

A PROPÓSITO DE HOCKNEY: CONSIDERACIONES SOBRE “EL CONOCIMIENTO SECRETO”

REGARDING HOCKNEY: CONSIDERATIONS ON “SECRET KNOWLEDGE”

Fernando Fraga

doi: 10.4995/ega.2013.1538



1



2

En todas las culturas, a aquellas personas capaces de representar la realidad de manera reconocible se les ha distinguido como poseedores de una especie de “don divino” y, además, en numerosas ocasiones, este hecho les ha proporcionado determinados privilegios, posición y dinero.

Este personaje –mitad maestro, mitad hechicero–, habrá desarrollado a lo largo de su aprendizaje, una serie de pautas y métodos para llevar a cabo su cometido y salvaguardar los beneficios que su habilidad le proporcionaba. Sólo en determinados casos, ese conocimiento sería transmitido a sus discípulos; en muchos otros, el artista se lo llevaría con él a la tumba.

Palabras clave: Representación, Dibujo, Óptica, Hockney.

In all cultures those people who are able to represent reality in a recognizable way have been distinguished as having a “divine gift” and also, in many cases, this fact has provided them with certain privileges, status and money.

This person, –half teacher, half wizard–, will have developed throughout his learning a set of guidelines and methods to carry out his duties and to safeguard the benefits his ability has given him. Only in certain cases, will such knowledge be passed on to his disciples, but in many others, the artist will take it with him to the grave.

Keywords: Representation, Drawing, Optics, Hockney.



1. Giotto di Bondone. *Isaac bendice a Jacob*, (ca. 1295). Fresco (detalle). Basílica Superior San Francisco de Asís. Asís. Italia.
2. Jan Van Eyck. *El hombre del turbante* (1433). (Óleo sobre tabla, 25,5 x 19 cm). The National Gallery. Londres. Inglaterra.
- 3 y 4. Dibujo "in situ" de alumno dibujando, y posterior óleo sobre el tema. (Ambos del autor)

1. Giotto di Bondone. *Isaac blesses Jacob*, (ca. 1295). Fresco (detalle). Basilica Superior St. Francis of Assisi. Assisi. Italy.
2. Jan Van Eyck. *Man in a Red Turban* (1433). (Oil on board, 25.5 x 19 cm). The National Gallery. London. England.
- 3 and 4. "In situ" drawing of student making a sketch and eventual oil on the topic. (Both by the author)



3



4

"...esta imitación de la realidad debe ser un asunto muy complejo y verdaderamente esquivo pues, ¿Cómo sino fueron necesarias tantas generaciones de artistas de talento para dominar sus resortes?"

GOMBRICH 1987, p.13

Introducción

El reciente desarrollo de la tecnología digital, ha conseguido que parezca trivial obtener, reproducir o manipular cualquier tipo de imagen. Sin embargo, durante muchos siglos, la representación de la imagen visual en un soporte bidimensional fue un arduo trabajo que se desarrollaba de forma lenta y artesanal (Alpers 1987, p. 62) 1.

Dibujar la realidad de manera convincente –sin recurrir a ayudas tecnológicas– nunca ha sido tarea fácil (Fig. 1 y 2). Exige una atención constante y una continua constatación de que las decisiones tomadas sobre el soporte son las correctas. Por supuesto, a base de esfuerzo y constancia en el aprendizaje, es posible adquirir una determinada capacidad en la resolución del problema.

Cada vez que un pintor trata de llevar al lienzo la imagen de la realidad que observa, se enfrenta a un desafío (Fig. 3 y 4). Si además lo hace únicamente apoyado en su talento, este reto es aún mayor. Es un reto incluso contra su propia capacidad artística; contra lo que él mismo confía en ser capaz de conseguir. Analizándolo desde la perspectiva de la Historia del Arte, se puede comprender la inseguridad y preocupación que muchos pintores habrán experimentado por temor a no responder a las expectativas creadas ante la obligación de retratar a un personaje ilustre. Puestos manos a la obra, unos confiarían plenamente en su capacidad mientras que otros dudarían, pero seguramente todos sentirían la presión del que se enfrenta a una gran responsabilidad.

Desde este punto de vista, se puede afirmar que los profesionales dedicados a capturar la imagen visual habrán estudiado todo lo concerniente a la actividad de la que dependía, no sólo su reconocimiento social y su prestigio como artista, sino también en muchas ocasiones su propio sustento.

"this imitation of visual reality must be very complex and indeed a very elusive affair, for why should it otherwise have taken so many generations of gifted artists to master it?"

GOMBRICH 1987, p.13

Introduction

The recent development of digital technology has made it look trivial to obtain, reproduce or manipulate any kind of image. Nevertheless, for many years, the representation of visual image on a bidimensional support was hard work carried out in a slow and handcrafted sfashion (Alpers 1987, p. 62) 1.

