

邊界的突破——

David Hockney 的新思維，以《大峽谷》系列作品為例

李鎧伊

1982 年，由巴黎飛到洛杉磯拜訪 Hockney 的策展人 Alain Sayag，他邀請 Hockney 在巴黎龐畢杜中心舉辦個展。原先用來挑選畫作，方便存檔的拍立得相片，在 Alain Sayag 返回巴黎，於 Hockney 的住所遺留了許多尚未使用的拍立得底片。多虧了 Sayag，這些拍立得底片成了 Hockney 繪畫生涯上的另外一個契機。Hockney 在同年秋天，開始了一系列以相片為媒材的攝影拼貼，一年之後，Hockney 以攝影拼貼所作的百幅作品在紐約展出，名為「以相機作畫」(Drawing with Camera)，其獨樹一格的手法讓觀眾印象深刻。本文試圖以藝術家的訪談、自傳為主，以及其他散落於 Hockney 展覽圖錄及雜誌上的評論為輔，進而分析 Hockney 利用攝影此一媒材其背後所富含的批判意味；包括 Hockney 如何顛覆反轉攝影這一媒材本有的物理性質和美學價值，並且探求關於作品當中展現空間與表現形式的突破其與所帶來的成果。而在 Hockney 眾多照片拼貼作品裡頭，《大峽谷》系列是他從事攝影拼貼作品的起始點，我們可以經由早期三幅作品的當中巨大轉變，去釐清 Hockney 使用照片拼貼其背後多元且具挑戰性的意義與內涵。

一、Hockney 對於攝影藝術的挑戰

筆者認為，在觀賞與理解 Hockney 的照片拼貼作品之前，首先必須要瞭解到，Hockney 並不是出於喜愛攝影，而是基於對攝影的懷疑並更進一步的質問，才開始從事這一連串的活動。攝影影像在現今社會有如洪流般地充塞在我們生活的環境當中，Hockney 有感於人們過於仰賴攝影影像，並且已經習慣以觀看攝影的模式去觀看周遭事物，於是乎他提出了以改造過後的攝影影像去對抗攝影本身。而在進入 Hockney 的思想脈絡當中，筆者認為也有必要連攝影從發明至今的用途稍作釐清，這將有助於更能夠清楚理解 Hockney 反對攝影的原因與其理論脈絡。

(一) 攝影的美學價值與記錄價值

在〈機械複製年代的藝術作品〉中，攝影被視為傳播的媒介，Walter Benjamin 認為藉助相片能夠大量複製的特質，進而移除藝術品當中的崇拜價值。藝術從原

本在宗教儀式裡具有魔法崇拜的特質將會逐漸被展示及觀看性質所取代。攝影造就了藝術品的副本，拉近了人們與藝術品的距離。但是出乎班雅明的意料之外，攝影在做為複製藝術作品的工具過程中，原本具有大量、無所不在的相片卻逐漸轉變成進入博物館及拍賣所的珍品。¹ 目前，攝影已經躋身當代藝術創作的重要媒材之一。其中轉變的原因，除了藝術體制逐漸認同、推廣之外，當然更免不了現代主義藝術評論的大力推動，利用形式主義強調攝影當中所具有的平面特質，以符合其美學規範藉此合法化，讓攝影成爲一藝術類型。Rosalind Krauss 就曾批評某些急於讓攝影的歷史納入現代主義的進程的手法，過於不當。² 不過，攝影的美學價值確實在晚近的藝術實踐可以窺見一二。另外一方面，攝影因其可複製性，利於傳播，而其影像也常被認定是不帶有偏頗的意見，可以如實的記錄場景，除了新聞報導，攝影更承擔了記錄歷史、捕捉事件發生的關鍵時刻的任務。

