



世界当代艺术家丛书·霍克尼

世界当代艺术家丛书——霍克尼

湖南美术出版社出版·发行 (长沙市人民中路 103 号)

编译: 孔新苗 相广泓 责任编辑: 曹勇 责任校对: 彭英
湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷三厂印刷

开本: 787×1092 1/32 印张: $8\frac{5}{16}$ 字数: 13 万

插图: 17 幅 彩页: 16 页 印数: 1—3000 册

1999 年 12 月第 1 版 2000 年 2 月第 1 次印刷

ISBN 7-5356-1313-6/J·1231

定价: 25.50 元

多面霍克尼（代序）

以描绘为方式的艺术已经存在一万多年了，它并未消失，比较来说，最近 50 年却是微不足道的，我追随我的直觉，如果它不起作用也没有关系，世上并不存在什么失败，你会从失败中学到东西，并继续前行。

——大卫·霍克尼

霍克尼 1937 年生于英国，1953 年起在布雷德福学院学习绘画四年，1958 年在伦敦皇家美术学院学习艺术三年。此时，抽象表现主义绘画正席卷欧美，他对这种厌倦了的风格抱怨说：抽象艺术的原则过于刻板，使绘画丧失了个性，它们看上去千篇一律。具有讽刺意味的是，抽象艺术家评价传统具象绘画时也是用同样的言辞来争辩。当众人都做同一件事时，霍克尼的直觉总要悄悄地说：大卫，走另一条路。于是，他又回到了他原来的绘画题材，回到属于他自己的生活的，他的人民和环境。对于一个成熟于 50 年代的艺术家的来说，当时存在着一种困境，即是投身现代艺术，还是去反对它。霍克尼的困境更为突出。他喜欢学院派训练，包括写生。在学院里，他掌握了使用线条的基本功，线条是他的艺术世界里的旅行签证，尽管他总是不能肯定去哪里旅行。他作出的选择是对旧时英国的

赞美，他画的婚姻主题的抽象形式受到培根、杜布菲和契塔奇的影响，也受到埃及古代艺术的影响。后来，他却成了反对抽象艺术的一名斗士，成了英国最重要的代表画家之一。

1961年，他第一次去美国观光，为那里的自由和独特的生活方式所吸引。1964年他的作品里出现加利福尼亚和洛杉矶的游泳池、棕榈树，以及烈日曝晒的建筑物。他60年代早期伦敦绘画中的文学气息消失了。他改用丙烯这种能恰如其分地表现景物的颜料作画，《大水花》就是一件代表性的杰作。他将这幅作品同达·芬奇探讨“冻结”的水波作品相比，这并非他的狂妄自大，在霍克尼看来，“永恒的前卫艺术总是一往无前”的观点是荒谬的。因此，他以反对往日的大师为己任，并以此衡量自己的成就，而决不仅仅只是放对自己的同代人，同时他也借鉴往日的大师，并同他们中的许多人有着可比较之处。也许在那时对霍克尼最严肃的批评应该是：霍克尼像一个插图画家那样只采用了现代主义的外在形式。霍克尼对于诽谤给予过最好的回击：“以伦勃朗或我们崇拜的任何人为例，他们的成就在于内容与形式之间的谐调，而决不仅仅是形式。”霍克尼总是用他的信仰、无畏和忠诚去反对主流，去做各种新颖的尝试，以展示他的多面才华：1975年他为歌剧设计布景和服装；1978年他用纸浆创作《纸制游泳池》系列作品；1982年他发明宝丽来立体组合摄影和分解拼贴摄影作品样式；1984年他为《时尚》杂志设计封面和版面；1976年他制作家庭静电自印作品；1987年

他担任电影《中国大运河》的编剧、导演和主演。后来，他又选取了一个新方向，对马蒂斯的平面绘画和毕加索的立体主义观念进行重构和延伸。他对“反转透视”（近同中国的散点透视）的理论大为吃惊，对深奥难解的物理学概念感到无所适从，他将它们发展和运用在创作中，他自信而坚持己见，随时接纳新鲜观念。尽管他也感觉抽象和人为的变形是艺术家军火库中理所当然的武器，但不必老用同样的东西去进攻，他创作了大量的多面变体作品，不断实现和更新自己的想法。

张 卫

1998. 8

目 录

- 1 代序：多面霍克尼
- 1 前言：多味的后现代快餐
- 9 自传：
 - 一、少年时代
 - 二、艺术学校
 - 三、皇家学院
 - 四、形象与抽象
 - 五、形式与手法
 - 六、美国之行
 - 七、风格问题
 - 八、关于“性”
 - 九、60年代的人
 - 十、画面的真实
 - 十一、卖画为生
 - 十二、做蚀版画
 - 十三、经验之趣
 - 十四、在洛杉矶
 - 十五、形式的可能
 - 十六、插图·舞台
 - 十七、自然主义
 - 十八、画面是平面