To get to portray reality in a convincing way –with no technological help – has never been an easy task (Fig. 1 y 2). It demands constant attention and continuous verifying that the decisions taken are the right ones. As it could not be otherwise, only through constant effort is it possible to acquire a certain capacity to solve the problem.

Every time an artist tries to depict an image of the reality he observes on a canvas, he faces a challenge (Fig. 3 y 4). But if he does so taking into account only his own talent, this challenge is even bigger. It is a challenge against his own artistic capacity: against what he himself tries to achieve. Analyzing the whole thing from the History of Art perspective, one can understand



the insecurity and preoccupation many artists must have experienced under the pressure of not being able to meet the expectations when obliged to portrait a distinguished celebrity. Some would trust their own capacity, some others would hesitate but, sure enough, all of them would feel the pressure of somebody facing a great responsibility.

From this point of view, one can easily confirm that those professionals whose work deals with the capture of a visual image will have studied everything concerning the activity on which not only their social recognition and prestige as artists depended, but also, their own sustenance. Written evidence on this subject has existed since Alberti – immersed in the turmoil when perspective was invented during xv century – developed and described the “veil” (Alberti 1435, p. 227), as a new application of the Euclidian Theory and “not as a method to build perspective geometrically, but as a mechanic complement to which an artist may turn” (Wright 1985, p. 78). From that moment the evolution of the methods destined to capture reality in image has not yet lingered, not even nowadays.

Regarding Hockney

During a busy conference in New York **2**, British artist David Hockney **3** presented the conclusions of his thesis on the use of Optics in paintings from the beginnings of the Renaissance, written in collaboration with physicist Charles Falco **4** from the University of Arizona. The conference called a meeting of specialists, historians, art critics, scientist, artists and scholars, followers and scepticals about the exposed theories, who, for two days, evaluated several aspects of Hockney’s theory **5**. Apart from the lectures themselves, different proofs of the supposed technics used by the painters were studied.

Hocney’s theory had had an important media impact following the publication of the book *The Secret Knowledge: Rediscovering the lost Techniques of the old Masters* (Fig. 5) in the winter of 2001. Hockney started the series of lectures with a BBC documentary in which, with the help of suggestive images, he tried to make his hypothesis evident (Fig. 6).

The fundamental opinion accepted by historians maintains that only after the xvii century and in very specific cases –Vermeer or Canaletto – was

Existe constancia escrita sobre este tema desde que Alberti –en medio del terremoto que supuso la invención de la perspectiva en el siglo xv– desarrolla y describe el “velo” (Alberti 1435, p. 227), como una nueva aplicación de la teoría euclidiana y, “no como método para construir geométricamente la perspectiva, sino como complemento mecánico al que puede recurrir el artista” (Wright 1985, p. 78). A partir de ese momento la evolución de los métodos destinados a capturar la realidad en imágenes no se ha detenido; ni siquiera en la actualidad.

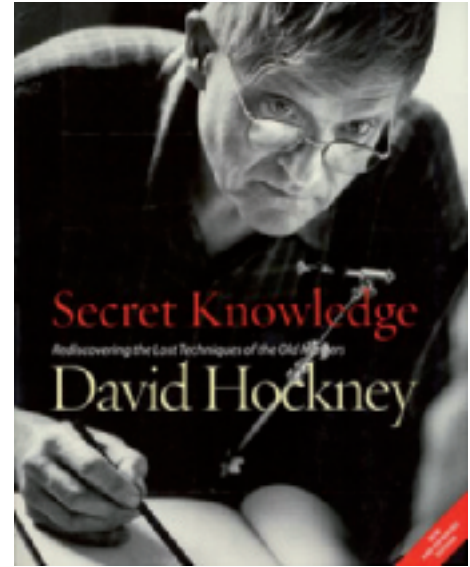
A propósito de Hockney

En una concurrida conferencia en Nueva York **2**, el pintor británico David Hockney **3** presentó las conclusiones de su tesis acerca de la utilización de la óptica en la pintura desde el inicio del Renacimiento fruto de la investigación llevada a cabo en colaboración con el físico Charles Falco **4** de la Universidad de Arizona. La conferencia reunió a un grupo de especialistas, historiadores, críticos de arte, científicos, pintores y eruditos, tanto partidarios como escépticos acerca de las ideas expuestas, que evaluaron durante dos días diversos aspectos de la teoría de Hockney **5**. Además de las conferencias, también se desarrollaron durante esas fechas, distintas demostraciones de las supuestas técnicas empleadas por los pintores.

