

That's the way I see it

我的观看之道

大卫·霍克尼



浙江人民美术出版社



David Hockney

That's the way I see it

我的观看之道

大卫·霍克尼

尼科斯·斯坦戈斯 编

全书包含365幅插图，
其中315幅为彩色插图

浙江人民美术出版社



标题页:《无题》,1987年

左图:大卫·霍克尼的游泳池,由他本人涂绘,1987年

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd,London

©1993 David Hockney

Text © 1993 Thames & Hudson Ltd,London

This edition first published in China in 2017 by Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, Zhejiang Province

Chinese translation © 2017 Zhejiang People's Fine Arts Publishing House

合同登记号

图字:11-2015-350号

图书在版编目(CIP)数据

我的观看之道 / (英) 大卫·霍克尼著, (英) 尼科斯·斯坦戈斯编; 万木春, 张俊, 兰友利译. -- 杭州: 浙江人民美术出版社, 2017. 1

ISBN 978-7-5340-4997-2

I. ①我… II. ①大… ②尼… ③万… ④张… ⑤兰… III. ①文艺理论—研究 IV. ①I10

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第144042号

责任编辑 李 芳

责任校对 黄 静

责任印制 陈柏荣

我的观看之道

著 者 大卫·霍克尼

编 者 尼科斯·斯坦戈斯

译 者 万木春 张俊 兰友利

出版发行 浙江人民美术出版社

地 址 杭州市体育场路347号

印 刷 上海利丰雅高印刷有限公司

版 次 2017年1月第1版·第1次印刷

开 本 965mm×1194mm 1/16

印 张 15.5

书 号 ISBN 978-7-5340-4997-2

定 价 180.00元

如有印装质量问题,影响阅读,
请与承印厂联系调换。

目录

8 序言和致谢

1 彩排之新

9 复制与再现
16 巴黎：1973 — 1975年
20 《浪子生涯》——突破透视法则
31 与自然主义决裂
36 埃及时光
39 《魔笛》
44 瓦格纳的魔法

2 布景之新

45 《纸泳池》
47 变换风格
53 第一台三联剧
62 《游行》之后的油画
71 第二台三联剧
78 在中国

3 观看之新

84 反思摄影
89 用相机画画
100 反转透视
101 毕加索的写实主义
103 反抗边界
104 时间和空间的维度
105 照片拼贴
111 印刷复制品
115 毕加索的范例
117 复印机
124 摄影的局限

4 回忆与创新

- 127 更广阔的视角
- 128 再现什么和怎么再现
- 130 绘画对理论
- 132 艺术的快乐
- 134 死亡的探险
- 136 痛苦的终结
- 138 画舞台
- 146 英国的不快
- 148 艺术对艺术界
- 150 艺术的力量