（二）Hockney 對於攝影的質疑

但是 Hockney 確有著截然不同的看法，當現代主義不斷強調像相片當中影像壓縮及扁平的美學形式，當「攝影已可以取代繪畫的再現任務」的觀念出現的時刻。Hockney 卻對攝影提出了質疑。第一，Hockney 質疑了攝影具有再現的能力，藉以駁斥繪畫已死之說。他首先承認了攝影確實傳達了某種程度上無可取代的真實，例如報導攝影。我們並無法否認在攝影者面前發生事件的真實³（當然，就算是編導式攝影，也得要有場景與人員配合於攝影師的眼前現場演出才行）。但是攝影卻無法再現人類的觀看整體，也就是說攝影所得的影象（Hockney 甚至把此稱之爲幻象）無法稱之爲是生動（vivid）或逼近真實的（verisimilitude）的再現場景。Hockney 把相機的取景框與往昔藝術家使用的暗箱（camera obscura）連結起來。對他而言，攝影影像仍舊遵循著文藝復興繪畫的傳統，以單一且凝固的視點，加上拍攝者心理已框限好了的景色，其所存取的只是片面、斷裂的像。但是人並非像固定在三腳架上的相機一般，只佇立於一處觀看，也不會只凝結於部分場景。生物對於空間景象的感知是藉由眼球的運動、加上頭部的轉移，走動等等去感受的。Hockney 曾經笑言：「我無法盯著看一幅照片超過三十秒鐘。」對他而言，攝影記錄就是按下快門那一瞬間。「攝影對我來說只會越來越無趣與平庸（flat），因為相片表面的各個部分都是同樣的時間。」只消一眼便可以攬盡相片當中的所有景色。第二、Hockney 不並認可攝影的客觀性，他認爲就算是處在相同實境裡不同的人都會有不同的感受，更何況是已經由他人框架出來的影

¹ Douglas Crimp, "The Museum's Old / The Library's New Subject," *The Contest of Meaning* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989).

² Krauss 認爲不需要急進地把早期記錄性質攝影詮釋為是一種平面性的美感實踐。詳見 Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces," *The Contest of Meaning* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989)。

³ Hockney 曾於訪談中多次談及並予以駁斥 Paul Joyce。見 *Hockney On 'Art'—Conversation With Paul Joyce* (London: Time Warner Books, 2002), pp.84、243。

像，並沒有放諸普世皆準的價值觀，他不認為相片裡頭含有攝影所宣稱可以傳達客觀的觀點。⁴ 第三、依照攝影的內在特質，Hockney 認為攝影應服務於畫，尤其是攝影的可複製性，他認為攝影既然無法複製空間實體的真實，單純二維性的畫布是與攝影相紙的平面是再符合不過了，近似於班雅明的觀點，Hockney 舉出攝影與印刷科技的進步幫助了畫冊的大量傳播，亦是一件美事。另外，攝影純然平面性也導致了容易被複製的危險，他認為攝影的仿作比畫的仿作更不容易察覺，直至目前為止，攝影尚無法找出杜絕此一可能的方法。

總結上述 Hockney 對於攝影提出的批判，對 Hockney 來說，攝影遠遜於繪畫，攝影若作為實用性質的工具將更勝於做為藝術實踐的媒材。那麼我們又該怎麼分析 Hockney 在八零年代開始的攝影拼貼呢？是否可以在其作品中找到突破的限制呢？為何 Hockney 會選擇以純粹的風景主題為起始呢？

二、以西部風景為主題的藝術作品之歷史脈絡

除了釐清 Hockney 以攝影拼貼做為捍衛繪畫的緣由之外，另外一方面，筆者也認為有必要檢視關於西部風景畫的脈絡。當其他遊客紛紛在此拍攝富有紀念價值或者是做為「到此一遊」的證明時，Hockney 的作品更有不同於各式各樣販賣、或紀念影像等其他意涵。雖然 Hockney 出身於英國，但是這作品是他移居美國近二十年之後才產生的，在日日濡染美國文化的情境之下，大峽谷之於 Hockney 絕對不同於風景名勝之於慕名且遠道而來遊客這般簡單。另外，檢視此一脈絡同時也可以理解，相同的風景對於不同時期的藝術家與作品都隱涵著獨特的意義，這些皆有助益於觀者去理解 Hockney 的作品與其他時期的類似作品之間的差異。