La teoría de Hockney había tenido una gran repercusión mediática, como consecuencia de la publicación en el invierno de 2001 del libro, *El conocimiento secreto: Redescubriendo las técnicas perdidas de los viejos maestros* (Fig. 5). Hockney abrió la serie de conferencias estrenando un documental de la BBC en el que, por

5. Portada del libro “Secret Knowledge” de Hockney.

5. Cover of the book “Secret Knowledge” by Hockney.



5

medio de unas sugerentes imágenes, trataba de demostrar sus hipótesis (Fig. 6).

La opinión aceptada mayoritariamente por los historiadores del arte defiende que sólo a partir del siglo xvii y en casos muy concretos –Vermeer o Canaletto– se aceptaba el uso de la cámara oscura en la pintura.

David Hockney, apoyado en los conocimientos de Falco, presentaba el argumento, contrario al consenso establecido, de que ya a partir de la década de 1420, artistas del norte de Europa, utilizaron diversos dispositivos ópticos con el fin de conseguir un mayor realismo en sus pinturas.

Según ellos, dicha técnica fue mantenida en secreto hasta que se filtró a algunos talleres italianos. Los dispositivos en cuestión serían, en un primer momento, espejos cóncavos, lentes y cámaras oscuras y con posterioridad, la cámara lúcida.

Tales métodos y no el paralelo desarrollo de la perspectiva lineal, serían los responsables de la apariencia



6. David Hockney dibujando sobre una proyección realizada con cámara oscura.

6. David Hockney drawing on a projection made with the use of camera obscura.



6

“fotográfica” de determinadas pinturas de aquellos años (Fig. 2) tan alejada de las representaciones que se habían realizado hasta la fecha por los grandes maestros como Giotto (Fig. 1).

Esta tradición representativa, basada en la óptica, se mantuvo incluso más allá de la aparición de los fijadores químicos en 1839, cuando el sistema óptico-químico consigue la captación de la imagen sin la intervención del artista y se impone definitivamente, liberando finalmente la pintura de lo que Hockney ha denominado “la tiranía óptica”.

Hockney acumula distintos tipos de argumentos para defender sus hipótesis (Hockney 2001), siendo el principal el que denomina “la prueba visual”, esto es, el análisis de las propias obras de los artistas, ya que –en su opinión–, mientras que los documentos pueden falsificarse, los juicios críticos derivados de dicho estudio, no. Desproporciones, desviaciones en el punto de fuga o representaciones

“perfectas” son algunas de las evidencias que presenta. Se echa en falta, sin duda, algo más contundente.

Si lo que proponen en su tesis Hockney y Falco fuese cierto, tendría consecuencias de gran trascendencia en la comprensión acerca del desarrollo del arte, y exigiría reescribir determinados pasajes de su historia.

Críticas

El libro de Hockney generó un intenso debate entre artistas e investigadores y, como incuestionable consecuencia positiva, se puede afirmar que ha estimulado un mayor interés en los métodos y técnicas de los artistas entre el público, científicos e historiadores de arte.

En general, estos últimos han reaccionado de manera desfavorable, al interpretar la tesis Hockney-Falco como una acusación de que los viejos maestros –al ocultar sus métodos–, de alguna manera habían “engañado” a los demás. Uno de los invitados a las conferencias de Nueva York, el físico

the camera obscura used in painting. David Hockney, supporting Falco’s investigations, presented the argument opposing the established consensus that from 1420’s, artists from northern Europe used different optical devices to attain more realism in their paintings.

In their opinion, such techniques were secretly kept till they were leaked into some Italian workshops. Those devices would be, as it first appears, concave mirrors, lenses and camera obscura and eventually, the lucid camera.

Such methods, and not the parallel developing of the lineal perspective, would be responsible for the “photographic” appearance of some paintings of those years (Fig. 2), so different from the representations that were made until those times by the great masters such as, for example, Giotto (Fig. 1).

This representative tradition, based on Optics, was kept even after the appearance of chemical fixation in 1839, when the optical-chemical system obtains the capture of the image without the artist’s intervention and prevails definitely, releasing painting from what Hockney called the “optical tyranny”.

Hockney accumulates different types of arguments to defend his hypothesis (Hockney 2001). His main theme is what he calls the “visual proof”, that is, the analysis of the artist’s own painting, since –in his opinion– whereas documents can be counterfeited, criticism derived from that study cannot. Disproportions, vanishing point deviations or perfect representation are among the evidences he presents. Something even more convincing is missed.

Should Hockney and Falco’s thesis be true, it would have significant consequences concerning the comprehension of the evolution of Art and it would demand to rewrite certain periods of its History.

Criticism

Hockney’s book has generated ardent discussions among artists and researchers and it can be claimed that, as an unquestionable positive consequence, it has stimulated a deeper interest in the artists’ methods and techniques among the public, scientists and art historians.

