统一运动，才得以将作为真实的本质建立起来。马克思（Karl Heinrich Marx）进一步从唯物主义的立场，解释对象是主体的异化，主体也同时是对象的异化，一切都是自然、客观的相互异化与建立，“只要我有了一个对象，则这个对象就以我为它的对象”<sup>[33]</sup>。无论是黑格尔，还是马克思，都将自我意识的运动机制概括为二元性意识与对象的关系下所引导的自在自为的差别，在不断扬弃中实现意识自身的运动。

德勒兹所解读的培根绘画的身体概念化活动与黑格尔自我意识的运动发生学机制一致。在《弗朗西斯·培根——感觉的逻辑》中，德勒兹视培根绘画作品中的“身体”为形象的材料，而非非形象的结构性所组织的他物。只有身体的形象化被破坏时，在消除的原处，形象才会出现。由于培根对于偶性划痕与线条的特殊使用，身体的变形才能够成为人与动物之间“无法被确定的区域”<sup>[34]</sup>，或者是黑格尔

所称的“自在自为的差别本身”，人终于转化为人与动物共同存在过程的真实生命。此时，身体作为血肉的身体存在，结构性的骨架也随之变成色彩的线条。在1933年的《磔刑图》中，骨架与血肉的区分正是“身体”概念的演绎——血肉与色彩、身体与线条之间恒定的相似性。当血肉从身体上剥离时，属于身体的骨架就已经成为运动产生之后即将消散的背景，继而遗存、让渡血肉空缺的位置。进一步，经历扭结的血肉，才得以通过其自身的开口（如德勒兹言及的“嘴与肉的同一性”），完成身体的逃逸。当培根的血肉将结构化“身体”扬弃时，也便分裂了简单的实体性，创获了以无差别的流动性分裂所建立的个体性，即现实的“形象”，或者是血肉的身体。

图像，在培根的绘画中，如同“身体”一样，均作为简单的实体存在。在访谈录中，培根言：“图像是一个起源，另外，还是思想的一个启动者，但我觉得词语更为强有力。它能假设，它更为强烈。”<sup>[35]</sup>显然，对于培根而言，图像与词语之间的差别，与主体与对象的差异一样，是早已被预设存在的。另一方面，培根在后期的绘画生涯中，不仅考据文本的意义，甚至将历史悲剧作为灵感的源泉，以期完成图文的交互实现，还主要以三联画形式为创作尝试，将画框的外部轮廓作为间隔，在作品的相互之间竖起一堵屏障来制造、模仿存在差别的相似他物。但是，培根的图文交互激发，以及三联画的创作形式，所引导的只有对象的否定特性，存留的并不是德勒兹的“不可争辩的事实”——无差别的个体性建立，而是被扬弃前的流动性的、有差异的统一。培根在绘画中仅是将形式塑造为具有双重意义的，一种是视差所产生的多个相同形象的事实，另一个是作为三幅作品各自独立、互不干涉的事实。但是，两者的技术运用并未能触及其现实性的生命，由于图文与三联画形式的间离，普遍的流动性差别仍作为抽象意义的存在，不能转变为纯粹运动本身的规定性，反倒是形象化身体对空无性自身的反复运动。

培根在《三联画，1972年8月》中，将三联画左右两侧中的人物端坐在椅子上，面庞都朝向右侧，但是姿势却略有不同：左侧画面中的形象身体面向右侧，略微前倾，他



5. 弗朗西斯·培根，《磔刑图》，布面油画，60.5×47cm，1933年



6. 弗朗西斯·培根，《斗牛士研究1号》，油彩，画布，198×147cm，1969年



7. 弗朗西斯·培根，《关于一只公牛的研究》，油画、气溶胶和尘土，198×147.5cm，1991年

将目光引向中间的图画，见证着肉在身体激烈的痉挛中逃脱；而右侧图画中的人物则背对着左边与中间的两幅作品，呈现出一个独立的状态，他头部低倾，目睹着代表着欲望的血肉逃逸、颤动并迅速衰朽的过程；三联画所拼接而成的倒三角地面将观者的视线都聚往中间的画面。此处，培根完成身体经历形象独立性的否定与扬弃，继而视自我意识为简单共相，把纯粹的自我，即血肉作为否定的对象，进一步通过对血肉的否定结束自我意识返归自身的运动，通达欲望的满足。但由于欲望血肉同样受对象否定性的作用，视血肉的差异者为不存在的、具备生命的独立性，因此，只有自我意识将对欲望的血肉通过后者自身的否定关系加以扬弃，以现实性方式得到实现，才能经验到“身体”的独立性与真理性，并确信自我意识的自身存在——“自我意识确信它自己变成了‘客观的’真理。但是它这种确信的真理实际上实际上是双重的反映或自我意识的双重化。”<sup>[36]</sup>