5 多元之新

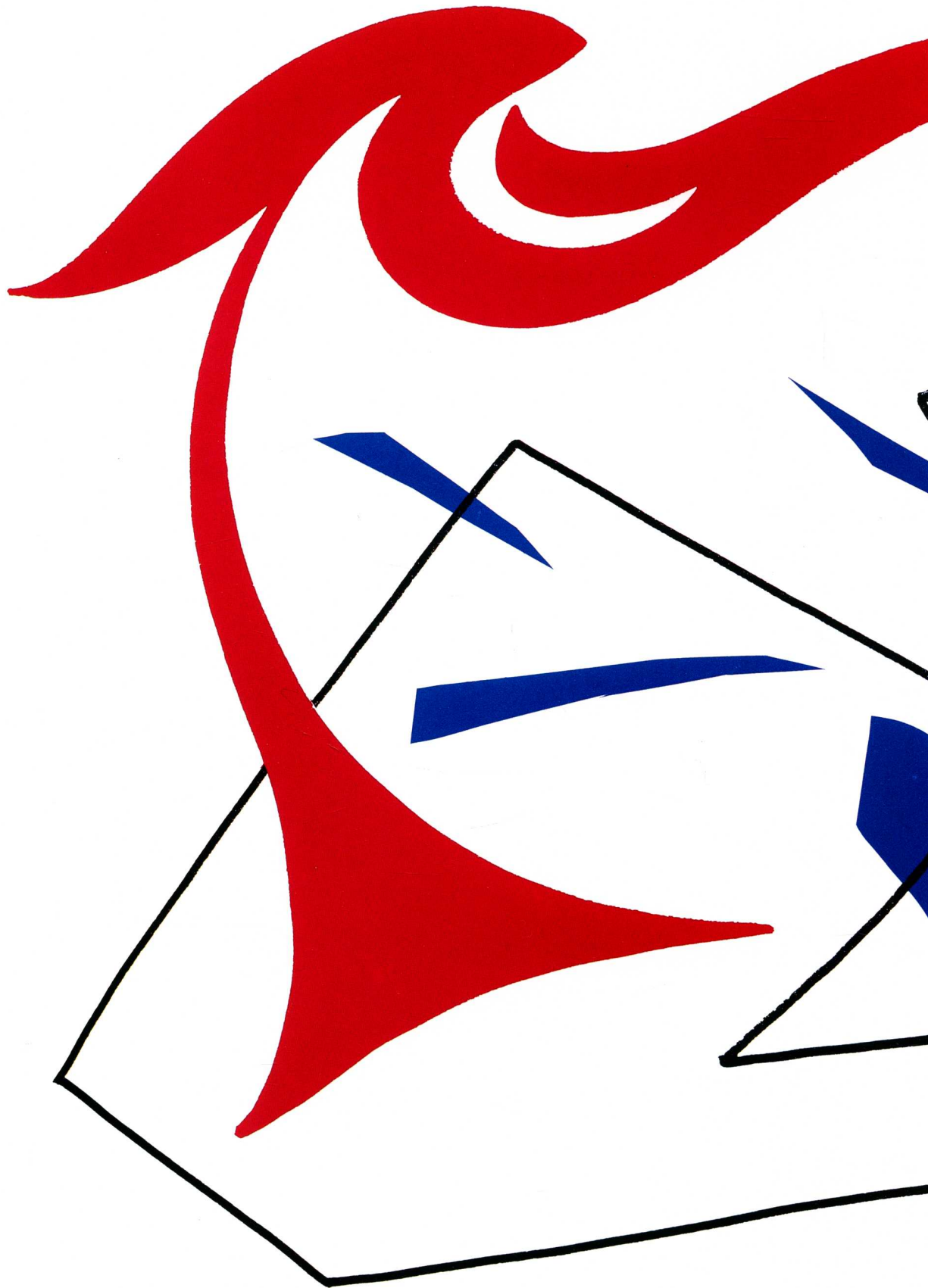
- 152 刺激的空间
- 154 观众成了演员
- 155 寂静的世界
- 158 距离的消除
- 161 新错觉
- 164 看见和感到
- 165 绝望的观点?
- 168 实证主义的终结

6 重新捕获美

- 169 新的开始
- 171 《特里斯坦》中的光和空间
- 173 画出角色
- 180 回顾展之后
- 187 新平面上的脸孔
- 191 绘画、复印和传真
- 206 平面上的图像
- 215 画更多布景
- 220 摩西在纪念谷发话了
- 224 描绘新空间和新舞台
- 229 内在风景中的漫游者：新秩序
- 239 描绘=抽象
- 240 探索空间

- 242 图版目录和致谢
- 246 索引

That's
the way I
see it



1 《无题》，1987年



David Hockney

That's the way I see it

我的观看之道

大卫·霍克尼

尼科斯·斯坦戈斯 编

全书包含365幅插图，
其中315幅为彩色插图

浙江人民美术出版社





标题页:《无题》,1987年

左图:大卫·霍克尼的游泳池,由他本人涂绘,1987年

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd,London

©1993 David Hockney

Text © 1993 Thames & Hudson Ltd,London

This edition first published in China in 2017 by Zhejiang People's Fine Arts Publishing House, Zhejiang Province