In general, the latter have reacted in an unfavourable way, since they interpret Hockney-Falco’s thesis as an accusation that the old



7, 8, 9. Cuadros realizados por Ingres a los 21, 24 y 29 años respectivamente. A pesar de su innegable calidad, presentan pequeñas desproporciones, desajustes e incorrecciones propias del trabajo "manual".

7, 8, 9. Paintings by Ingres at 21, 24 and 29 years respectively. Despite their undeniable quality, they show small disproportions, disturbances and mistakes owing to work "by hand".



7. Ingres (1801). Estudio académico. Torso masculino.
7. Ingres (1801). Academic study. Male torso.



8. Ingres (1804). Autorretrato.
8. Ingres (1804). Self Portrait.



9. Ingres (1809). François-Marius Granet.
9. Ingres (1809). François-Marius Granet.

masters, by concealing their methods, had somehow deceived the others. One of the guests to New York lectures, physicist David G. Stork **6** has posed the following counterclaims from a technical point of view:

1. Artist's skilfulness

According to Stork, it has been proved by a number of contemporary artists that a high level of realism is possible without the help of Optics.

2. Optics during the Renaissance

The quality of mirrors and lenses in the period prior to 1550 questions the viability of Hockney's theory.

3. Optical distortion

Stork analysed the images used by Falco and Hockney and came to the conclusion that they do not show the kind of optical distortion that curved mirrors or converging lenses would cause.

4. Projection of the image

Optical means in those days were incompatible with the projection of images

5. Asymmetry

Stork uses Turkish carpets to show that asymmetry is common in this type of carpets, and therefore they are no proof.

6. Contradictions

They are evident regarding the lenses lack of focus.

David G. Stork **6** ha argumentado en contra, desde el punto de vista técnico, las siguientes críticas:

1. Habilidad del artista

Según Stork, se considera probado por numerosos artistas contemporáneos que son posibles altos niveles de realismo sin ayuda de la óptica.

2. Óptica en el Renacimiento

La calidad de los espejos y lentes para el período anterior a 1550 cuestionan la viabilidad de la teoría de Hockney.

3. Distorsión óptica

Stork analizó las imágenes utilizadas por Falco y Hockney y llegó a la conclusión de que no demuestran el tipo de distorsión óptica que los espejos curvos o lentes convergentes causarían.

4. Proyección de la imagen

Los medios ópticos de la época eran incompatibles con la proyección de imágenes.

5. Asimetrías

Stork prueba con alfombras turcas que la asimetría es general en este tipo

de alfombras, por lo que no se puede mostrar como prueba de nada.

6. Contradicciones

Evidentes en cuanto a los desenfoques de las lentes.

7. Iluminación

Sería necesaria la luz del sol.

8. Falta de documentación y referencias

Esta última, compartida y apoyada por la mayoría de profesores, historiadores del arte e investigadores, es sin duda la crítica más contundente en contra de las suposiciones de Hockney. Hay que admitir que la documentación aportada en su libro, es incompleta y mejorable en cuanto a reseñas referidas a estudios anteriores sobre el uso de instrumentos, y en particular, —como apuntaba Cabezas en un artículo publicado en el n° 9 de esta revista (Cabezas 2004, p. 39) y nos ha vuelto a recordar recientemente Baldrich (Gentil Baldrich 2011, p. 251)—, al trabajo de Svetlana Alpers *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*.



10, 11, 12. Cuadros realizados por Ingres con 52, 68 y 73 años respectivamente. Características pre-fotográficas evidentes.

10, 11, 12. Paintings by Ingres at 52, 68 and 73 years old respectively. Evident pre-photographic features.



10. Ingres (1832). Louis-Francois Bertin.
10. Ingres (1832). Louis-Francois Bertin.



11. Ingres (1848). Baronessa Betty de Rothschild.
11. Ingres (1848). Baroness Betty de Rothschild.



12. Ingres (1853). Pauline Eleonore de Galard.
12. Ingres (1853). Pauline Eleonore de Galard.

Repasando la frase de la autora en la que parece zanjar el asunto de la posible utilización de la cámara oscura por Vermeer, (Alpers 1987, p. 69)

A efectos prácticos, los intentos de demostrar cómo utilizó Vermeer la cámara oscura han tenido resultados decepcionantes, tanto respecto a que usara aparato alguno como respecto a la producción de la imagen total representada por cada cuadro.

Es interesante seguir leyendo un poco más:

Los puntos básicos siguen estando confusos, porque más que ofrecer una solución al problema planteado por el carácter de su pintura, la analogía de la cámara oscura no ha conseguido hasta ahora más que reproducir el problema en toda su complejidad.

