

# HOCKNEY

## ON PHOTOGRAPHY

### 霍克尼论摄影

——和保罗·乔伊斯的谈话录

[英] 保罗·乔伊斯 著  
李孝贤 郭昌晖 译



中国摄影出版社

# 霍克尼论摄影

——和保罗·乔伊斯的谈话录

[英] 保罗·乔伊斯 著  
李孝贤 郭昌晖 译

中国摄影出版社

(京)新登字 180 号

DM 23 / 11  
Paul Joyce

HOCKNEY ON PHOTOGRAPHY

—Conversation with Paul Joyce

---

1988 by Harmony Books

First United States

Edition, N. Y.

**霍克尼论摄影**

[英] 保罗·乔伊斯 著

李孝贤 郭昌晖 译

中国摄影出版社出版

(北京东单红星胡同 61 号)

一二〇一工厂印刷

新华书店北京发行所发行

开本 850×1168 1/32

印张 7 字数 16 万 插页 16

1994 年 5 月第一版 1994 年 5 月第一次印刷

印数 1—10000 册

ISBN 7-80007-140-5/J·140

定价:7.90 元

## 本书英文版简介

戴维·霍克尼和他的作品扩展了传统摄影的领域,他的著名的拼贴照片充满活力,栩栩如生。每一幅作品都是对公认的以单眼透视法观察世界的摄影传统的公然挑战和形象化的抨击。戴维·霍克尼才华出众,思路宽广,在这本引人入胜的书中,他清楚地描绘了他投身摄影的历程,阐述了摄影对他的油画、版画以及舞台布景设计等方面所产生的影响。

在和他的朋友、电影制片人保罗·乔伊斯的多次谈话中,他旁征博引,妙语连珠,回顾了他如何开始对摄影产生兴趣以及当初的摄影试验是如何演变成一种引人瞩目的崭新艺术形式的。他不仅描绘了他是如何创造出他独特的组合照片(或称拼贴照片),而且还讲述了他如何受立体派绘画的影响,受东方卷轴画和文艺复兴时期绘画中的透视法的影响,以及受现代摄影中纪实细节表现法和快速冲印工艺技术的影响的。他热情奔放,有理有据地纵论摄影的历史和未来,说明了他为什么相信“拼贴画的创作思想”无论应用于摄影还是绘画,都是“摆脱传统观察方法的关键所在”。

霍克尼本人及其作品长期以来一直是有争议的话题。他坦率地剖析自己和自己的艺术,成功地消除了外界对他的误解,表现出坚韧不拔、多才多艺和富于独创精神的品格。他显示出的巨大努力、热情专注以及创造精神是可置疑的和令人难忘的。本书不仅附有这位艺术家的精美作品,而且附有能说明其艺术观点的著名绘画和摄影作品,从而给读者提供了不可多得的机会,以了解这位当代最著名的艺术家的思想演变过程及其艺术创作生涯。

本书作者保罗·乔伊斯是一位电影制片人兼摄影家,他除经营自己的制片公司外,还举办过各种各样的个人影展。他的处女作《威尔士纪行》是一本表现威尔士景色的专题著作。

## 戴维·霍克尼致读者

保罗·乔伊斯对我进行采访交谈历时四年有余，这正是我用相机进行试验创作的四年。

一开始只是他经常找我。随着我们之间的友谊渐深，加之我当时苦于没有知音，无人交流，所以也常常盼望向他倾诉。有时当我全力投入复杂的创作而精力高度集中时，也曾无心交谈。然而，他始终努力不懈，才使此书得以呈现在读者面前。

对我来说，《梨花公路》标志着我紧张的摄影创作阶段的结束。我的摄影界的朋友们说，这幅作品其实不是摄影而是绘画。我也说不准，但是我想，这正是我想让它达到的境地。

戴维·霍克尼  
1986.5.2 于洛杉矶

# 引 言

1982年6月末的一个下午，我走进了伦敦科克街上的诺埃德乐美术馆。本来我对那些不计其数的、不屑回味的摄影影像早就看腻了。那次是想去看看霍克尼的抓拍摄影展。一进展厅我大吃一惊——我跨入了一个阳光灿烂的新天地，这是人生中难得的时刻——视觉领域的一场根本性的变革展现在我的面前了。

