

“这本书将改变你观看西方绘画的方式。”

朱莉安·贝尔,《伦敦书评》

“霍克尼彻底改变了艺术史讨论的维度和基础……他使我们以全新的眼光看画。”

马丁·坎普,牛津大学

“本年度最热门的艺术书。”

《星期日泰晤士报》

# 隐秘的知识

重新发现西方绘画大师的失传技艺

# 大卫·霍克尼

浙江人民美术出版社

增订版



總樞的知識

大江 重太郎

隐秘的知识

重新发现西方绘画大师的失传技艺

大卫·霍克尼

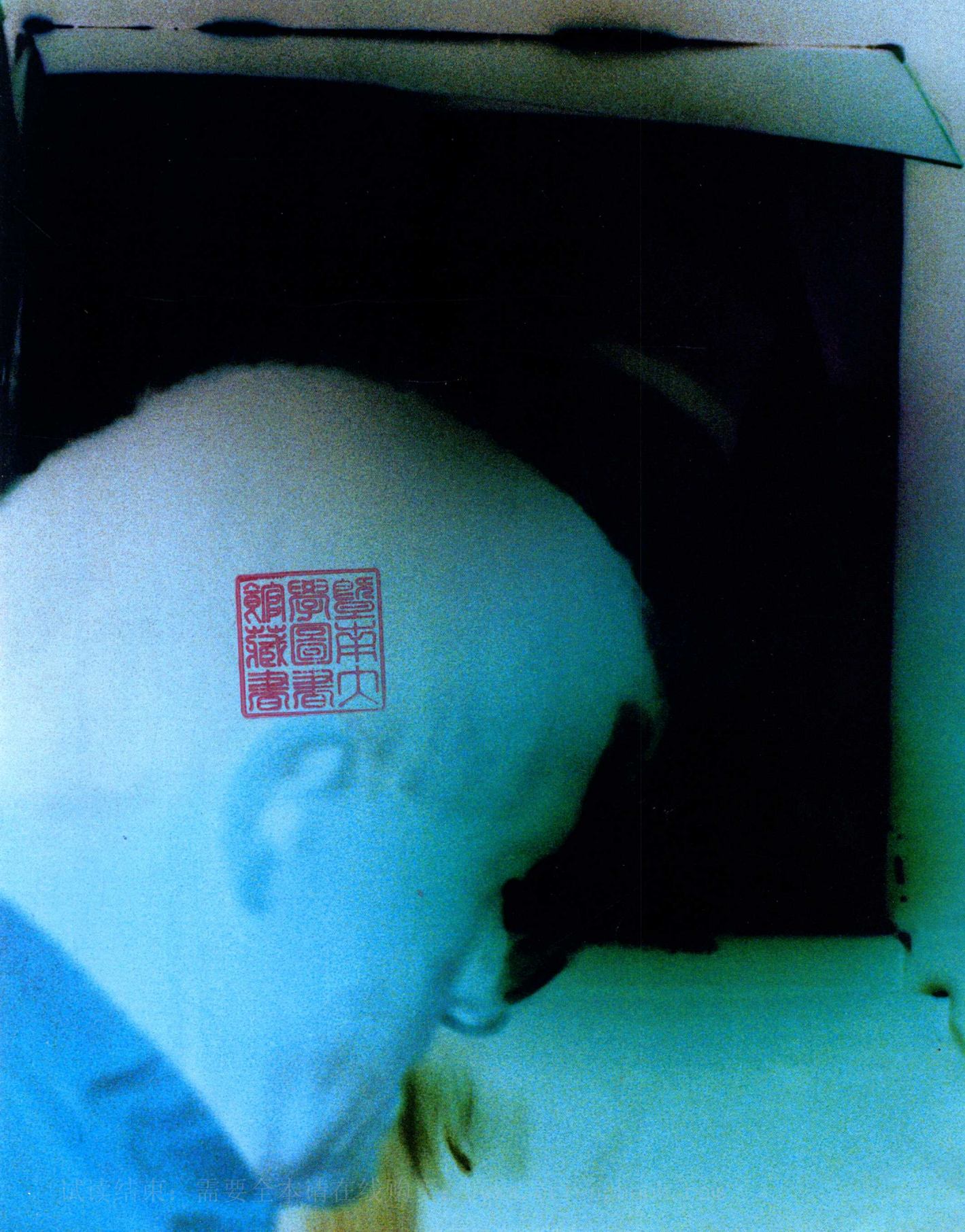


J21  
20135

# 隐秘的知识

重新发现西方绘画大师的失传技艺

## 大卫·霍克尼



增订版

《隐秘的知识——重新发现西方绘画大师的失传技艺》的第一版出版于2001年，当时我还没有全部完成对绘画大师作品的研究。我知道尚有大量秘密有待发掘，所以我接着看画，接着实验。现在这个增订版收录了我近期所研究的实验，也包括我对新发现及其重要意义的说明。和第一版一样，这版也是为了和您分享我的看画经验。

Published by arrangement with Thames and Hudson Ltd, London  
© 2001 and 2006 David Hockney  
This edition first published in China in 2012 by Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, Zhejiang Province  
Chinese translation © Zhejiang People's Fine Arts Publishing House

#### 图书在版编目(CIP)数据

隐秘的知识：重新发现西方绘画大师的失传技艺 /  
(英)霍克尼著；万木春，张俊，兰友利译。—杭州：  
浙江人民美术出版社，2013.1  
ISBN 978-7-5340-3315-5

I. ①隐… II. ①霍… ②万… ③张… ④兰… III.  
①绘画技法—西方国家 IV. ①J21

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第233222号

图字：11-2012-8号

著者：大卫·霍克尼  
翻译：万木春 张俊 兰友利  
责任编辑：李芳  
责任印制：陈柏荣

#### 隐秘的知识——重新发现西方绘画大师的失传技艺

出版发行 浙江人民美术出版社  
地 址 杭州市体育场路347号  
网 址 <http://mss.zjcb.com>  
经 销 全国各地新华书店  
制 版 利丰雅高印刷(深圳)有限公司  
印 刷 利丰雅高印刷(深圳)有限公司  
版 次 2013年1月第1版·第1次印刷  
开 本 965×1270 1/16  
印 张 20.5  
书 号 ISBN 978-7-5340-3315-5  
定 价 250.00元