以西部風光為主題的藝術作品其實有著不同於歐洲藝術史的獨特脈絡。一方面西部的地貌風景隨著逐漸增多的拓荒者、移民駐紮或定居，在短時間內卻有著巨大的變動，藝術作品除了記錄下其變化之外，更是隱含了藝術家面對這片土地時的種種反應。另外一方面，現今關於十九世紀的美術史顯然聚焦在多采多姿的歐洲大陸當中的現代主義進程上，反觀此時的美國藝術在歷史論述上常遭受到輕蔑、被視為非原創的藝術。美國獨立建國尚未超過三百年，與有著淵遠流長的歷史、深厚的文化、成熟的學院制度的歐洲相比之下，似乎是略遜一籌。早期的美國藝術不被重視，經常被視為不過是依循著歐洲的傳統與風格，並無創新也無精進的表現。先入為主的成見常讓研究者略過了那些所謂的「西部藝術」（western art）（或被譏諷為「牛仔藝術」⁵），這些以西部景色為主題的藝術作品目前是

⁴ 同前註，p. 85。Hockney 舉了一個極端的例子：他與科學家共同觀看顯微鏡下的細胞，仍舊會各自的背景訓練而有所不同的解讀。

⁵ Nancy K. Anderson, “‘Curious Historical Artistic Data’ Art History and Western American Art,”

處於被輕視、邊緣化的尷尬狀態。與現在大眾所具焦於現代主義之後的美國蓬勃發展的多樣化的藝術類型相比，這些早期的藝術很明顯的遭受許多忽略與冷落，但是這類型的西部藝術在往昔卻被視為最能夠呈現美國精神的藝術作品。

（一）十九世紀上半葉

在十九世紀初期，有許多的學者除了期望這類西部主題的藝術作品以「特出的美國風情」去展現不同於歐洲景色之外，更期待可以藉由藝術去宣示著美國自身的文化與政治，盼以此切斷與歐洲的關連，進而強調國家的獨立地位，他們以「國家藝術」(national art) 稱呼這類的繪畫。可以想見，立言者著重的是在於藝術作品當中主題的差異而非風格之不同。除了西部遼闊悠遠的景致之外，尚有印地安人、拓荒者、水牛等等其他主題，這些都無法在歐洲的藝術作品中找到。而為了確立美國藝術的獨特性，例如在最早替美國藝術撰寫編年史的學者 Henry Tuckerman 曾經寫到一位遠從歐洲來的藝術家 Deas 在停留波士頓的期間裡不斷地抱怨環境的無趣，毫無激發他創作意念的奇特之處，直到他到達了西部，看見了大自然的動靜之美，其失望才被興奮所取代。⁶ 無疑的，Tuckerman 意欲把西部荒野，較為原始的景色視為美國藝術當中新穎與特別的題材。

除了畫面上直接可見的內容之外，其中更蘊涵了關於歐洲、美國（同時也是「自然之國」）的意義。從陌生到知悉全新的環境的過程當中，畫家追溯回想了歐洲各國移民到了新環境的故事，他們把關於拓荒故事當中的斬獲與損失全部融入畫中，呈現了原本強勁抵抗的大自然，逐步在拓荒者的征服之後柔軟屈從。作品充滿著對於新大陸的夢想與抱負的投射，對於畫家來說，這些是他們向西凝視著無盡地平線的想望，在西部的風景畫裡面，拓荒之旅始於勾勒美好的藍圖，歷盡種種艱辛的過程，而最後終於從荒野當中辛苦地建立了甜美安逸的莊園生活，這種如史詩般的拓荒者故事逐漸轉化，形成了美國建國的神話。而當越來越多人被這既原始又豐饒的土地吸引時，西部景致逐漸的改變其面貌，遠道而來的移民在荒野當中使實踐夢想、建立自己的家園，因此，畫中不再是純粹的原野，逐漸有著房舍、莊園加入，這也就意味著城鎮的建立，姑且稱之為「馴化之後的荒野」，⁷ 此藝術家在此紀錄著文明世界的滋長，及眾多移民心中夢想實踐的滿足。

（二）十九世紀下半葉

但是，以西部景致為主題的藝術作品，在不同的脈絡看來，有著不同的解讀意義。除了上述親身處在西部的畫家，其作品成為情感與理想的投注之外，西部

Discovered Lands, Invented Past (New Haven: Yale University Press, 1992), pp. 1-36.

⁶ 同註 5。

⁷ William Cronon, "Telling Tales on Canvas: Landscapes of Frontier Change," *Discovered Lands, Invented Past* (New Haven: Yale University Press, 1992), p. 67.