我步入摄影界比较晚，当时已是三十五六岁了，在那之前干了几部电影、戏剧和电视导演。我的一双训练有素的眼睛，使我很快在事业上有所成就。在我认真进行摄影探索的两年中，曾在伦敦国家肖像美术馆举办过一次个人摄影展，获得过大不列颠艺术联合会和威尔士艺术联合会的艺术奖金，我的作品曾在欧洲和北美各地广为展出，还完成了我的第一部著作。我的所有的意图和目的均已达到，这时我不再搞摄影了。当时的摄影总有些不太令人满意的地方，虽然我也无法说清个中原委，但是它已经使我在摄影上无法再向前跨进一步。

这本书涉及的远远超出了摄影本身。我的初衷是想对陷我于“摄影瘫痪症”的各种疑虑作一解答，霍克尼却带领我踏上了探索创新的航程，确切地说是带领我超越了常人的意识境界，进入了一个无所不能的新天地。本书的正文就记录了我们的这段历程。

就在霍克尼和我探讨摄影问题的这五年期间，他的摄影作品在各地纷纷发表。他总是说，如果你给观众另辟蹊径，他们就会随你而去。现在的问题是摄影界唯有我在追随霍克尼去探索对摄影的新认识。大多数专业摄影师认为他的这类作品无非是寻求刺激，缺乏严肃性，认为他的观点不是挑起摄影界争论，就是与摄影界毫不相干，所以不值一评。还有些人并没有真正理解这些观点的深邃哲理和潜在力量，就取其皮毛，为己所用。甚至连一些资深的评论家也把霍克尼丰硕的摄影创作解释成一种戏剧性的姿态，并暗示说这是在其他方面很严肃的一位艺术家的某种怪癖或缺陷。我看这就根本误解了霍克尼作品的创作思想。我希望这本书的出版能有助于彻底消除这些错误看法。

霍克尼在1982年诺德乐美术馆展出的所有作品以及他随后创作的上千幅摄影作品，其核心处有一革命的成分：和传统的摄影“写实主义”观念形成尖锐冲突的一种动态意识。由于冲破了僵化的束缚，霍克尼就摆脱了任何单镜头相机的表现模式，按照自己的观察方法，无拘无束地重新塑造世界。这就是五年前给我留下深刻印象的那个霍克尼摄影展的精髓之所在。还没有哪一位摄影家像霍克尼那样执著地投身于这个世界，以他独具的同情心、幽默感和精确性来仔细审视这个世界。

可能只有当过摄影师的人，才能深刻理解单镜头的局限性，至少在只拍出单独一张画面时，更有这种体会。这种局限性和画幅尺寸是120、35毫米、10×8还是全景拍摄都没有关系，也不取决于所用镜头的数目和焦距——所有这些都只是纯技术问题。只有变革**观察方法**才是突破这种局限性的关键。当霍克尼举起他的潘太克斯120小型相机时，他思想深处注重的是影像的质量问题。他倒比较关心相机是否便于移动以及它的速度和消音问题（潘太克斯是电子快门，实际上是无噪声的）。这台袖珍相机帮助他创作出了一些他最难以忘怀的“组合照片和拼贴照片”——尽管专业摄影师都认为这种相机仅是玩具而不屑一顾（霍克尼在他的潘太克斯相机上安了一个米老鼠转换器，可能人们因此而有这种看法）。这也许有助于说明为什么专业摄影师如此强烈地抵制霍克尼的摄影思想和技巧。霍克尼从来不为传统观念所左右，他冲破桎梏，大胆探索。在僵化的单眼观察的摄影界，他是一位神奇的幻想家。

1982年那个夏天的晚上，从《霍克尼摄影展》归来，一到家我就给这位素昧平生的陌生人霍克尼写信。第二天他打来电话，说他知道一定有人会对他的作品感兴趣的。他显然急于想和我见面。几天以后，我装好相机，带上三脚架（我的“摄影瘫痪症”已经神奇地痊愈了），驱车前往彭布罗克画室。从此就开始了我们之间长达五年之久的交谈。整个上午在不知不觉中过去了。电话铃任它去响，其他约见的人任他们坐等。他开了闸的思绪一泻而无法阻断。霍克尼说他考虑这些问题专注深入，常常到了着魔的程度，有时连他自己都感到快要发疯了。“没有疯”，我对他说，“你的神志很清楚！”在三小时的交谈中，我面对的是