如发现印刷装订质量问题，影响阅读，请与出版社发行部联系调换。

目录

12 < 前言

18 < 视觉证据

232 < 文献证据

258 < 相关书信

319 < 参考文献

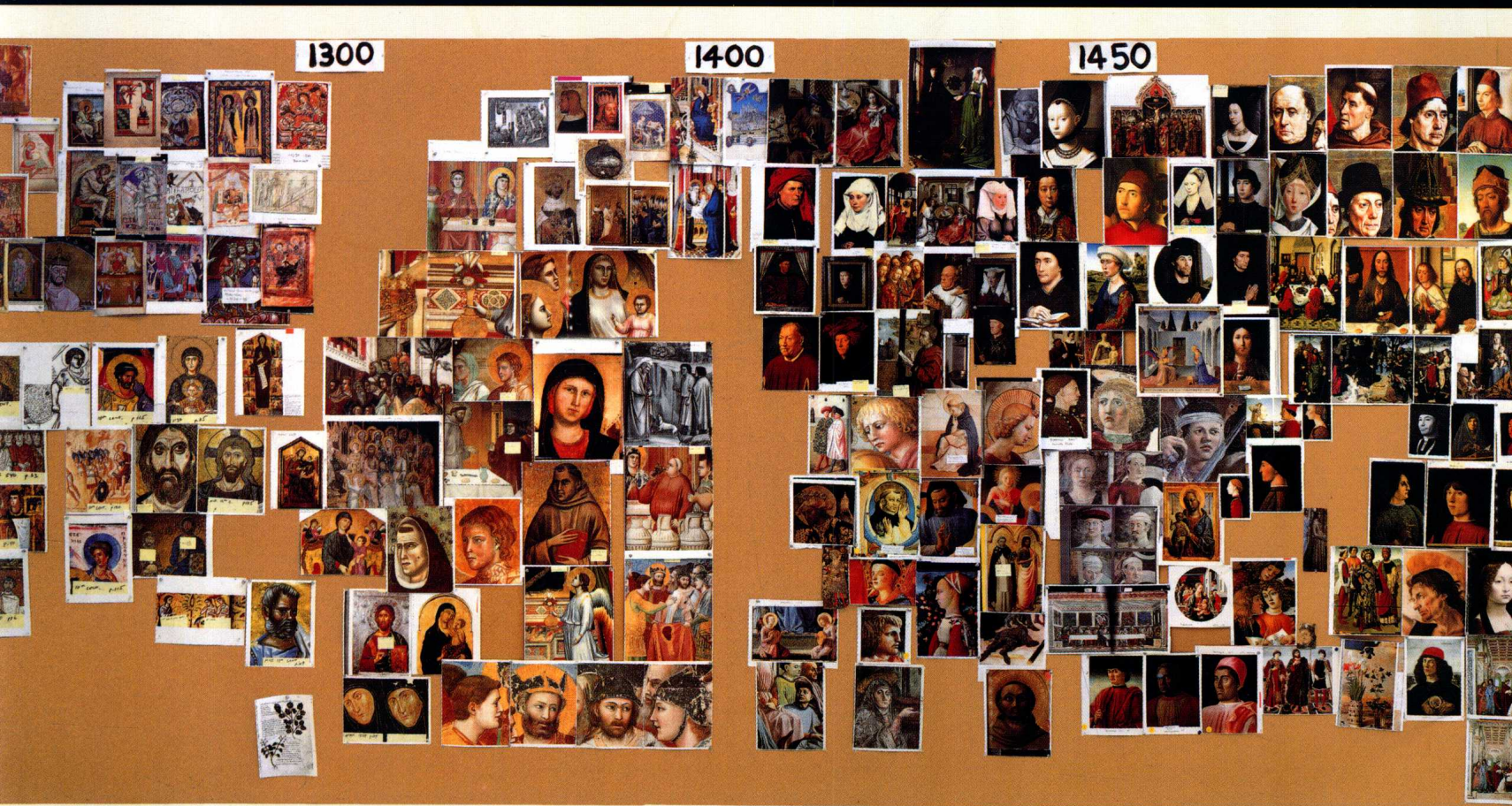
322 < 插图列表

327 < 致谢 / 版权致谢

328 < 索引







长墙，2000年3月31日

上页：长墙开始处，约1150  
拜占庭马赛克，西西里塞法鲁大教堂（Cefalu Cathedral，光学样式出现前的画作）。

1500

1550



1600

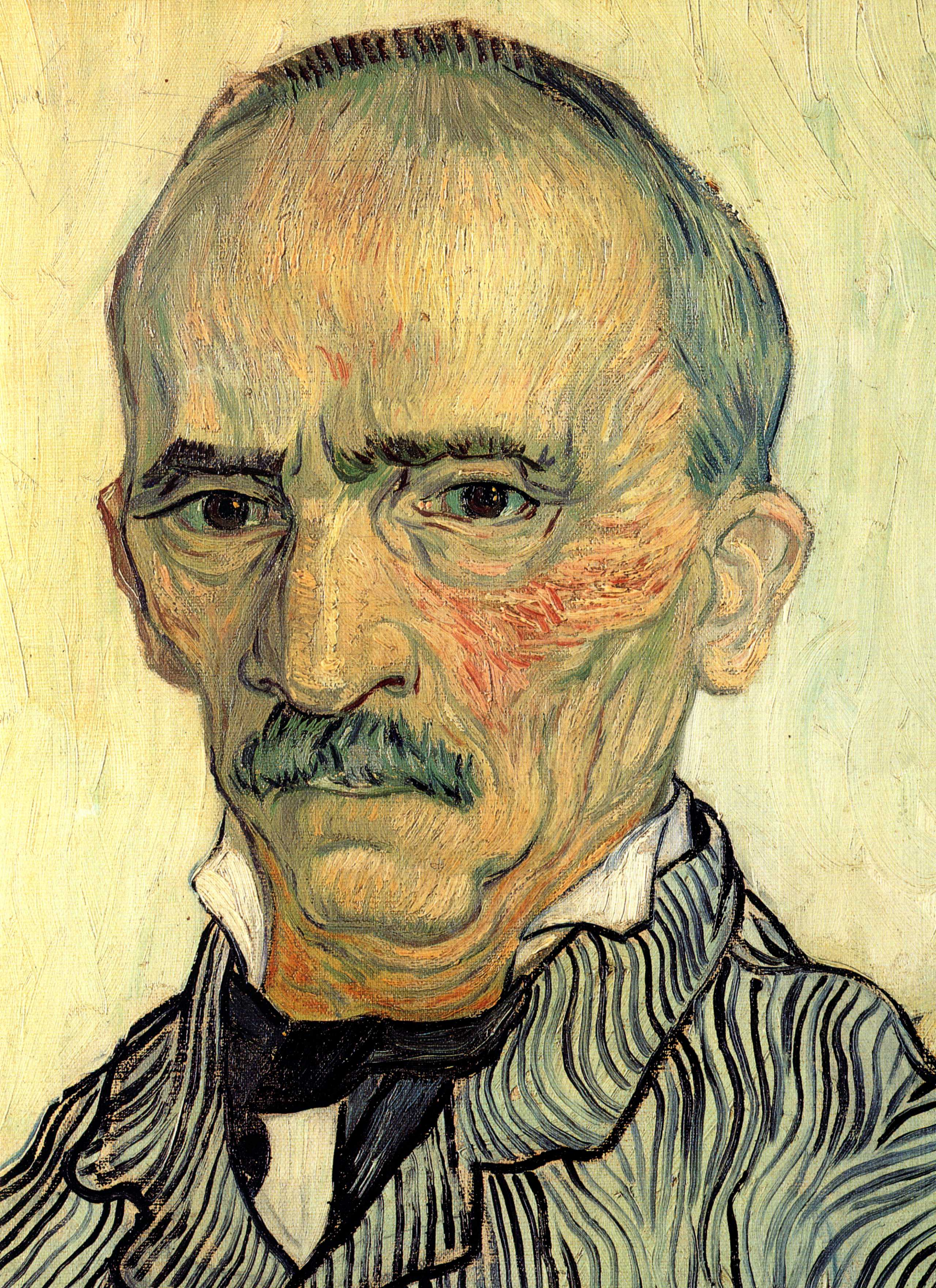
1650





1839

后页：长墙结尾处，1889  
文森特·凡·高（光学样式结束后的画作）。





3月29日



4月30日

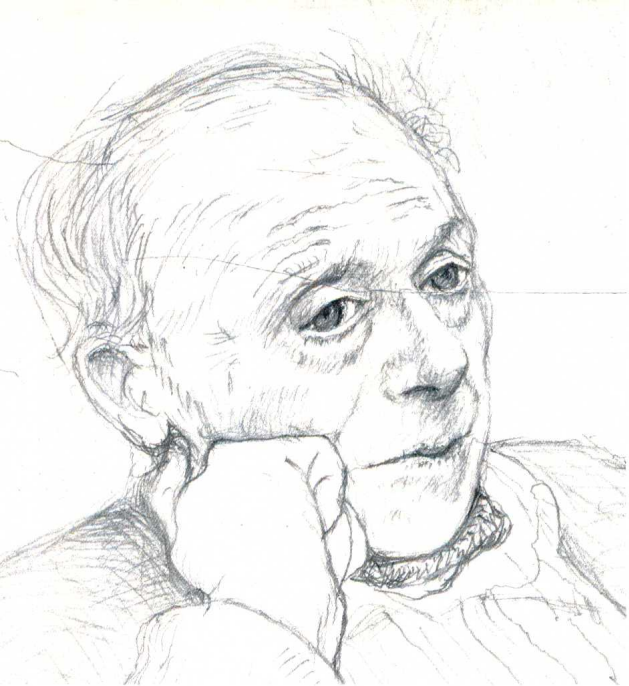


4月30日

**这**本书包含三个部分。第一部分是作品来呈现我在过去两年研究中逐渐形成的观点。第二部分是文献集，汇集了我研究过程中使用的一些文献。第三部分是笔记、短文和书信选，记录了我的观点的形成经过，其内容包括我与马丁·坎普（Martin Kemp）、查尔斯·法尔考（Charles Falco）、约翰·沃尔什（John Walsh）等专家的对话。收录的书信则反映了我的研究历程。