Son innumerables los estudios posteriores acerca de la relación entre la cámara oscura y la pintura, que confirman que el tema no estaba zanjado en absoluto **8**. Además, casual y curiosamente el párrafo al que acabamos de referirnos, continúa apuntando lo que en realidad se opinaba –y se si-

gue opinando–, sobre la utilización de instrumentos ópticos para dibujar (Alpers 1987, p. 69):

Por una parte está la sospecha de mala fe que suscita un artista al depender de un instrumento mecánico, sospecha que podemos detectar desde el siglo XVII hasta los ataques a la fotografía en nuestros días. Esto es particularmente cierto en el caso de la cámara oscura, que a veces se ha considerado como un atajo, propio de artesanos incultos (holandeses), para llegar a la perspectiva. En otras palabras, el que copia la imagen de la cámara oscura es porque no es capaz de construir una imagen perspectiva como lo hacen los italianos, es decir, geoméricamente. Se supone que el arte está en aquello que no se debe a un instrumento, sino al libre arbitrio de un artífice humano...

No hay mucho que añadir a estas consideraciones de Alpers, que explican claramente la razón que puede llevar a un pintor a ocultar su particular método de trabajo.

Como dicen los hombres de leyes, *negativa non sunt probanda*, pues

7. Illumination (Lightning)

Sunlight would be necessary.

8. Lack of documentation and references

Supported by most professors, Art historians and researchers, this is, no doubt, the harshest piece of criticism against Hockney's assumptions. It has to be admitted that the documentation provided in his book is incomplete and improvable in terms of reviews referring to previous studies on the use of devices and in particular – as Cabezas claimed in an article published in number 9 of this magazine (Cabezas 2004, p.39) and more recently Baldrich (Gentil Baldrich 2011, p.251) has reminded us– to Svetlana Alpers' work *The art of describing. Dutch Art in the seventeenth century*. While reading the author's statement with which she seems to put an end to the discussion about the probable use of camera obscura by Vermeer, (Alpers 1987,p.69)

In practical terms, the attempts to prove the way in which Vermeer used camera obscura have been disappointing, both as to whether he used any device or as to the production of the total image represented in every picture

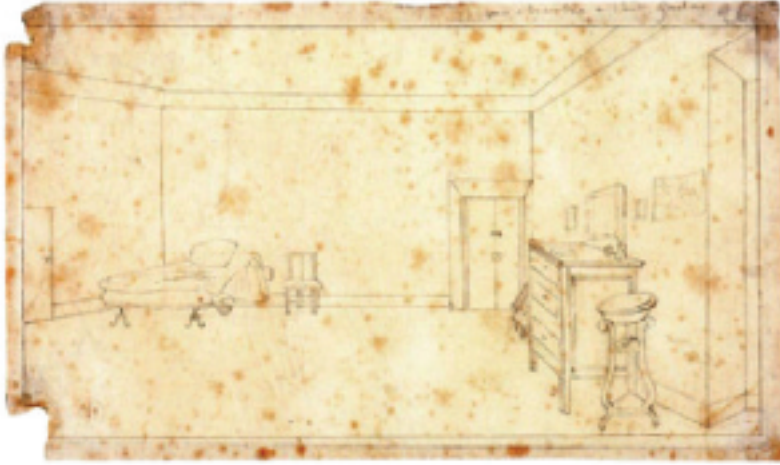
It is interesting to read further down:

The basic issues are still confusing since, rather than offering a solution to the problem posed by



13, 14. Dibujos realizados por Ingres a los 27 y 63 años respectivamente. Cfr. con pinturas de la misma edad, (Fig. 8 y 11).

13, 14. Drawings by Ingres at 27 and 63 years old respectively. Cf with paintings of the same age (Fig. 8 and 11).



13. Ingres (1807). La habitación del pintor.
13. Ingres (1807). The artist's room.



14. Ingres (1843). Estudio para *The Golden Age*.
14. Ingres (1843). Study for *The Golden Age*.

the character of his painting, the analogy of camera obscura has not gone beyond reproducing the complexity of the problem.

There are innumerable later studies about the relationship between camera obscura and Art that confirm that the issue was far from being settled 8. Besides, it is curious that the above mentioned paragraph goes on to point out what was actually – and still is– thought about the use of optical device in drawing (Alpers 1987, p.69):

On the one hand, there is the suspicion of wrong doing that arises from the fact of an artist using a mechanical device. This suspicion can be traced from XVII century to attacks on today's photography. This is particularly true in the case camera obscura, which has sometimes been considered as a shortcut used by uneducated (dutch) artisans to attain perspective. In other words, that who copies the image from camera obscura does it because he is not able to construct a perspective image in the way the italians do, that is to say, geometrically. Art is supposed to lie not in what is done by an instrument, but by the free will of a human being...

There is not much to add to these considerations by Alpers, which clearly explain the reason that may lead an artist to conceal his particular working method.