黑格尔在康德先验论的基础上，提出了自我与他者的辩证法，其核心在于其承认在对立之中存在着统一，即自我和他者存在着

对立关系。自我是在他者的基础上建立起来的，就是自我的自持是在他者之中的，也只有在他者之中自我才是真实的，自我和他者只有在对立、争执中才能实现和谐统一。相对应的，在生命的最后十余年间，培根一边从血肉与身体的绝对对立中抽离出来，一边在形象与身体争执后所敞开的血肉的孔洞永恒地守持。但相较于20世纪四五十年代，此时培根绘画革新的努力似乎停滞了。不论是绘画主题，还是创作观念，培根只能求助于偶然性灵光对主题的启示，而不再将身体研究作为绘画中心。他不得不寻找、发明一些类身体的装置，以及血肉的达成自我意识的运动，进而满足意识的欲望局部。

培根引用艾略特（Thomas Stearns Eliot）的诗歌《斗牛士威尼》：“一无所有，除了三件事……那就是一切。出生、性交、死亡。”<sup>[37]</sup>有趣的是，这三件事同样也贯穿培根绘画生涯的前期、中期以及晚期的绘画路径——身体转化为形象，再溢出血肉，最终血肉成为无生命的精神。不同于1969年创作的《斗牛士研究1号》（*Study for Bullfight No.1*）（图6），在1991年创作的《关于一只公牛研究》（*Study of a*

*Bull*）（图7）中，培根将公牛从幽暗如深渊的隔板一端缓缓走向光亮之处。在光亮下，公牛的关节以及轮廓变得清晰，但身体却异常空虚，犹如牛灵在岸上行走。事实上，培根找到了，或者说不得不接受的讯息：曾经不断企图逃脱的身体，以及逃逸出来的血肉，均已成为无生命状态的空灵。培根的《关于一只公牛的研究》采用气溶胶与尘土为材料，将公牛作为最后意识的隐喻。画面中再也没有之前奋力流溢的血肉和痉挛的身体，有的只是快要消散的身体，是完全由他物构成、支配的空无主体，最终身体于血肉中涌现出来，实现了自我与他者的反转。培根再也无法像莎士比亚（William Shakespeare）、艾略特以及叶芝（William Butler Yeats）众人等，“给生命注入朝气的方法就是，用深沉的绝望与悲观再加以幽默。当然了，从某种意义上来说的话，还有他那残忍的嘲讽”<sup>[39]</sup>，而只能接受对象以及意识的无生命本质，面临身体以及欲望的死亡。

培根谈到：“可能是年纪大了吧，我越发想要把更广泛的领域囊括在内。这种感觉我不认为现在还有，这可能是因为我希望

一直画下去，直到死亡的到来。”<sup>[39]</sup>在其创作的最后时刻，培根提及他曾满怀热情地处理过肉体僵化和保存的实验，但是它们使得身体呕吐。当身体扭结，变成不再是血肉的另一物质时，正意味遗落的身体相对照的血肉之逃逸是可以实现的。但是，培根误判了血肉和身体对立关系，将两者仅认为是意识与对象的差异性，由此错失真正自我意识的关系——一个自我意识与另一个自我意识之间的关联。可见，培根之所以在晚期不再对身体与血肉进行研究，原因在于培根在接受血肉的否定性的同时，拒斥血肉的独立性，甚至将血肉视为无生命的最终形态，导致血肉的真实性被遮蔽。正如瓦雷里那句类似悖论的话：“最深邃的，是表面的皮肤。”<sup>[40]</sup>培根只能触及生命与非生命的差别，误以为当身体死亡的时候，血肉也将不复存在，而以血肉的身体作为挣脱的对象，通过扫除流动性差别，看似获得了真理的解放，但实际上并没有真正完成血肉的身体的逃脱，也没有获得自我意识运动的完成。

“我也一样，生死间的短暂我一样能察觉到。对此，我的意识一向都很清楚。这种感觉我想也在我的作品中有所体现。”<sup>[41]</sup> 在生与死之间，培根放弃对于既放弃对于身体的探索，也在血肉的否定性力量前退缩，最终获得的，只有无生命的公牛的身体躯壳——任由他物穿越以及结构而成的空无主体，他忘记了尼采的真言：“只有当人类遗忘了自己是主体并且是艺术地创造的主体之时，他才能带着一些平静、安稳和一致性生活；只要他有一瞬间能够越过这种信仰的狱墙，他的‘自我意识’就会立即瓦解了。”<sup>[42]</sup>