藝術在某種程度上，其紀實性大於藝術表現性，也就是說，這些畫作是種視覺記錄，早先是歐洲殖民事業不可或缺的助力。除了讓大西洋那一端的民眾見到新大陸的樣貌滿足其好奇心之外、同時也是鼓吹歐洲人移居美國的催化劑，而在美國獨立建國之後，變成爲是要給那些無法長途跋涉深入偏遠地區的東岸民眾所觀賞的。一直到了 1860 年代，面對著太平洋那端的土地對於大部分的美國人來說，依舊陌生並且充滿著異國情調。⁸ 在美國民眾的眼中，畫作被當中是種準確的紀實描繪，提供了對於西部地方的報導及訊息。當然在遠西的景色、拓荒者及車隊等等，更被視爲象徵著豐富的自然資產與國家尊嚴（national pride）。但是對於歐洲藝文界的人士而言，又是另外一種感受。這類作品在移師至歐洲展出時，得到的評論卻是讚嘆於藝術家不單只是單純記錄眼前的自然景致，而是設法達到了形式上的藝術美感。不難想見，當時的歐洲正處在逐漸趨於「藝術自主性」變動的關鍵點上，無怪乎畫作被視爲純粹全然的藝術作品。而美國的民眾卻是以要求如實呈現做爲評比這類畫作優劣的標準，⁹ 他們企求的是地誌學上的逼真（typographical verisimilitude）。

（三）二十世紀

不過在攝影，印刷、插圖不斷地把西部景色散播在給美國本土之後，西部藝術也呈現一則以喜一則以憂的狀態。喜的是這類藝術作品有了得以突破的空間，藝術家開始宣示創作主體的地位，並希望其作品能夠被當作是件藝術品。憂則是隨著城鎮不斷的建立，在拓荒歷史之後的畫作，其主題也有所改變，由早先的移民與當地的印地安人盤據的風景，隨著拓荒者的隱退，美國夢的實踐與滿足在畫中逐漸消散了，風景變成純粹給予遊客欣賞讚嘆的崇山峻嶺。雖然後到的旅遊者們也尋著先前拓荒者所遺留下來的路途，但是在其眼底縱覽的景色，再也不是引起恐懼的蠻荒之地，也無存在著夢想與滿足的寄託，只是在繁忙都市生活週間休息的靜蔽所。另外一方面，在美國企圖打入國際社群之際，官方藝術協會爲了避免這些獨特的作品被視爲在地藝術（local art）而被解讀爲具有偏狹地方意識（provincialism），進而改爲提倡其他無涉於西部景色的題材，以便當作進軍國際的共通語彙。時至今日，西部的自然風景影像與旅遊業的聯繫越來越緊密，純粹的風景多出現在旅遊手冊、媒體報導中。致使攝影藝術或是繪畫藝術皆尋求其他的表現管道以求有別於這些大量的影像。如攝影除了著重於美感表現之外，更以自然混合人文的景觀去隱喻對於社會的批判與關懷意涵。繪畫藝術則是因風景

⁸ Nancy K. Anderson, “‘Curious Historical Artistic Data’ Art History and Western American Art” *Discovered Lands, Invented Past* (New Haven: Yale University Press, 1992), p. 10.

⁹ Mark Twain 曾經批評過畫家 Bierstadt 摻雜太多個想像與誇大，導致整個風景根本與現實不符。詳見 Nancy K. Anderson, “‘Curious Historical Artistic Data’ Art History and Western American Art” *Discovered Lands, Invented Past* (New Haven: Yale University Press, 1992), p. 12.

的如實呈現可以交付由攝影表現，逐漸轉而尋求抽象的形式去表現西部意象，於是西部自然的景致也就較少見於當代藝術作品中了。¹⁰

三、《大峽谷》系列所作的突破

那麼，為什麼 Hockney 會在西部自然風景不復見於藝術作品的今日，選擇以大峽谷為其藝術作品的主題呢？而且 Hockney 還是以他頗多質疑的攝影作為創作的主要媒材？此一系列的作品的意涵為何？前面已經敘述了 Hockney 對於攝影的質疑，Hockney 似乎想要以自己獨特的方式去突破現有攝影以及繪畫所遭遇的困境，並且由此提出其他更優良的替代方案，Hockney 總是一直堅持著人類的對於這世界的專心觀看是件非常重要的事，這也是藝術仍舊源源不絕的原因。接下來筆者將會詳述其媒材顛覆與突破畫布的形式而達到更貼近真實經驗的創新之處。