我在本书中提出的观点是：从15世纪早期开始，西方就有许多艺术家开始使用光学器材（Optics）创造投影，借此来帮助他们作画。我这里的“光学器材”指的是镜子和透镜（或者是两者结合的器材）。当时有些艺术家直接利用投影图像绘制素描和油画，而这一新的呈现方法，这一新的观看方法，很快就流行开来。艺术史家常常提到一些特别的画家，比如卡纳莱托（Canaletto）和约翰尼斯·维米尔（Johannes Vermeer），说他们借助暗箱（Camera Obscura）来画画。这个说法也常常被人引用，然而我要证明，光学器材在绘画创作中的使用范围之广、开始时间之早，远远超乎原先的想象。这个观点，据我所知，在我之前还无人提出。

1999年初，我借助一部显像描绘器（Camera lucida）画了幅素描。我总觉得让·奥古斯特-多米尼克·安格尔（Jean-Auguste-Dominique Ingres）在19世纪早期会偶尔利用显像描绘器来作画，当时显像描绘器刚刚发明不久，于是我就做了这个实验。我的好奇心始于伦敦国家美术馆举办的一次安格尔素描展，安格尔素描的尺幅如此之小，画得却如此“准确”，我受到了震动。我知道要达到这样的准确程度有多困难，想知道安格尔是怎样做到的，小小的实验最后发展成呈现在读者面前的这部书。



5月1日



5月1日



5月3日