结语

在弗朗西斯·培根的绘画作品中，身体经历图像的穿越，抵达形象的材料，而后通过形象与身体之间扭曲的差异，将血肉的身体重新建立。当血肉从身体中逃逸而出时，培根的自我意识也从主体走向自身之外，并体认身体概念化运动的效果：由于对象的独立性，身体将对象视为他物时，血肉也将身体作为对象。但是，培根忽视了自我意识运动的双重性，即血肉并非真实存在，也是身体其自身。因此，在最后十余年间，培根不断地重复主题，陷于欲望血肉差别性的制

造，以及身体与血肉、图像与词语的表象二分当中不能自拔，并逐渐走向假象丛生的空洞黑夜。总之，培根超越抽象与具象的现代艺术的绘画探索，以及其对欧洲传统艺术中的文化传承，无论是在英国还是在世界艺术史上，都散发着生命精神中的伟大光辉，并向未来的绘画创作领地昭示意识运动与存在身体的奥秘。

本文为云南大学第十四届研究生科研创新项目《“灵与肉”的一致与分离——威廉·布莱克与弗朗西斯·培根的身体图式比较研究》阶段性研究成果，项目编号：KC-22223300。

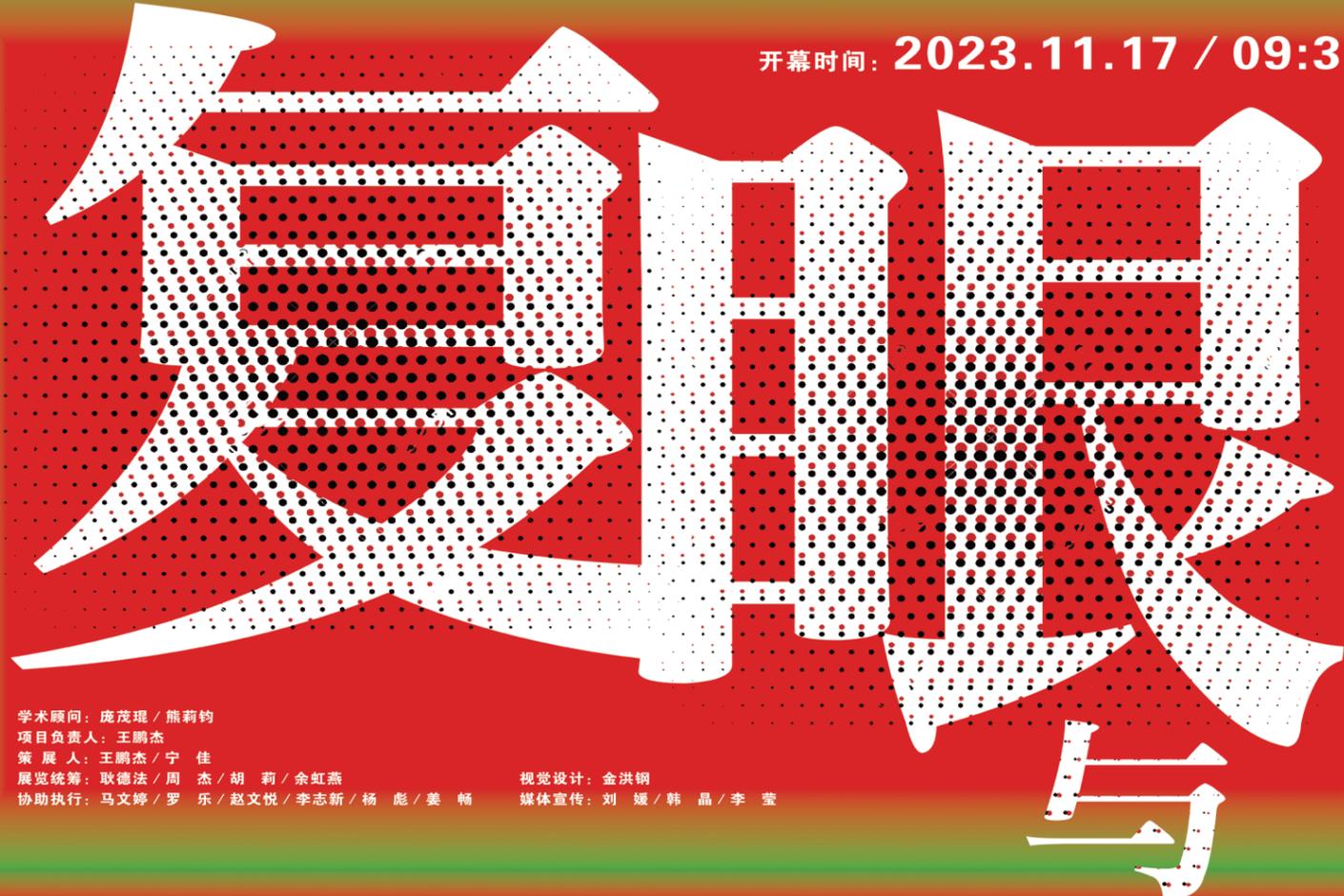
作者简介：汤云鹏，云南大学艺术与设计学院硕士研究生，研究方向：美术史论研究；张鹏，云南大学艺术与设计学院，硕士研究生，研究方向：美术史论研究。