（一）突破既定藝術的限制

在科學觀念裡，我們所生活的世界被界定出四個向度，以標示我們所在的位置，包括展示空間的三個向度，及標示時間的第四個向度。Hockney 提出了獨到的想法：他認為傳統的繪畫為了要製造出引起深度的幻覺，採用了靜止的透視法而捨棄了時間，於是我們得到了具有三度空間的幻象。而攝影只標示出二維的空間，因時間過度短暫，而無法構成可明顯標示的向度。現代主義當中的抽象藝術，是捨棄製造出深度的幻象，而把時間歷程留在畫布之上。他認為現代主義的抽象繪畫所強調的畫布二維向度性是錯誤的，他把此歸咎於觀看的距離，Hockney 強調一旦只要仔細觀察，便可以發現畫家在作畫時，其所留下的繪畫痕跡與平面之間的交互作用。觀者眼睛將會看到在不同的時刻看到不同的東西，畫布上的痕跡就構成了第三個向度—時間，每個筆觸皆要求眼睛去感受不同的時刻。¹¹ 而到目前為止，這兩個藝術形類都只能夠選取四個向度中的三個（甚至更少）表現於媒材上。Hockney 試圖尋找突破之道，他嘗試能否把時間、寬度長度深度都納入他的作品當中，並且讓觀者明顯的感知到。對於 Hockney 來說，能不能把觀看的歷程具現於畫中，這便是超越現今再現藝術的最大關鍵。¹² 這也就是他採取了照片拼貼的原因，以《大峽谷》【圖 1】來說，作品當中一張一張的照片裡，觀者可以意識到，在拍攝的某刻，雲層的移動與日照遮蔽與否，造成拍攝時光度的

¹⁰ William Cronon, "Telling Tales on Canvas: Landscapes of Frontier Change" *Discovered Lands, Invented Past* (New Haven: Yale University Press, 1992), pp. 37-87.

¹¹ David Hockney, ed. by Nikos Stangos, *That's the way I see it* (San Francisco, Calif: Chronicle Books, 1993), pp. 112-116.

¹² David Hockney, ed by Nikos Stangos, *That's the way I see it* (San Francisco, Calif: Chronicle Books, 1993), pp. 87-110.

不同，而導致了拼貼照片的色調深淺不一，此處標示的是時間的歷程，Hockney 成功地克服了時間在具像作品中存在的難題。

(二) 有機與機械的辯證 (dialectic between organic and mechanical)

Hockney 的照片拼貼可以分成兩種，一是拍立得照片所組成的照片拼貼，另外則是利用 Pentax100 相機拍攝的一般相片。兩者因為材質的不同導致了相異的處理方式。在拍立得攝影過程當中，Hockney 通常會等待拍攝好的照片顯影後，才會著手於下一張的拍攝。拍立得相片顯影需要五至六分鐘，通常照完之時也是作品完成之際。雖然等待顯影的過程耗時較為長久，但其好處是可以依照已顯影的照片作適時調整。這通常被 Hockney 拿來拍攝好友家人，其原因在於持續一段時間的拍攝之後，較易捕捉到人們不被鏡頭拘束的一面。Pentax 相機原先被 Hockney 拿來拍攝風景名勝以便製作的拼貼作品，後來因其便利性，Hockney 也以此拍攝朋友家人。Pentax 在拍攝過程當中耗時較短，但是也考驗著藝術家的專注力與耐力，因為無法立即看到顯影的照片，更必須要小心兼顧到空間當中的個個細節，才能夠匯集到圖片整體當中。俟照片沖洗完畢後，再一氣呵成其拼貼作品。兩者的作品形式也稍有不同，拍立得照片因受限於四周的白色邊框之故，無法作任意的排列，只能夠以工整的格狀排列完成作品。一般相紙則無此一限制，畫家可以隨心所欲地拼貼出心中的影像。這兩種作品的共通性便是顯示出有機與人工兩者的辯證，在製作拼貼照片之前，沖洗照片並非由 Hockney 經手，而是完全交付給快速沖印店，更不用說無法自行控制色調、對比之類的拍立得相片了。可是在歷經這些機械性的過程之後，Hockney 卻利用拼貼的手法告知觀者其作品並非一般相片這麼簡單 (literal)，作品包含了更多藝術家的巧思。嚴格來說，Hockney 把攝影視作畫筆般的媒介，拼貼的程序等同於繪製作品。在其照相拼貼作品當中，我們再看見由操作機械 (相機與沖印機) 所生產的相片之餘，同時也看到藝術加強力介入照片的選擇與擺放黏貼，當中作品由部分到完整的狀態。此兩者的辯證在作品當中不斷的進行著。