- 十九、油画·丙烯
- 二十、什么是艺术
- 二十一、摄影·绘画
- 二十二、教别人画
- 二十三、我与彼得
- 二十四、双人肖像
- 二十五、英国·美国
- 二十六、神话插图
- 二十七、自己看自己
- 二十八、失去彼得
- 二十九、日本印象
- 三十、一张画的命运
- 三十一、“大水花”
- 三十二、版画技巧
- 三十三、艺术是圈套

248 图版目录

多味的后现代快餐（前言）

大卫·霍克尼（David Hockny, 1937—），是至今活跃在西方艺坛的有重大影响的艺术大师。他的作品以一种新的趣味和形式，在西方当代艺术潮流由现代主义向后现代主义转捩的特定时期，展现了鲜明的创作个性和独特的美学品格。他在绘画、舞台设计、照相拼贴等诸多艺术领域都作出了“开新风”的贡献，其艺术生活、艺术观点、艺术作品，构成了我们欣赏、认识西方当代艺术的一个有特色的景观。

一

20世纪60年代以后，西方发达国家随着科技和信息业的迅速发展，跨入了所谓“后工业社会”，这一时期的西方社会除了发生经济结构的变化外，在政治、文化、教育等广阔的意识形态领域也较本世纪上半叶发生了许多变化，在艺术界则出现了所谓“后现代艺术”的风潮。那么，究竟什么是后现代艺术呢？

顾名思义，后现代主义出现于现代主义之后，但二者之间存在着明显的差异，这种差异不是现代主义艺术内部的那种风格、流派更替意义上的差异（如从立体主义到抽象表现主义），而是在更深层的美学精神和文化观方面的

差异。可以这样比较它们之间的差异：

现代主义在以极端主观化、个性化的表现主义倾向而超越了 19 世纪的浪漫主义和现实主义之后，又企图以追求艺术语言与形式的原创性为契机，主张通过纯粹性、明晰性和永恒性的创造来建构一个精英文化的神龛。因而，现代主义艺术自恃高人一等，像现代科学那样相当专门化、抽象化。它追求“事物制造”而非“情景再现”，在否定一切传统艺术规范的同时，希冀创造艺术的终极形式或终极的艺术。而后现代艺术则完全不同了，它采取的是一种大众化的姿态，公开利用、复制甚至抄袭现代主义和现代主义之前的各种艺术图式和风格手法，并把这些具有不同文化背景的东西极富想象力地与当代大众媒体中的艳俗图像组合在一起，从而在一种通俗、含混、荒诞、色情的隐喻操作中，寻求再度超越现代主义的“新意”。一些西方艺术批评家开玩笑地把后现代主义艺术称作是艺术的“快餐”系列（the fast—food chain of art），“由于它的明白易懂、它的非正规性、它自我服务的谦逊态度和自我贬低的平凡性，无疑使它更像一种规模盛大的快餐，而不是现代艺术的那种正式宴席。”〔（美）吉米·莱文：《超越现代主义》〕

现代主义是一种追求深度的艺术精神，它把近代以来先进的科学技术、哲学观念作为自己的精神伙伴。从现代科技对时空逻辑的新解释，到弗洛伊德对人的深层潜意识分析，这些都与立体主义、构成主义、未来主义、超现实主义等 20 世纪上半叶诞生的艺术流派有瓜葛。同时，现代主义艺术家又对随工业化而来的现代生活对人们情感和

生存环境的异化持抵制态度，企图以对艺术的永恒形式的创造来实现人的主体精神价值。今天，我们都熟悉这些闪着灵光的名字：塞尚、克利、康定斯基、蒙德里安……而后现代艺术则有一种平面化的美学品格，它崇尚无中心、边缘性和通俗易懂，追求新鲜的趣味和感官的刺激，满足于在一种直观的平面上经营图像的游戏、寓意的游戏，从而以把玩历史和调侃现实来达到对现存文化体系、社会规范、生活秩序、思维逻辑的“解构”。

仅从这些现象来看，可以说后现代艺术既是现代主义的更加极端化的发展（表现在它不断追求超越的本性），又是对现代主义的一种反对（表现居它放弃精英文化的姿态）。同时，这种特征又决定了它自身必然是一个矛盾的混合体：既消解一切，又包容一切；既容忍一切，又嘲讽一切；既不断地“出新”，又不停地“复旧”……

当代美国著名的后现代主义理论家伊哈布·哈桑用一个图表比较了现代主义与后现代主义的区别：

现代主义	后现代主义
浪漫主义/象征主义	形而上物理学/达达主义
意图	反形式（分裂的、开放的）
设计	游戏
等级	偶然
精巧/罗格斯	无序
艺术对象/完成的作品	枯竭/无言
审美距离	过程/行为/即兴表演
创造/整体化	参与