Law makers say: *negativa non sunt probanda*. It is obvious that it will be difficult to prove that the artists involved have NOT used Optics in their paintings, but it will be equally difficult to prove that Hockney's "hunch" 9, from which –as he says– all his theory stems, is NOT true.

evidentemente será difícil demostrar que los pintores afectados NO han utilizado la óptica en sus cuadros, pero igualmente lo será el demostrar que NO es cierta la "corazonada" 9 de Hockney de la que –afirma– parte toda su teoría.

Conclusión

Se puede entender perfectamente que la hipótesis de Hockney resulte a la vez atractiva para unos y rechazable para otros. Años después de publicado su libro, continúa encendida la polémica sobre si los artistas que durante tanto tiempo nos han fascinado y a los que tanto hemos admirado eran en realidad seres como los demás. Se trataría en cualquier caso, de pintores empeñados en hacer su trabajo lo mejor posible, recurriendo para ello a cualquier ayuda disponible a su alcance.

Para los que conocen y aman la pintura, los que contemplando aquellos cuadros no sólo ven la imagen representada, sino que van más allá e imaginan al pintor ante un reto, es perfecta-

mente entendible el secretismo con respecto a "cómo" ejecutaron sus obras.

En pleno siglo XXI, muchos artistas –de manera a veces absurda– continúan escondiendo sus métodos de trabajo. Habrá que corroborar las apreciaciones que describe Alpers en el texto citado anteriormente, y entender que aquellos que recurren a este "ocultismo" hoy, son pálido reflejo de los que lo hicieron en los siglos precedentes. El motivo último que lleva a un artista a no contar sus técnicas y metodología, es la pretensión de mantener el mito que le proporciona la admiración de sus semejantes (o simplemente le da de comer).

En el fondo subyace un tema profundamente humano, como es que en cualquier actividad tanto física como intelectual, admiramos en los demás aquello que nosotros no podemos hacer. Admiramos a un mago que realiza un buen truco, siempre y cuando no descubramos cómo lo hace. Admiramos las gestas de los deportistas, siempre y cuando no se demuestre que se han dopado. Los mejores estudiantes merecen todo nuestro respeto, pero ese



15 y 16. Comparándolos con los dibujos anteriores (Fig. 13 y 14) se entiende que Hockney busque una explicación a la irregular calidad de los mismos.

15 and 16. Compared with the previous drawings (Fig. 13 and 14) it is clear why Hockney looks for an explanation for their irregular quality.



15. Ingres (1845). Estudio para el retrato de Louise-Albertine.
15. Ingres (1845). Study for Portrait of Louise-Albertine.



16. Ingres (1847). Estudio para el retrato de La Baronesa Betty de Rothschild.
16. Ingres (1847). Study for Portrait of Baroness Betty de Rothschild.

respeto desaparecería si los descubrimos copiando en los exámenes.

Admiramos al artista capaz de representar aquello que cuesta tanto a los demás, pero ¿qué pasaría si alguien demostrara que sus cuadros han sido “calcados”?

En realidad, desde niños entendemos ese calcado como “trampa”. Parece que de ese modo cualquiera sería capaz de hacer lo mismo, aunque esto no sea cierto en absoluto, como por otra parte el mismo artículo de Cabezas anteriormente citado se encarga de demostrar.

Casualmente, pocas páginas más adelante de la misma revista EGA nº 9, nos encontramos con otro interesante artículo escrito por el profesor Montes Serrano: *Facilita y non finito en las vidas de Vasari* (Montes 2004) que comienza de la siguiente manera:

Dibujar con facilidad, tener gracia, rapidez y soltura de mano, son cualidades que admiramos en cualquier dibujante o pintor, y en general en toda aquella persona que debe ejercitar una tarea difícil y costosa. (...) Por su parte, el artista y el habilidoso, conscientes de ese plus de admiración que aporta la facilidad, intenta-

Conclusion

It is perfectly easy to understand that Hockney’s hypothesis may result both attractive to some and rejectable to others. Years after his book was published, controversy goes on about whether the artists that have fascinated us for so long and whom we have so deeply admired were in fact just like all the others. In any case, we are speaking about artists that were determined to do their work in the best possible way, and therefore turn to any help that was at hand. For those who understand and love Art, those who, when watching those paintings, see not only the image represented but go beyond that and imagine the artist being challenged, it is perfectly easy to understand the secretism as to



“how” they managed to do their works. Today, in the XXI century, many artists continue to conceal their working method – sometimes in an absurd way. It is necessary to corroborate the appreciations described by Alpers in the above mentioned text and understand that those who turn to this “occultism” today are a mere reflection of those who did in previous centuries. The ultimate reason that moves an artist conceal his techniques and methodology is his desire to preserve the myth that is brought onto him by the admiration of his equals (or simply that feeds him). Deep down inside there lies a profoundly human issue and this is that in every activity, whether physical or intellectual, we admire in others that which we cannot do. We admire the magician that performs a good trick, as long as we do not find out how he does it. We admire the achievements of sportsmen and women, as long as it is proved they have not taken drugs. The best students deserve our respect, but this would disappear if we discovered they were cheating. We admire the artist who is able to represent that which the others find so difficult to do, but, what would happen if somebody could prove that their paintings had been “traced”?