Chinese translation © 2017 Zhejiang People's Fine Arts Publishing House

合同登记号

图字:11-2015-350号

图书在版编目(CIP)数据

我的观看之道 / (英) 大卫·霍克尼著, (英) 尼科斯·斯坦戈斯编; 万木春, 张俊, 兰友利译. — 杭州: 浙江人民美术出版社, 2017.1

ISBN 978-7-5340-4997-2

I. ①我… II. ①大… ②尼… ③万… ④张… ⑤兰… III. ①文艺理论—研究 IV. ①I0

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第144042号

责任编辑 李 芳

责任校对 黄 静

责任印制 陈柏荣

我的观看之道

著 者 大卫·霍克尼

编 者 尼科斯·斯坦戈斯

译 者 万木春 张俊 兰友利

出版发行 浙江人民美术出版社

地 址 杭州市体育场路347号

印 刷 上海利丰雅高印刷有限公司

版 次 2017年1月第1版·第1次印刷

开 本 965mm×1194mm 1/16

印 张 15.5

书 号 ISBN 978-7-5340-4997-2

定 价 180.00元

如有印装质量问题,影响阅读,
请与承印厂联系调换。

目录

8 序言和致谢

1 彩排之新

9 复制与再现
16 巴黎：1973 — 1975年
20 《浪子生涯》——突破透视法则
31 与自然主义决裂
36 埃及时光
39 《魔笛》
44 瓦格纳的魔法

2 布景之新

45 《纸泳池》
47 变换风格
53 第一台三联剧
62 《游行》之后的油画
71 第二台三联剧
78 在中国

3 观看之新

84 反思摄影
89 用相机画画
100 反转透视
101 毕加索的写实主义
103 反抗边界
104 时间和空间的维度
105 照片拼贴
111 印刷复制品
115 毕加索的范例
117 复印机
124 摄影的局限

4 回忆与创新

- 127 更广阔的视角
- 128 再现什么和怎么再现
- 130 绘画对理论
- 132 艺术的快乐
- 134 死亡的探险
- 136 痛苦的终结
- 138 画舞台
- 146 英国的不快
- 148 艺术对艺术界
- 150 艺术的力量

5 多元之新

- 152 刺激的空间
- 154 观众成了演员
- 155 寂静的世界
- 158 距离的消除
- 161 新错觉
- 164 看见和感到
- 165 绝望的观点?
- 168 实证主义的终结

6 重新捕获美

- 169 新的开始
- 171 《特里斯坦》中的光和空间
- 173 画出角色
- 180 回顾展之后
- 187 新平面上的脸孔
- 191 绘画、复印和传真
- 206 平面上的图像
- 215 画更多布景
- 220 摩西在纪念谷发话了
- 224 描绘新空间和新舞台
- 229 内在风景中的漫游者：新秩序
- 239 描绘=抽象
- 240 探索空间

- 242 图版目录和致谢
- 246 索引

序言和致谢

在超过5年的时间里，我与大卫·霍克尼进行了或有记录、或无记录的谈话，本书就是在这些谈话的基础上写成的。

从1978年起，自然主义式的再现艺术越来越让霍克尼感到束手束脚，其限制性和诸多缺陷越来越让他不耐烦。霍克尼总是抵制把艺术分为具象和抽象这种愚蠢的二分法，他认为“一切艺术都是抽象艺术”，再现从来就不是对外部世界的复制，一切再现，尽管风格有差异，都以感知和概念的假设与惯例为基础。与此同时，霍克尼痛恨自己的风格被模式化，虽然他的风格大受欢迎，他却不愿意重复可预测的霍克尼式图像。他挑战了过去被误以为真实的摄影（摄影虽然是机械记录，但它也不能摆脱对空间感知的特定预设，而且其含义并非绝对客观中立），并对各种不同的空间再现方式，对采用新技术“复制”艺术的丰富可能性，都兴趣盎然，为之兴奋。他对空间再现具有莫大的好奇心，对之反复实验，因为空间是一切再现形式的精髓。作为这种好奇心的补充，霍克尼越来越频繁地从事舞台设计，舞台设计本身就是一门将制造错觉与三维性结合在一起的艺术。

霍克尼的脾气是完全不在乎别人说他天真。作为一名艺术家，他相信任何事都不能想当然，任何事他都必须亲自探索。他对空间再现的研究和实验，包括其涉及到的更广泛的意义，以及他对复制的含义等问题的关注，都不是哲学家会思考的问题，而是一位工作中的艺术家思考的问题。他的探索具有儿童般纯真的好奇。他对艺术界狭隘、多变、时髦的风气毫无兴趣，只顾走自己的路，这倒不是因为他刻意要摆出一副原创性的姿态，而是因为他总是站在艺术家的立场上，对“更广阔的视角”，对未知的宇宙，满怀真挚的兴趣和热爱。因为这个原因，本书不仅按年代编排了霍克尼的作品，同时也追溯了他创作中的道德和智性思考，它们当然和作品分不开。