(三) 複製品之不可複製性的可能

接續著前面關於有機與機械的辯證，針對攝影照片數量的曖昧不明性，以及其不需取得底片便可輕而易舉地拷貝這一個危險性，Hockney 更嘗試在作品中回應他對攝影的質疑與提出的解決之道。在其拍立得拼貼當中，這種格狀的黏貼手法其實非常容易，一旦擁有第二張相同的照片，製成幾盡相同的第二件作品並非難事，偏偏 Hockney 所使用的是僅此一張的拍立得相片。而在可利用底片沖洗一定數量的相片拼貼當中，他用的則是不規則的拼貼，這種較為隨興的拼貼，就算有了一模一樣的相紙，也不容易再製作擺放完全一樣的拼貼作品。這是 Hockney 丟給觀眾思索的問題—是否藝術作品作為藝術作品就該有其獨特性？

(四) 邊界的突破

「我總是帶著底片到處走，然後再把這些曝光的膠捲交給離我所在最近的沖印店一次洗出。」¹³ 令 Hockney 哭笑不得的是，他總是需要花費氣力向沖印店店員解釋他是真心想要那些所謂「照壞」的照片，另外還會在取件袋中發現關於如何正確操作相機的說明書。這裡凸顯了攝影很重要的一環，對於邊框的強烈意識。所拍攝的主題不僅不能超出取景框之外，最好還是在其中央。邊緣與主題間的關係是判斷攝影作品好壞的關鍵。這也突顯出了攝影的缺漏，攝影只能納入小部分觀看的景致，超出框架的勢必被邊界裁切於外。但是 Hockney 跨越了這道攝影所設下的界線，他在收到相片以後，立即著手相片的拼貼，Hockney 從不特別修剪相片，對於整個作品來說，保持單件相紙的邊界完整性是非常重要的。「時間的平穩與照片尺寸的整齊度緊緊相連，如果我修整相片的話，那狀況會變的一團混亂。這也迫使我在拍攝的當下就會試著想到我該怎麼去構思未來的拼貼方式，實際上，作品完成的時候，我又像是再繪畫了一次。」¹⁴

以大峽谷為主題而作的拼貼作品總共有三例【圖 1-3】，皆是屬於攝影拼貼當中早期的作品。但其中讓觀者迷惑的是，《從北邊的小屋看到的大峽谷》【圖 1】雖然是一般相紙所拼製而成的，但是除了少了拍立得相片非常顯眼的白色邊框之外，其構成的形式與拍立得的拼貼幾乎無異。每張相片平穩且緊密地安置於另外一張相片旁，在這些沒有相互覆蓋重疊的相片矩陣中，顯示出 Hockney 反覆的進行取景—攝影的動作。一方面我們會讚嘆於 Hockney 驚人的專注力，部分照片的風景甚至與相鄰的緊緊相連，沒有重複，但是另外一方面也疑惑於這種聚合成為矩型的照片豈不與廣角鏡頭拍攝下的相片相若？由此可見，尚在實驗階段的 Hockney 並未跳脫出傳統風景畫以「窗」型呈現的窠臼。「我們根本無法想像這些該死的矩形在我們身上造成的影響有多深刻！這真的太驚人了！在我們身處的文化到處都在加強視覺當中對於矩形的偏好，像是書本、街道、建築、房間、窗戶等等！！」¹⁵ Hockney 認為早期的拼貼創作就如同習作，是做為訓練自己而用的。而他之後的作品《大峽谷》、《大峽谷與我的影子》【圖 2、3】確實也往前跨了一大步。變成了一扇型的照片拼貼，其中看到的 Hockney 再也不這麼拘泥於照片當中景致是否有所密合，反而是較為恣意的排列。在短短的一個月之後，Hockney 更是大膽的讓畫面留白，甚至是出現錯置扭曲的空間感。¹⁶ 在作品當中有著 Hockney 對於突破邊框所作的多種嘗試，他努力打破成矩型邊界的成

¹³ Lawrence Weschler, "True To Life," *Cameraworks* (New York: Knopf, 1984), p. 23.