我见过的艺术家中最生气勃勃、精力旺盛的一位，可以想象他以如此旺盛的精力倾注于他的艺术，是会惊天动地的。甚至于他还告诉我当他给克里斯多弗·伊舍伍德拍照以创作组合照片时，克里斯多弗曾经把他比作疯狂的科学家。

第一次交谈没进行多久，我就明白，长期以来，霍克尼一直在全力研究、试图解决的是摄影影像所提出的观念性问题。他不间断地拍摄了二十多年，洗出的照片贴满了无数的大型相册，完好地保存着无数的底片。他的早期作品的精华曾作为重要的组成部分参加了巴黎的乔治·蓬皮杜中心的一个展览，也构成他的一本摄影集<sup>①</sup>的基础。翻阅一下他的这本书就可以看出早在70年代初期他就在进行多幅画面和“照片剪辑”的试验。然而只是当他发现了宝丽来SX-70一步成像照相机和配套的胶片以后，他在先期准备中的一切努力才产生了惊人的效果。宝丽来照片的画幅呈正方形，这就使他能将各个单一的画面按水平和垂直两个方向组合起来。这样他就构成了一个既定型又严密的方形网格，从而有可能把画面随意向外延伸。

正如霍克尼在书中所说的那样，激发他创作第一张宝丽来组合照片的直接起因是由于有几包胶片没有用完，于是他就举起相机开始了试验。但是有一点是明白无疑的：这种似乎偶发的事情或迟或早总会出现。因为他早期的作品从来不是盲目试验的产物，而是充分酝酿的结果。这种组合照片甚至连他本人看后也会惊叹不已。他总是半夜即起，仔细研究组合中的照片，虽然异常兴奋，却极其客观，仿佛它们都出自他人之手。他白天专注地创作，夜间审视、钻研，全身心地投入，取得丰硕的成果，最后制成了数百幅新作。

在最初几个月(大约是1982年2月至7月)的拍摄过程中，霍克尼用的主要是宝丽来胶片。这种先期创作的组合照片和后来的拼贴照片的特点是不同的。宝丽来的生胶片具有特殊的色彩质量(部分原因是影像的冲洗是在胶片的片页上进行的)，此外所有的宝丽来组合照片中每一单张照片的四周都镶有一个等宽的白边。在霍克尼使用传统的

---

① 《霍克尼摄影集》，彼德斯伯格出版社1982年出版。



35毫米反光相机之前,他已经准备试验不要白边,直接拼贴,这样,其作品就变成了**拼贴照片**了。他发现从宝丽来改用35毫米相机(以及较小的120型)后,干起来既自由又方便。胶卷可以在路边的一小时快速冲印店冲洗,拍摄过程也快多了。他不必再花两三分钟等着冲洗每张宝丽来照片了。但是主要的变化是当他使用35毫米相机时,拼贴照片的整个画面必须始终记在他的头脑中,而用宝丽来相机拍摄是一个个画面逐渐增加积累的过程。每创作一幅宝丽来组合照片大约需要三至六小时,在这期间,他可以从容地对原来的构思进行重新思考,作出修改。若使用传统的方法,在所有胶卷冲洗出来之前,画面一直牢牢地记在他的脑子里,留在相机里,所以他必须尽量少出差错。这种独特的方法再加上摆脱了宝丽来相机,使他独创性的摄影活动迅速增加,持续时间不是数月,而达数年之久。

那天早晨在彭布罗克画室里,他给我看了他的许多作品。这些作品的题材之广泛以及作品尺码规格之齐全,表明了他发现自己的创作过程已经到了令人陶醉的地步了。我记得当时我曾闪过这样一个念头:霍克尼可能会推翻公认的摄影参数而最终拍摄整个世界。