起先我发现显像描绘器非常难用，它投射出的并不是对象的真实图像，只不过是观者眼中的一个幻象。观者一动，一切就跟着动，艺术家必须以很快的速度捕捉眼睛、鼻子和嘴巴的位置，以便画得“像”。使用显像描绘器是件需要集中精力的活。在1999年接下来的时间里，我边用边学，坚持使用显像描绘器。我学会更仔细地给描绘对象打光，注意到在使用显像描绘器时，好的布光就像在摄影中那样重要。我也注意到诸如卡拉瓦乔（Caravaggio）和迭戈·委拉斯开兹（Diego Velázquez）等画家，是多么用心地给他们的描绘对象打光，其阴影是多么深。我深受启迪，开始非常细致地处理我的油画。

我和大多数艺术家一样，在看一幅画时关心它是“怎样”画出来的，不亚于关心它画的是“什么”以及“为什么”要画（当然，这三方面是相互关联的）。自己努力适应光学器材这么久，我现在看画的方式也发生了改变，我能够从画面上辨别出使用光学器材的痕迹。让我吃惊的是，我在许多画家的作品中都看到了这种痕迹，而且似乎早在15世纪30年代，光学器材就被运用于作画！我认为正是从20世纪末期开始，光学器材在历史上的情况才为人所知，因为缺了以电脑为主的新技术，想发现这一情况是不可能的。电脑使质高价廉的彩色印刷得以实现，以至艺术书籍的水准在过去十五年中大幅提高（就在二十年前，大多数艺术书籍还只有黑白图版）。现在有了彩色复印机和桌面打印机，任何人都能在家中打印出价格低廉、品质优良的复制品，从而得以将相隔万里的艺术作品并排摆在一起研究。而过去这是不可能的。我在工作室里就是这么干的。我可以一睹整个绘画史，只有按照这种办法把图片排列开来后，我才开始看到原先不曾知道的一些情况，并且我肯定这些情况唯有艺术家、唯有实践者才能看到，而远离实践、