In fact, since we were children we have understood tracing is “cheating”. It is as if, in this way, anybody would be able to do the same – even though this is totally false, as, on the other hand, Cabezas’ previously mentioned article has demonstrated.

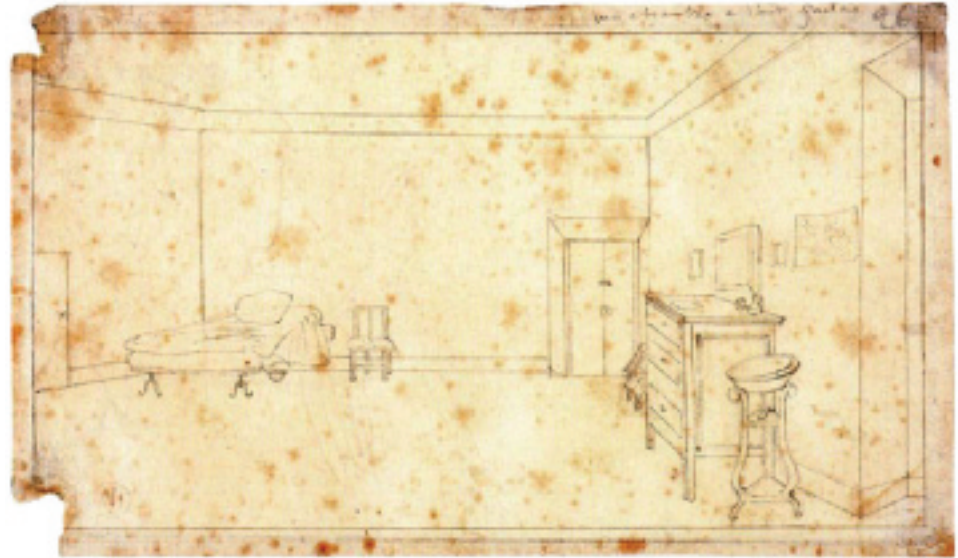
Accidentally, further ahead in the same EGA magazine number 9, we come across another interesting article written by Professor Montes Serrano: *Facilita y non finito en las vidas de Vasari* (Montes 2004), which starts like follows:

Drawing with ease, gracefulness, speed and a quick hand are qualities we admire in any artist or painter, and in general in anyone who must exercise a difficult and costly task. (...) As for the artist and the skilled craftsman, being aware of the surplus of admiration brought about by ease, will try to carry out their task exaggerating casualness, avoiding to show any sign of effort and artifice, even pretending or disguising the difficulty of their task.

Human beings find joy in the admiration or acknowledgement by others. Some for their capacity to make better paintings than the other artists, others for their sagacity and intuition to discover shameful secrets of their trade, and yet others simply for their knowledge of the official truths based on facts that accepted by everybody.... or nearly everybody. ■

17. ¿Realmente es el mismo pintor que a los 27 años realizó este dibujo el que pintó los cuadros anteriores (Fig. 10-12)? Hockney afirma que toda su teoría parte de una “corazonada” al ver un dibujo de Ingres... A ciencia cierta, no sería este.

17. Were the paintings above actually the work of the same artist who made this drawing at the age of 27? (Fig. 10-12)? Hockney claims his theory stems from a “hunch” while watching a drawing by Ingres ... For sure, it could not have been this one.



17

ran llevar adelante su tarea exagerando la naturalidad, evitando mostrar todo síntoma de esfuerzo y artificio, incluso fingiendo o disimulando lo costoso de su tarea.

Los seres humanos se complacen con la admiración o el reconocimiento de los demás. Unos por su capacidad para realizar mejores cuadros que el resto de los pintores, otros por su sagacidad e intuición para descubrir inconfesables secretos de su oficio, y otros simplemente por su conocimiento de las verdades oficiales basadas en hechos aceptados por todos... o casi todos. ■

NOTAS

- 1 / Al referirse a estas cuestiones, la historiadora estadounidense Svetlana Alpers (1936-), diferencia el concepto de “representación visual” de otros términos que se suelen utilizar en su lugar como pueden ser “imagen”, “cuadro” o “pintura” para centrar la atención en lo representado en lugar de el producto acabado.
- 2 / Celebrada los días 1 y 2 de diciembre de 2001, en el Greenwich Village campus de la Universidad de Nueva York.
- 3 / Nacido en Bradford, Inglaterra, 1937. Pintor, ilustrador, dibujante y escenógrafo es considerado uno de los artistas más influyentes del s. XX.
- 4 / Charles M. Falco (1948-) profesor de Óptica de la Universidad de Arizona.
- 5 / Svetlana Alpers, Martin Kemp, Richard Wolheim, Susan Sontag, Michael Fried, Chuck Close, Philip Pearlstein, John Walsh y Rosalind Krauss entre otros.