格雷戈里·埃文思 (Gregory Evans) 从霍克尼数千件未发表的作品中挑选出本书的插图，并对本书的图片呈现提出了指导性建议，他的工作非常了不起。他与霍克尼关系亲密，对其作品如数家珍，这些都为本书提供了无法估量的帮助。理查德·施密特 (Richard Schmidt) 是霍克尼的助手，也给予本书极大的帮助，他除了担负本书的摄影工作，还在出书的过程中做了许多工作。卡伦·库尔曼 (Karen Kuhlman) 经营霍克尼工作室 (Hockney Studio)，其策划和管理水平都堪称典范，与他合作的还有莉萨·麦克弗森 (Lisa McPherson)，他俩提供了本书刊发的全部插图以及这些插图的文献，他们还对所有刊发材料进行了评估。卡万·巴特勒 (Cavan Butler) 协助提供了保存在英国的图片。我对上述诸位致以诚挚的谢意！他们的帮助使得此书最终顺利出版。大卫·霍克尼经常和不同的人组成团队进行工作，他的团队成员贡献甚多，而他也不吝奖掖之词，给予他们应得的荣誉。不过归根结底，作品能够成功，最重要的还是霍克尼本人所投入的时间、关注和精力，因此我对霍克尼的慷慨支持，当然是最为感谢的。

尼科斯·斯坦戈斯 (Nikos Stangos)

1 彩排之新

复制与再现

我目睹了我们这个时代印刷品的巨量增长。在我还是个学生的时候，我作为一名艺术家的意识就是通过印刷品培养起来的。我记得第一次看到瑞士斯基拉 (Skira) 出版社出版的画册时的情景，那些画册里的印象主义作品都单独印刷，夹在书里。我还记得“企鹅现代画家丛书” (Penguin Modern Painters) 的出版，这套书价格低廉，人人都买得起。企鹅丛书中有一本介绍了两位美国画家——本·沙恩 (Ben Shahn) 和爱德华·霍珀 (Edward Hopper)，我记得是1948年出版的。正是因为这些小册子，他俩才为英国人所知。那时候美国之外的人对美国艺术在搞些什么所知无多。即便到了20世纪60年代，伦敦的大多数展览都不出图录。万宝路画廊 (Marlborough Gallery) 有意出版图录，但其他画廊几乎都不这么想，就是万宝路画廊出的图录也很少有彩色插图，只有最贵的作品才出彩图。

艺术复制不仅仅有助于传播图像，它对艺术本身也产生了影响。私人博物馆都造得很大，为了和这么大的空间相匹配，艺术家都画巨大的画作。我买的一台彩色激光打印机迫使我订购了100幅16½×10½英寸规格的画布，因为这台打印机能够打印的最大幅面就是这么大，我要想打印出自己画作的彩色复制件，就必须用这么大尺幅的画布，正是这台打印机迫使我选用这种规格的画布。打印机还稍微改变了我的作画方式。我很快发现激光打印机能够打出油画颜料的透明感和层次，这一点可以利用。一旦了解打印机是怎样复制图像的，我就故意按照某种方式去画。与上述情况类似，在设计海报时，我逐渐明白要是制作也自己来，海报常常能做得更好，版式更漂亮，印刷更精美。我慢慢意识到，同样是印刷，但有的人能印得更好，于是我开始有意识地利用这一点。所有艺术家，不管他们在其他事情上有多谦虚，对于自己的作品总是希望被人看到，而印刷是通向广大观众的有力渠道。不过我的确想知道从长远的角度看，印刷复制对一位艺术家——比如罗斯科 (Rothko) 的作品会产生怎样的影响，他的作品基本上无法复制。