¹⁴ Paul Joyce, *Hockney On 'Art'—Conversation With Paul Joyce* (London: Time Warner Books, 2002), p. 32.

¹⁵ Lawrence Weschler, "True To Life," *Cameraworks* (New York: Knopf, 1984), p. 25.

¹⁶ 請注意圍牆，附上同一月份的所製作的《猶他州的錫安峽谷》【圖 4】，可以更清楚地看到 Hockney 已捨棄了填滿整個作品。

規，讓觀者意識到畫家對於他面對主題的描述不一定是全面且完整的，同時也提出了作品形狀的其他可能性。

（五）作品與其對應的空間

Hockney 屢屢提到大峽谷整個環境與空間之偉大。1964 年是他初次造訪大峽谷，Hockney 雖然照了些許照片，但是都不足以呈現大峽谷無邊的空間。他總是把此風景空間稱之為「無法被拍攝的」（unphotographable）¹⁷。Hockney 認為尚無藝術作品能明顯標示出大峽谷的實際空間感，照片給人的感受與真正抵達那兒觀看的感受截然不同。他將這一系列的作品歸功於他腦中的靈光。在 1982 年夏天將盡之時，他赫然想到或許可以拍攝拼貼的方式去呈現這無法被單一相片記錄的空間。確實他成功了，以矩型、扇型的形式，與早先赴此拍攝地理景致的 Ansel Adams 相比，Hockney 的作品確實有著對於空間較為細緻的描述，尤其是《大峽谷》【圖 2】當中，扇型暗示著人們轉動著頭藉以看清楚眼前這片廣大的土地，同時從遠到近的層層堆疊的照片，也讓觀者看到了大峽谷的底部直至其邊緣，而由數量龐大的相片所構成的拼貼，其巨大尺寸不僅與實景相呼應，更可以讓觀者清楚地看到每張照片上的微妙細節。Hockney 的匠心獨具，甚至延伸到了展覽的空間，在 1999 年五月，Hockney 於英國皇家學院展出了他大峽谷系列的作品，為了表示對這位藝術家的禮遇，皇家藝術學院讓出了最大的展示間給 Hockney，他巧妙地利用鏡子嵌於剩餘的三面牆上，鏡子的映照構成了作品包圍著觀眾，讓觀眾宛如置身真實情景當中。在當時的展出中，Hockney 的作品頓時成為了訪客參觀與討論的熱潮。¹⁸ 另外一方面，雖然 Hockney 不認同單點透視所構成的空間，但是在《大峽谷與我的影子》【圖 3】，他利用標示出自己站立的位置，以及以他為中心左右開展的拼貼影像藉此暗示透視法中靜止的點。但他並非走向傳統的舊路，相反的，Hockney 以此方式藉以反控單點透視法，並指出其製造出的三度空間幻象當中的缺漏。在作品裡由他腳邊延伸至圍牆的影子與土地，若在正規的透視表現當中，是無法以如此大的面積呈現的，但是在《大峽谷與我的影子》中，其影子與土地幾乎佔了畫面表現的全部，大峽谷退居為配角。可以從畫面中揣測 Hockney 正低著頭觀察著自己影子的形狀。這作品的命名與影像就像是幽了透視法一默-就算是固定人們於一點不動，依舊無法阻止眼睛頭部對於觀看整個空間的好奇，一旦移動就會牽引著其視點的移動！

¹⁷ Paul Joyce, *Hockney On 'Art'—Conversation With Paul Joyce* (London: Time Warner Books, 2002), p. 222-225.

¹⁸ Paul Joyce, *Hockney On 'Art'—Conversation With Paul Joyce* (London: Time Warner Books, 2002), p. 251-252.