综合	反创造/解结构
在场	对立
中心	缺席
作品类型/边界	无中心
语义学	文本/文本间性
范式	修辞学
主从关系	句法
隐喻	平行关系
选择	换喻
根/深层	混合
阐释/理解	枝干/表层
所指	反阐释/误解
读者的	能指
叙事/恢宏的历史	作者的
大师法则	反叙事/具细的历史
征候	个人语型
类型	欲望
生殖的	变化
阳物崇拜	多形的/两性同体
偏执狂	精神分裂症
本源/原因	差异/痕迹
天父	圣灵
超验	反讽
确定性	不确定性
超越性	内在性

尽管这里没有篇幅对上面这个图表中的一些概念进行具体阐释，但从这些概念之间的关系中，我们不难领悟到一些现代艺术与后现代艺术的美学品格差异。

二

显然，赏析后现代艺术应取一种不同于以往的角度。法国后结构主义文论家罗兰·巴尔特在谈到这问题时，运用了一个生动的比喻：如果古典的作品观认为艺术品有形式和内容、表面和深层、现象和本质等等的二元分立，那么艺术品就好比是一个核桃，它由表皮和果肉组成。人们的欣赏活动，就是要剥掉皮，得到果肉。皮是现象，果肉是本质；作者是作品的父亲。而后现代艺术用“文本”（text）这一概念代替“作品”（work），“文本”好比是一个洋葱，它不能被分成表面和核心，或果皮和果肉，它本身就是由一层层的皮组成的。因而，它可被看作是一种多元的、无中心的和没有终止的结构，理解“文本”的逻辑不再是那种试图分析和解释“作品”意义的逻辑，而是观众可多角度地随意联想、比喻、邻接……甚至误读，因为对文本来讲，作者可以被忽略，艺术品本来就没有什么确定的意义本源，观众的欣赏活动就是一种随意的创作活动，它只有在各种不同的欣赏理解中才能获得自己的生命。因此，用洋葱模式去理解后现代艺术，就不能说它是“莫名其妙”的了，它是对传统的欣赏模式的变革，是改换了的艺术的新观念。或者说，我们可以用哈桑的方法，把后现代作品与现代主义作品进行比较，从一种“文本间

性”中发现意味。

按巴尔特的思路，如果古典的作品观可比作“核桃模式”，那么我们是否可以认为现代主义绘画的形式主义作品观就是“桃子模式”，即重视形式（桃子的肉），轻视内容（桃子的核），认为只有形式才有审美价值，内容只是一种工具或中介——“不在于画什么，而在于怎么画”（塞尚语）。而到了后现代的“文本观”，这种形式和内容的对立消解了。“洋葱模式”认为内容即形式，形式即内容；作品没有意义，只有层次，没有内涵，只有由一层层皮组成的“文本”多层结构（后现代美学否定深层结构、形而上品质，但并未否定多层结构）。如此看来，在艺术中就没有什么东西是“确定的”，因为艺术从来都不存在于一种完全固定的系统中，而是处在由无数“文本”相互碰撞、相互交流、相互影响构成的变化的“网络”中。交流，就是对差异的承认，就是不同样式和手法的流动性存在与比较。既然在人类多民族、多文化传统的历史长河中已有的东西不计其数，那么这些东西在后现代的文化空间中进行共时态组合与衍生的可能性就很大。所以，以后现代主义“怎么都行”（Anything Goes）的世界观来说，艺术家和观众面对艺术史和艺术品时，就“不在于看到了什么，而在于怎样去看”。同样对观众来说，他在看后现代艺术的“文本”时，也不必去探析作者的创作意图，了解作品的语言逻辑，分析作品的深层含义这些本来就“不确定”存在的东西，他接触的就是一个可有多种解释的不确定形式。作品产生的或撼人、或尖锐、或可爱、或恶心的

效果“击中”观众，使他的感性“激活”了起来，作品与观众不再是主客关系，而是主主关系，他在欣赏过程中得到的视觉刺激经验，产生的情绪感觉，就是艺术文本的存在形式。反过来，对艺术文本的感受体验也是观众生命的存在形式，你中有我，我中有你。一言以蔽之，后现代艺术的“文本”就像“卡拉OK”，它是在因人而异的参与中展开的，是在当下体验过程中生效的，所以它拒绝那种唯一的解释。