毕加索了解印刷的力量，他无疑是位非常受欢迎的艺术家。有一次我和人争吵，

对方硬说安德鲁·怀斯 (Andrew Wyeth) 比毕加索更受欢迎,我说绝对不是这样。毕加索之所以受欢迎,其中一个原因或许正是他的作品被广泛复制。当然不仅如此,艺术本身具有强大的力量,通过复制,更多人能看到它,对它做出回应。就罗斯科来说,因为他的画作是如此非图形的,要充分体验其力量,就必须看原作。1981年我在伦敦国家美术馆 (National Gallery) 举办了名为“艺术家之眼” (The Artist's Eye) 的展览 (图93—105), 展览册子的内容就出于上述想法。我认识的每一位艺术家都会把绘画及图像印刷品钉在墙上——明信片、海报,等等。要算印刷品,我也收藏有一套非常棒的毕加索作品集,塞沃斯 (Zervos) 编纂的毕加索作品全集,足资研究毕加索之用。我真的相信印刷本身是适合艺术家运用的媒介,哪怕最廉价的商业印刷品也是这样。

在《机械复制时代的艺术作品》(*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*) 一书中,瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin) 写道:“原则上说,一件艺术作品总是能被复制的。人造器物总是能够被人模仿。学徒在练习技艺的过程中会进行复制,师傅在批量生产其作品时会复制,此外,买卖之外的第三方为了占有艺术品,也会进行复制。然而对一件艺术作品的机械复制代表着一种新鲜事物。就历史意义上说,复制这件事呈间歇性的、跳跃性的发展,不过速度越来越快。”我不同意这话。复制从来都不像人们想象的那样“机械”。为什么人的复制有好有坏?首先,不存在所谓完美的复制品,因为每一件复制品都是一次诠释,每次诠释都有所不同。正在发生的印刷革命将对复制产生深远的影响。印刷机械越来越普及,传真机就是其中之一,它是图像的复制者、传输者和接收者。复印机越造越小,越造越便宜,应用也更普及。即便我用的那台高端激光打印机,价格也不过4万美元。这听起来是一大笔钱,但在激光打印机出现以前,要是我用印刷机完成同样的工作,得花几百万美元,场地也要很大。激光打印机比一张桌子还小,用于办公打印,其价格比起支付给印刷厂的费用来说不算高。这种复制工具毫无疑问将会得到广泛应用。我想强调的是,印刷技术能够成为,而且正在成为一种艺术媒介。

复制对于艺术原作来说意味着什么?其价值何在?“原作”也许是个现代西方观念。当然,在中国绘画传统中,一件作品是不是原作并不那么重要,复制一直都在进行。手边有一台复印机,你就可以用许多方式发展一幅图像。比如先画一张画,再用激光打印机把它复制出来,接着可以在复印件上继续画,如此一来就有了两幅原作。这实际上是在把印刷当作制像技术的一部分来用。我越来越多地使用这种方式作画,我

的全部直觉告诉我应该追随这种方法前进，你也许会偏离方向无所适从，但是你得探索，得继续前进。

读下去就会发现，靠近本书结尾的插图与本书开始的插图差别很大，追溯它们的差别很能说明问题。在我看来，在绘画过程中使用激光打印机，得到的是一种新的复制品，它大大消除了观众和印刷图片之间的距离。激光打印机将图像复制到观众眼前的纸上，从而将其平面化了。在打印过程中，原画是放在打印机里面的，因此复制过程中不涉及照相——用不着照相正片。我们过去看不到复制图像与观众之间的距离，现在我们能看到了，反正我是看到了。我开始想，消除复制图像与观众之间的这层距离是非常重要的。

在我看来，还有其他与此道理相通的消除距离的例子。现在我们知道，仰望星空时，看得越远，看到的就是越久以前的东西，时间和空间合为一维。假如真是如此，那我们看到的宇宙将随着观看的深远而逐渐改变，直至面目全非。我认为这个过程已经开始，至少有少数人意识到了。有意思的是你可以在复制一张画的过程中意识到这一点。几年前我根本不可能想到这些问题，现在我想到了，这必将对图像产生深远的影响。我们对空间的感知对我们自身有着不可思议的影响，从终极意义上说，它事关我们的身份：我们是谁以及我们在哪儿，我们不仅仅是一团物质。