注释：

- [1] [法] 弗兰克·莫贝尔：《生命的微笑——弗朗西斯·培根访谈录》，余中先译，长沙：湖南美术出版社，2017年，第21页。
- [2] [英] 大卫·西尔维斯特：《培根访谈录》，陈美锦译，南京：译林出版社，2016年，第82页。
- [3] [德] 弗里德里希·尼采：《悲剧的诞生》，孙周兴译，上海：上海人民出版社2020年版，第334页。
- [4] 同[2]，第210页。
- [5] 同[2]，第72页。
- [6] 同[2]，第124页。
- [7] 同[2]，第85页。
- [8] 同[1]，第38页。
- [9] [法] 吉尔·德勒兹：《感觉的逻辑》，董强译，南宁：广西师范大学出版社，2017年，第15页。
- [10] 同[1]，第36页。
- [11] 同[2]，第135页。
- [12] 同[2]，第179页。
- [13] 同[2]，第218页。
- [14] 同[2]，第215页。
- [15] 同[9]，第11页。
- [16] 同[2]，第186页。
- [17] 同[1]，第45页。
- [18] 同[9]，第14页。
- [19] 同[1]，第44页。
- [20] 同[2]，第183页。
- [21] 同[2]，第193页。
- [22] 同[9]，第19页。
- [23] 同[1]，第80页。
- [24] 同[2]，第194页。
- [25] 同[2]，第83页。
- [26] 同[9]，第86页。
- [27] [美] 马丁·哈默尔：《费顿·焦点艺术家——弗朗西斯·培根》，张帆译，南宁：广西美术出版社，2014年，第96页。
- [28] 同[2]，第131页。

- [29] 同[2]，第81页。
- [30] 同[2]，第102页。
- [31] 同[2]，第114页。
- [32] [德] 黑格尔：《精神现象学》，贺麟、王玖兴译，北京：商务印书馆，1979年，第115页。
- [33] [德] 马克思：《黑格尔辩证法和哲学一般的批判》，贺麟译，上海：上海人民出版社，2012年，第20页。
- [34] 同[9]，第27页。
- [35] 同[1]，第28页。
- [36] 同[32]，第121页。
- [37] [英] 托·斯·艾略特：《荒原——艾略特文集·诗歌》，汤永宽、裴小龙等译，上海：上海译文出版社，2012年，第167页。
- [38] 同[2]，第164页。
- [39] 同[2]，第109页。
- [40] 同[9]，第16页。
- [41] 同[2]，第80页。
- [42] 同[3]，第342页。

开幕时间：2023.11.17 / 09:30



学术顾问：庞茂琨 / 熊莉钧  
 项目负责人：王鹏杰  
 策展人：王鹏杰 / 宁佳  
 展览统筹：耿德法 / 周杰 / 胡莉 / 余虹燕  
 协助执行：马文婷 / 罗乐 / 赵文悦 / 李志新 / 杨彪 / 姜畅  
 视觉设计：金洪钢  
 媒体宣传：刘媛 / 韩晶 / 李莹

# 四川美术学院“油画系年展”30周年文献展



参展艺术家：  
 曹敬平 / 陈可 / 陈枫婷 / 崔明明 / 傅正杰 / 高瑀 / 郭跃华 / 耿德法  
 黄奎 / 黄杰 / 蒋建军 / 蒋小余 / 康洛伽 / 刘晓曦 / 刘岩 / 刘维怡 / 刘玉洁  
 刘吉 / 刘唯一 / 刘诗琪 / 罗丹 / 罗乐 / 李非凡 / 李随唐 / 李勇 / 李继开 / 李青  
 林羽龙 / 马文婷 / 蒲英玮 / 钱丽丽 / 饶维懿 / 宋永兴 / 宋欣怡 / 陶辉 / 童文敏 / 唐华钟 / 唐金凤 / 唐少寒 / 文静 / 王庆松 / 王朝刚 / 王晓曲 / 王海明 / 王鹏杰 / 王培永 / 武艺凡 / 熊莉钧  
 熊宇 / 向庆华 / 徐琳瑜 / 杨劲松 / 余果 / 余香越 / 叶无忌 / 张伟 / 张小涛 / 张钊灏 / 张嘉琦 / 张艺婷 / 赵青 / 赵晓东 / 赵文悦 / 赵宇 / 朱海 / 郑力 / 周杰 / 郑青

## 2023.11.17-12.17

主办单位：四川美术学院  
 承办单位：四川美术学院造型艺术学院油画系、四川美术学院美术馆  
 展览地点：四川美术学院美术馆1、2号厅