那次交谈结束时,已经是下午了。我这才想起了在造访前我带去的潘太克斯120相机。它是在我欣赏了戴维的《格林特伯恩植物园摄影集》<sup>①</sup>中的一幅照片之后才决定购买的。那幅照片上清晨的薄雾和胶卷的颗粒揉合在一起,显现出一个朦胧飘渺,神秘梦幻的世界。我请求给他拍摄一张单人像,他微笑着同意了。特别是我们刚结束了一次友好而满意的交谈之后,他更不会拒绝。不过他却站在一张当时尚未完成(后来也没有完成)的伊恩·福尔克纳的肖像油画前,神情愉快地让我拍照。现在看看这幅油画,就会发现他的摄影试验反过来已经开始对他的其他创作产生了影响。毫无疑问这是他成为丰产艺术家的一个关键因素。艺术的每一种媒体在某种程度上都和其他媒体具有互补性。他的拼贴摄影创作非但没有像许多评论家先前评论的那样脱离他的主要的(美术)创作活动,反而为自身赢得了威望和力量,而且现在无

---

① 1980年摄于英国苏塞克斯郡。

可非议地在霍克尼的艺术发展中占有重要的一席。

本书正文所载的一系列谈话,主要是用一台袖珍录音机录下的。交谈地点也经常改变,几乎就像我们讨论的话题变换得那样频繁。有时候一次谈话仅仅是澄清前一次提出的问题,这样的谈话就被我并入前文(我希望这是明智的做法)。偶有重复之处也作了删节。不过这也很容易理解,因为随着非正式采访的进行,那些萦绕心头的话题总是不断地回到他的脑海里。通常当他重提某一话题时,总有一翻真知灼见,令人耳目一新。文中反映了这一有机发展过程。

有幸领略一位伟大艺术家的思想发展历程,分享其艺术创作生涯的丰富经验,是极为难得的。占据了霍克尼这么多时间是非同寻常的,但是只要他需要,我们的谈话随时可以中断。可是以往他却从没有这样对待过我。我想,这充分说明我们之间的关系有了长足发展,也说明了他相信我们之间的谈话具有重要意义。我很幸运,能坚持不懈地在适当的时候与霍克尼会晤。霍克尼说艺术可以改变人生。我一直希望并相信他的这一信念是千真万确的。现在谨以本书奉献给霍克尼的这一信念。

保罗·乔伊斯  
1988年于伦敦

# 目 录

引言 .....	1
一、1982年7月,伦敦彭布罗克画室 .....	1
二、1984年5月,洛杉矶 .....	17
三、1984年5月,在飞往墨西哥城的飞机上 .....	49
四、1984年5月,墨西哥城 .....	53
五、1984年6月,洛杉矶 .....	108
六、1984年11月,纽约 .....	117
七、1985年9月,伦敦 .....	127
八、1985年11月,纽约 .....	141
九、1986年4月,洛杉矶 .....	147
十、1986年9月,纽约 .....	157
十一、1987年3月,洛杉矶 .....	172
附:戴维·霍克尼艺术活动年表 .....	198

## 一、1982年7月，伦敦彭布罗克画室

保罗·乔伊斯问：你总是把摄影作为油画创作的辅助手段，作为一种工具。不知你是否有时会猛然意识到你的摄影作品本身还具有某种真正的价值呢？

戴维·霍克尼答：我从事摄影已有多年了，每干一件事，我总是取严肃认真的态度。我拍摄了成千上万张照片，和别人的做法一样，统统装在相册里，从不加以整理编辑，每张照片装进去就是了。我常去店里洗印照片，主要是彩色照片。我不像专业摄影家那样拍照片，譬如说他们会把同一个物体拍上六十张。我不那么干，底片也不归档，只是随手把它们装到盒子里，不过我始终妥善保存着。

翻开我的相册，你就会看到我在1971年前拍的照片要好得多。拍摄时非常细心，都要经过深思熟虑。后来就停滞不前了，摸索的步伐异常缓慢。一个人确实渐渐地会有所追求，想获得一种敏感性，但这并不是一朝一夕的事情。许多早期的摄影作品我只用于作画。我认为，相机只能看到你眼前所见的事物，但是，对于当时没有出现在眼前的东西，你就无法拍摄了。当我悟出了这一道理后，兴趣更大了。我认识到原想用于绘画的某些照片，并不一定非要变成绘画作品不可。

[图1]奥西·克拉克先生和夫人(照片,1970年摄)





[图2] 克拉克先生和夫人与珀西(油画, 1970-1)



[图3] 我本人和彼得·施莱辛格, 1969年12月摄于巴黎(由两幅照片合成)