三

本书所介绍的大卫·霍克尼，就是西方后现代艺术世界中一位颇具特点的艺术家的，有人企图把他划入后现代“波普”艺术家行列；也有人认为他是一位漂游于美国艺术和英国艺术之间，漂游在传统的写实手法和晦涩的现代主义形式之间的人物。显然，这种作品风格或艺术品格的“不确定性”本身就是后现代艺术家的某种“家族相似性”（维特根斯坦语）。依我所见，霍克尼艺术的最大特征是反映在他艺术观念和创造方法中的敏感、开放的“包容性”，即，他深具个人特点的、不拘时俗和文化教条的多元性的审美趣味（如在美国抽象表现主义风行时他对绘画形象的认识和对东方艺术的看法），对各种艺术风格和文化图像的共时性利用和拼合手法（如他在画面中进行的多种风格组合及图像寓意游戏），始终不脱离客观形象却又喜欢从影像中发现灵感的综合工作方式（如他出色的写生能力和善于利用影像的创作方法），对艺术的诸多创造领域和工具

媒介的广泛涉猎和大胆利用（如他七十年代以来对舞台设计和照相拼贴艺术的探索）等等。

总之，霍克尼是一位当代西方后现代文化情景的敏感体验者和智慧的创造者，他的艺术趣味是丰富多变的，又是亲切通俗的，他的作品像一个多味可人的“快餐拼盘”，是我们了解、把握西方当代艺术的一条既有个性特点又具典型意义的路径。通过他的作品，我们可以领会到一些新的创造思考点；通过他的艺术观点，我们可以发现许多艺术思维的边缘景观。

几年来我一直从事当代西方艺术的研究与教学工作，但由于水平所限和编译时间的仓促，本书中存在的纰漏一定不少，只能恳请读者原谅了。在编译的过程中，美术学研究生王大志、马着汝同学帮助翻译了部分内容，这里特表谢意。相广泓同学参与了主要的编译工作，并在此基础上完成了她的硕士学位论文。我仅希望这些介绍和研究工作能对关心西方当代艺术的广大读者有所裨益。

孔新苗

1998年11月8日于山东师范大学

自传：

一、少年时代

1937年我出生在布拉福（英格兰北部城市）。我有三个兄弟和一个姐姐，我是父母的第四个孩子，下面还有一个弟弟。大哥一直生活在本地，其他两位兄弟生活在澳大利亚，姐姐在贝德福郡（位于英格兰东南部）的一所医院里当护士。我11岁时上了布拉福的郡办学校，然后我靠奖学金去了布拉福文法学校，我的大哥也曾在那儿学习。1948年当他离开学校时，我刚好入校，那所学校在我的一生中留下了令我厌烦的印象。当时，我在那儿确实是不幸福的。

11岁时，我就下决心要做一位艺术家，但那时“艺术家”一词对我来说是一个非常模糊的概念，它似乎意味着一个能做圣诞卡的人，一个会画广告或在广告上写美术字的人就是艺术家。很难说清楚为什么我决定做一个艺术家，但我知道自己特别感兴趣于视觉世界，并热衷于描绘它。当时，在我生活的小城镇中能看到的唯一艺术劳动就是画广告。所以我当时认为艺术家的生活就应是这样，尽管我也知道那些在画册和画廊里的油画，但我想那些东西是他们在晚上的业余时间里画的，那些东西不能用来谋生。

我的父亲是一位有艺术兴趣的人，在30岁左右时，

他曾到本地的一所艺术学校上夜校，学习素描和油画。11岁那年，我清楚地记得父亲用油画颜料涂他的旧自行车，因为当时战争刚刚过去，你不可能买到新车。我对父亲涂在自行车上稠稠的颜料和笔触十分着迷，至今记忆犹新，也许这就是我现在对用一种单纯的色彩涂抹画面感兴趣的原因之一。

另一件我印象深刻的事，是大约在1950年，父亲决定把我们的住房装修得现代化一些。他用硬质纤维板包了门，然后利用木板的纹理自己动手画了日落的景象，当家中所有的门都被这样装饰之后，我感到真是棒极了。父亲也经常画广告，尤其善于写美术字，写得又快又好。我经常怀着浓厚的兴趣在身后看他工作，欣赏着颜料在他画笔下形成的美丽笔触。我认为他是真正的艺术家。

在文法学校第一年每周有一个半小时的艺术课，其余时间要求你从事古典文学、现代文学、或科学的研究，而不准研究艺术，我想这对我来说是太可怕了。我记得数学老师的窗台上有一棵仙人掌，我常在上课时背过身子去画它们。之后必然的事情发生了，我因为不用心听课而被点名，校长也质问我为什么获得了奖学金却不好好学习？当我说明我要学习艺术时，他认为我以后还会有许多时间去学习艺术，但我认为这个答案不是一个热切希望从事一门学科的人所希望听到的。

学校里每个学期的杂志都有我为它设计的封面，这些作品大部分是用木刻刀刻在木版上，因为印刷工人们并不是很熟练，所以我就必须在画面上运用许多大胆的对比如