四、自然之於 Hockney

Hockney 對於自然的處理非常特別，無論是描繪市郊或者野外，他以風景為主題的藝術作品，整體彷彿進入無人之境，充滿著疏離與隔絕的氛圍。彷彿自然對他來說就得保持純淨的靜謐，我們只能從 Hockney 少數的談論片段去推測他對於這一系列主題的反應。除了驚訝於大峽谷及其他美西奇特的地理景觀之外，就像 Deborah Bright 所言，許多人在到達真正的風景景點之前，早已經由印刷、電子媒體等得知此一景點的樣貌，Hockney 也不例外。但是他並不像其他遊客急著把自己與風景結合，藉拍攝來證明自己到此一遊。在他的作品當中，我們看到他避開人群的聚集處，挑選即將日出的時刻，去捕捉自然最純粹的一面。Hockney 曾經提到他喜歡一個人眺望著大峽谷，這讓他感嘆造物主偉大之餘，還有一種獨自面對的喜悅，大峽谷對於他來說是種回復精神的好去處。或許以 Hockney 的生命歷程來說，年紀輕輕便飽受盛名之累，在移居美國之後才能得以專心工作。久而久之形成了較為孤僻的個性，除了對少數三五好友付出極大的關懷之外，似乎就都把時間留給工作了。或許最直接的原因就是，在創作的時候，Hockney 無法兼顧兩種對象。故我們可以看到他捕捉被畫者氣質極為成功的單幅肖像畫，也可以看到專注於空間描繪的風景畫。當然，Hockney 選擇大峽谷尚有其他原因，他提到當站在大峽谷旁邊，可以體會到西部拓荒者初到此地的驚駭之外，另一方面，他可能認同大峽谷這類帶有英雄氣質的風景，藉由連結了自己與拓荒時期的西部牛仔進而對於西部風光懷抱著浪漫的綺想。這種對於原始荒野的探索其實是根源於前述的美國夢實現的價值中，Hockney 向來就喜愛美國一種自信樂天的開朗氣息，在美國長住迄今超過四十年的他，想必也認可其美國價值吧！

總結上述幾項特質，Hockney 這一系列關於大峽谷的風景畫，其中最主要的包含了對於空間的處理與呈現，並且納入第四維度，也就是觀看所經歷的時間。以及種種對於現今藝術的諸多突破。另外 Hockney 身為作品的作者，他想要強調一種趨近於真實的觀看經驗，以凸顯己身的觀看過程，進而強烈地引導著觀者的視線移動的方向，在這裡不僅僅是對於作者在場性的宣示，更是包含了作者對於自己所要敘述的主題成功的掌握，畫家如何去描述「看見」這回事是非常非常重要的，¹⁹ 關於觀看方式的敘事；以及把時間留佇在空間；邊框的突破，及空間的呈現，讓我們體驗到 Hockney 具有天分的想法，同時也讚嘆於藝術家對於開發新形式藝術的孜孜不倦。

與大峽谷系列相隔一年之後，Hockney 更以《坐在龍安寺的禪園》【圖 5】與《在龍安寺的禪園走動》【圖 6】這兩幅記錄自己連續在禪園旁的長廊上行走

¹⁹ Paul Joyce, *Hockney On 'Art'—Conversation With Paul Joyce* (London: Time Warner Books, 2002), p. 60.

的腳步，強調著空間需藉由移動去感受，同時也藉由移動，可以更清楚的觀覽景色。如何記錄，或者該怎麼訴說，才能夠把真實經驗盡量如實地傳達給觀者，這是他一直關注的課題，Hockney 在此又往前跨了一大步，並且帶領我們邁向了另一個里程碑。

參考資料

1. Bolton, Richard. *The Contest of Meaning: Critical histories of Photography*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.
2. Joyce, Paul. *Hockney On 'Art'—conversation with Paul Joyce*. London: Time Warner Books, 2002, pp. 1-259.
3. Scott, Clive. *The spoken image: photography and language*. London: Reaktion Books, 1999.
4. Jackson, John Brinckerhoff. *Discovering the vernacular landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984, pp. 215-250.
5. Weschler, Lawrence. "True To Life," *Cameraworks*. New York: Knopf, 1984, pp. 1-40.
6. Hockney, David. Stangos, Nikos(ed.). *That's the way I see it*. San Francisco, Calif: Chronicle Books, 1993, pp. 87-126.
7. *Discovered Lands, Invented Past*. New Haven: Yale University Press, 1992, pp. 1-36.