那些我似乎全力追求逼真性的绘画作品, 在过去看来还有一定意义, 现在我知道它们并没有多大意思。这种绘画从技法上看还能吸引人, 但伟大的作品不能靠技法取胜。当我放下画笔开始摄影时, 我就意识到照片完全是另外一回事。有些照片画面很动人, 完全可以独立存在。所以照片就该被看作是照片, 我对此确实更有兴趣了。

那时候我还是不展出任何摄影作品, 部分原因是因为我的作品无

人问津！像卡斯明<sup>①</sup>这样的图片商都从来没有对我的照片发生过兴趣，所以我也从不为此操心。后来在1976年伊利娜·桑纳本德<sup>②</sup>在巴黎出版了一套我的代表作选，叫做《20幅摄影作品》，每幅作品售价三四百美元，我觉得定价够高的了。后来售价又提高了。我想：花这么多钱买照片真是有点疯了。别忘了，底片在你这儿，再多印一些不就成了吗？真让我无法理解。你制一块蚀刻版，发行量是有限的，根本不能印那么多：印多了蚀刻版就散架子了。按理说，只能印它100份左右，但摄影却与此不同。

事情真正开始得从阿兰·塞耶格谈起。当时他从巴黎的博布尔格前来，要挑选一些我的摄影作品，准备1982年在巴黎办个展览。以前他看过我的精选代表作品，很感兴趣。这并不是因为我是一名摄影家，而是因为我是搞摄影的画家。不过他没有料到我竟拍摄了那么多的照片！我说：“是太多了，你选择吧！”我没有帮他选择，因为我不想占用我的时间。由于我在剧院中的工作刚结束，正忙着想再去作画。于是他呆了一个星期。白天他仔细挑选照片，晚上，我们都要对摄影进行长时间的争论。说真的，真叫人心烦，怎么摄影总不像绘画那样能激起人们的兴趣呢？

我注意到他最终选择的照片往往是十分正规的。在巴黎的展览会上，甚至在印出的画册里，大量选用的都是画面套画面，画框里有画框的那种作品。实际上，这种照片并不多，可是他选择时着重于这方面的作品。我无法给他找出所有的底片，于是，到了周末，他出去买了一些宝丽来一步成像摄影的胶片来翻拍我相册上的照片。他离开后，有一天，我想起了他还剩下许多没用过的胶片呢。这真是太让人高兴了！

乔：具体说来，到底是什么促使你搞起组合照片的呢？

霍：我并不是有意搞组合照片的，那是很偶然的。在60年代末的一段时期，摄影人员大量使用广角镜头，结果照片糟糕极了：拍出的东

---

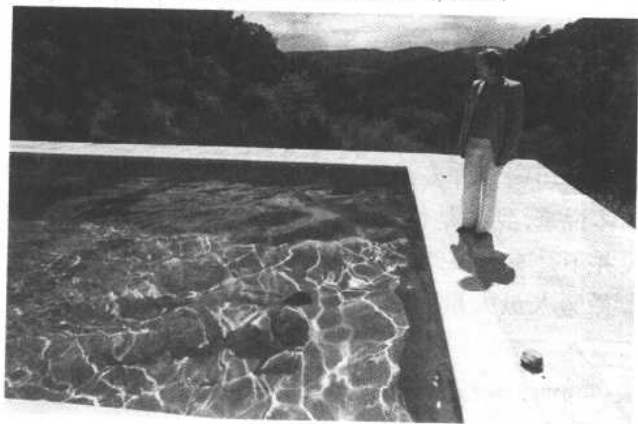
① 约翰·卡斯明(John Kasmin)，人们都称他“卡斯”，早自60年代起就是霍克尼的老朋友和交易人。

② 伊利娜·桑纳本德(Ileana Sonnabend)，艺术品收藏家和出版商。

西都变形了,和你看到的根本不同。这让我太看不顺眼了——你从来不用这种方法观察事物的嘛!我知道其中的毛病很严重。我想我宁肯把一些照片拼接在一起:即使它们配得不大合适也会更有意思,更加真实可信,并能给人以空间感。假如我用广角镜头拍摄彭布罗克画室这间大房间,我看你根本不可能获得同样的感觉。当然,我干这件事时带有一定的盲目性,只是设法记住前一张画面的情况,以及前张画面的终点在哪个位置上,等等。



[图4] 格雷戈里,伦敦彭布罗克画室,1977年(照片)