5月12日



5月12日



5月15日

远离科学的历史学家们是看不到的，归根结底，我要说的就是艺术家们过去曾经知道如何使用一种工具，而有关这种工具的知识现在已经失传了。

我和朋友们讨论我的发现，还被引见给马丁·坎普，他是牛津大学艺术史教授，研究列奥纳多·达·芬奇（Leonardo Da Vinci）以及艺术与科学之间关系的专家。刚开始，他鼓励我的好奇心并且支持我的假设，但是不无保留。另外一些人则被我的假设吓坏了。这些人的主要反对意见是，对于一位艺术家来说，借助光学器材作画是一种“作弊”，结果我的假设变成了对艺术天才的攻击。在此我要说明，光学器材本身不会作画，唯有艺术家的双手才能留下笔迹，而那需要有伟大的技艺。光学器材并不能使素描变得容易，根本不是那样，这我知道，我用过光学器材。然而对于六百年前的画家来说，光学投影可能昭示了一种新的、生动的观察和再现物质世界的方法。光学器材赋予艺术家以一种新的工具，借助它艺术家可以画出更直接、更有力的图像。我提出历史上的艺术家曾经使用光学器材的假说，并不是要贬低他们取得的成就。对我来说，认识到这一情况使他们的成就更加惊人。

我面临的其他质疑还有，“同时代的人对此为何没有记录？”“他们用过的透镜为何没有留下？”“有何文献证据？”起先我无法回答这些问题，但我并没有逃避。我知道艺术家对其技法总是保密，今天的艺术家仍是这样，所以没有理由认为古代艺术家就不是这样。也许古代艺术家对自己的绘画技法更加保密。在中世纪和文艺复兴时期的欧洲，那些胆敢揭开上帝“秘密”的人有可能被指控为妖巫，有遭到火刑的危险。我后来发现，实际上存在许多同时代文献，能够佐证我的论点（读者可以在本书第二部分读到相关文献的节录）。





5月15日



5月16日



5月19日

在一般流行的概念中，艺术家的形象是一个独立自足的英雄，就像保罗·塞尚（Paul Cézanne）、文森特·凡·高（Vincent van Gogh）那样奋争、孤独，以新的方式生动地表现我们的世界。然而，中世纪和文艺复兴时期的艺术家可不是这样。当时艺术家的工作室最好比之于现在的美国有线电视新闻网（CNN）或好莱坞的电影工场。艺术家拥有巨大作坊，作坊中有各种各样高等的、低级的工作。身怀技艺的人被吸引过去，干得最好的能得到快速提升。他们是那个时代唯一的图像生产者，主持作坊的师傅是有影响力的社会精英。图像在发话，图像拥有权力，直到今天都是这样。

我开始排列图像，把安格尔与沃霍尔（Warhol）排在一起，把阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Dürer）与卡拉瓦乔排在一起，把委拉斯开兹和卢卡斯·克拉纳赫（Lucas Cranach）排在一起。后来加里·丁特洛（Gary Tinterow）邀请我参加一个在纽约大都会博物馆举行的安格尔研讨会，并在研讨会上发言。我带着这些图片和自己借助显像描绘器画的一批素描，以此为论据在研讨会上作了一场讲座。我呈现的论据都是图像本身，我画那批素描的经历也使我受益匪浅，而且我觉得自己作为一名画家的经验是非常重要的。讨论会结束后，兰·魏施勒（Ren Wechsler）就我的观点写了一篇述评，刊登在《纽约人》（*New Yorker*）杂志上，不久我就开始收到来自世界各地的信件。有些人对我的观点感到震惊，有的人感到激动，还有人来信说他们也注意到相似的情况。

我那时已经意识到将我的观点发展成熟是个艰巨工程。兰·魏施勒的文章所引起的反应说明它引起了许多人的兴趣。在我的讲座中，听众对图像作出了即时反应，这使我意识到，要让我的观点被人接受，我就必须向他们呈现我在油画中