文艺复兴时期，人们发明了描绘空间的一种新方式，采用灭点似乎就能让描绘显得更真实。当时艺术家画的多是宗教题材，因为订制画作及其版画复制品的是教会，他们用这些作品向不识字的民众传播信息。承载着教会信息的图画要能被人“读”懂，这非常重要，要是一位农民“读”不了画，他（她）怎能了解耶稣承受的痛苦？宗教图像一定要生动逼真。随着透视法的发明，这类绘画愈发逼真。大多数艺术家对描绘空间的新方法都激动万分。乌切洛（Uccello）的妻子抱怨说自己的丈夫娶了透视。我能理解那种伟大的激情，因为他们可能认为自己正在接近真理。让乌切洛激动的与其说是对宗教题材的描绘，不如说是描绘空间的新方法。感觉好的人开始意识到，空间是可以不同方法去描绘的。

我们总是痴迷于视觉魔法。年轻的时候我曾每周至少一次光顾电影院——我父亲热爱电影，不管放什么我们都去看。不知怎的，电影屏幕上有种令人兴奋的东西。就像中了魔法一样，屏幕朝你打开了一面墙，它向你展示了另一个世界，哪怕布拉德福德（Bradford）郊区最昏暗的小影院，这种魔法也在上演。我总是坐在前排，仰着头，看着带颗粒的画面。不过现在我厌烦了电影图像，我觉得它们缺乏空间，有点儿单调，

视觉魔法消失了。当然，有时候要是一部电影打动了你，是能够超越这种单调的，但是我小时候电影的魔法总是起效。画面本身就达到了效果，而且我认为大多数人都和我有着相同的感受。活动画面这个概念让人想想就激动。电视开始出现时也有同样的效果。我18岁时家里才有电视机，所以我可能属于最后一代不看电视长大的孩子。我还记得在“二战”期间，我家有一台个头很大的“领事”牌收音机，带中、短波那种，从一个波段调到另一个波段时，指示灯的颜色会随之变化。收音机上方挂着一张欧洲地图，大多数人都在收音机上方挂张地图，因为这样他们就能跟上新闻，知道我军深入德国的位置等等。我那时认为战争结束后就不会再有新闻了。（我当时认为没必要有新闻，人人都快快活活，要新闻干什么？我从经验得知，新闻总是在说关于战争的消息。）我家的“领事”牌收音机前面有一只很大的扬声器，用布遮着。我个子很小，收音机显得很大很大，巨大无比。有时我会凑近布遮着的扬声器，而且总是在想，要是把这块布换成屏幕，能看见人，那多有意思！我想着有一天会来个人，拿走布，换上屏幕。这事儿真的就发生了。这事儿发生以前，我家人都围炉而坐，我有时靠火太近，手里的书都烫得打卷儿，我会跟我妈说没关系，是图书馆借来的书，而她总回答，要是借来的烫坏了就更糟。那时电视还是个新鲜玩意儿，人们会在6点钟吃饭，等到6点半，或者6点45分，他们就会坐在电视机前，只有一个频道，大家整晚就看这一个频道。

若是采用照相机式的空间概念，视觉魔法就会被消磨减弱，因为在照相机的空间中，观众的位置被定死了，他和景观之间的距离被拉大了。视觉透视把我们和周遭世界分隔开来，但我觉得科技的发展正在找回我们对周遭世界的亲密感。一个亲密的世界在我看来更加人性化。艺术家要做的事儿是带领观众接近某种东西，因为艺术肯定需要分享，要是你不愿分享经验、分享思想，你就成不了一位艺术家。我总在想如何才能消除距离，好让我们大家凑得更近，那样我们才能感觉到我们彼此相同，共为一体。我认为这就是消除距离的意义所在。不管消除哪个层面上的距离都有意义，这也就是为什么在科学、出版、印刷及一般交流中，会存在那么多相通之处。

我从此着迷于新技术带来的新媒体，并开始用它们来创作。我用的新媒体要么以前没人用过，要么就算有人用过，用的方式也和我不一样。我的意思是说，好比过去人们也用电影摄像机，但我用的方式和以前不同。在最早的电影里，摄像机这一媒体仅仅是用来记录剧情的，那时拍电影的人仿佛没有足够的想象力，想象不到电影媒体真正的新意所在，结果他们用的是摄像机，但拍出来的是戏剧，演员用夸张的戏剧动作