[图5] 创作构思,1972年

就在塞耶格来到这里前不久，我完成了一幅洛杉矶客厅的绘画。客厅和阳台都安排在一个画面里。他走以后，我又用宝丽来相机拍摄了客厅和阳台，然后把它们粘贴在一起，这就诞生了第一幅组合照片！我把它钉在墙上，不断地琢磨品味，甚至深更半夜也要跑回去看看！也说不出口道理，它就是与众不同。它像一篇记叙文，娓娓向你述说；又像一个故事，生动感人。就像你在房间里走动一样，就像观众从房间的一端走到另一端一样。然而，最关键的一点，就是你对它的感觉不同了。它不单单是一幅照片，它被抽象化了，风格化了：其创作思想是以立体主义为基础的，去其细节，留其精华。这幅组合照片只有18个画面——分成两行，每行9个——效果太好了，连我自己看了都不敢相信。在这幅照片中，我看到了所有各个不同的空间。我当时想：天哪！在摄影界我还从未见过任何一幅这样的作品呢！

就这样我开始日夜摆弄起相机来了。一星期里，我就搞出了非常复杂的作品。我立刻又去买了一千美元的宝丽来一步成像胶片！很快我就发现，你根本无须把所有的照片都拼接得天衣无缝。事实上，这样做不可能，也不必要。组合照片更贴近我们实际观察事物的方法，更贴近真实的体验。一星期中，组合照片就有了惊人的进展。随后我又开始创作那张有众多人物的巨幅组合照片。（见彩图4——译者）大约搞了两个小时，作品完成时我差点儿都累垮了。看了照片我简直大为震惊，因为画面显得生机勃勃，而一般情况下，群像是最呆板不过的了。

到了这个地步，我才意识到这不只是一种新奇感的问题了。我决定暂时停止绘画，专攻组合照片，等厌倦了再罢手。问题是，我非但没厌倦，反而越搞越上瘾。越往下搞，困难越大，对我的吸引力也越大。我脑子里得进行大量的计算，需要长时间地高度集中精力，我简直欲罢不能了。谁都被我拒之门外，忘得一干二净，因为我钻得太深了。克里斯托弗·伊舍伍德认为我就像个疯狂的科学家！

在那以前我曾着手绘制一幅20英尺长，7英尺高的《圣莫尼卡林荫大道》<sup>①</sup>，我过去一直在这条大道上散步。但是这幅画的主要问题是

---

① 1978/80年在洛杉矶进行创作，但不知什么原因创作工作半途中止。



它基本上是单点观察的产物。我苦苦搞了6个月,总想让这幅画看起来好像你在沿街散步一样。但是当我开始组合照片创作后,才感到现在我可以用另一种方式来画圣莫尼卡大道了。是组合照片给我指明了新的画法。

乔:你说在摄影中少了一个要素,那就是时间,但是把几乎同时拍摄的三个画面拼接在一起,即使这样能给整个画面注入……

霍:对,是缺少时间这个要素,这一点我很快就意识到了。看来这些组合照片的画面给摄影增添了一个新的维数(dimension)。我希望把时间这个维数更明显地注入照片,而不是只通过手按快门这样一个动作显现出来。后来果真显现出来了,我成功了。

大型组合照片《卡斯明在抽烟》、《斯彭德》等等的创作花了大约四小时。结果就有四小时跨度的时间层次深藏其中。我还从来没有见过哪一张普通照片有四小时跨度的时间层次。比你观赏这幅照片所需的时间要长多了!这正是组合照片解决了的问题。对我来说,这也一直是摄影中的主要问题。任何美术作品中都含有时间要素,因为你知道创作需要时间,不是看上一眼就能创作出来的:你知道,一幅货真价实的作品,必定是画家煞费苦心,精细观察的结晶。



[图6] 卡斯明在抽烟,1982年3月27日摄  
(宝丽来组合照片)

1982年6月在诺埃德乐美术馆举办的那次展览会上,每一张照片都各具特色,至少我看是这样。有些照片具有强烈的空间感,有些的空间感就不那么强烈。我创作的其中一幅叫《戴维·格雷夫斯》<sup>①</sup>,就有空间感(见彩图

<sup>①</sup> 戴维·格雷夫斯,1980至1987年任霍克尼的助手。