6 / Stork es Jefe Científico de Ricoh Innovations y profesor de Estadística en la Universidad de Stanford

8 / Véase especialmente (Steadman 2001)

9 / “Hunch” en inglés, en sus declaraciones a la BBC.

Referencias

- ALBERTI, L. B., 1435, *Los tres libros de la pintura*, en “*El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Battista Alberti*”. Imprenta Real, Madrid. Traducción castellana por Rejón de Silva, Diego Antonio.
- ALPERS, S., 1987, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Hermann Blume, Madrid.
- CABEZAS, L., 2004, “El secreto de la representación objetiva; Fabulación e investigación histórica; el “ojo ingenuo” y el conocimiento secreto de David Hockney”, *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 9.
- GENTIL BALDRICH, J.M., 2011, *Sobre la supuesta perspectiva antigua (y algunas consideraciones modernas)*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla Sevilla.
- GOMBRICH, Ernst H., 1987, *La imagen y el ojo*. Alianza Editorial, Madrid.
- GOMBRICH, Ernst H., 1996, *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Edición de Richard Woodfield. Debate, Barcelona.
- HOCKNEY, D., 2001, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Destino, Barcelona.
- MONTES, C., 2004, “*Facilita y non finito en las vidas de Vasari*”, *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 9.
- STEADMAN, P., 2001, *Vermeer’s Camera*. Oxford University Press, Oxford.
- WRIGHT, L., 1985, *Tratado de perspectiva*. Stylos, Barcelona.



18. Ingres (1845). Retrato de la *Vicomtesse Louise-Alvertine d'Haussonville*. Su mirada, entre divertida y reservada parece insinuar que conoce un secreto... que nunca nos revelará.

18. Ingres (1845). Portrait of Louise-Alvertine *Vicomtesse d'Haussonville*. Her gaze, halfway between amused and reserved, seems to suggest that she knows a secret ... she will never reveal.



NOTES

- 1 / When addressing these issues, the American historian Svetlana Alpers (1936 -), makes a difference between the concept of "visual representation" and other terms that are often used in its place such as "image", "picture" or "painting" to focus attention on what is represented in stead of the finished product.
- 2 / Held on 1st and 2nd December 2001, in Greenwich Village Campus University of New York.
- 3 / Born in Bradford England, 1937. Painter, illustrator, artist and stage designer, he is considered one of the most influential artists in the s. xx
- 4 / Charles M. Falco (1948 -) Professor of Optics at the University of Arizona.
- 5 / Svetlana Alpers, Martin Kemp, Richard Wolheim, Susan Sontag, Michael Fried, Chuck Close, Philip Pearlstein, John Walsh, Linda Nochlin and Rosalind Krauss and others.
- 6 / Dr. David G. Stork is Chief Scientist at Ricoh Innovations and Professor of Statistics at Stanford University
- 8 / See especially (Steadman 2001)
- 9 / "Hunch" in English, in his remarks to the BBC video

References

- ALBERTI, L. B., 1435, *Los tres libros de la pintura*, in "El tratado de la pintura por Leonardo da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Battista Alberti". Imprenta Real, Madrid. Spanish translation by Rejón de Silva, Diego Antonio.
- ALPERS, S., 1987, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo xviii*. Hermann Blume, Madrid.
- CABEZAS, L., 2004, "El secreto de la representación objetiva; Fabulación e investigación histórica; el "ojo ingenuo" y el conocimiento secreto de David Hockney", *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 9.
- GENTIL BALDRICH, J.M., 2011, *Sobre la supuesta perspectiva antigua (y algunas consideraciones modernas)*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla Sevilla.
- GOMBRICH, Ernst H., 1987, *La imagen y el ojo*. Alianza Editorial, Madrid.
- GOMBRICH, Ernst H., 1996, *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Richard Woodfield edition. Debate, Barcelona.
- HOCKNEY, D., 2001, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Destino, Barcelona.
- MONTES, C., 2004, "Facilita y non finito en las vidas de Vasari", *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 9.
- STEADMAN, P., 2001, *Vermeer's Camera*. Oxford University Press, Oxford.
- WRIGHT, L., 1985, *Tratado de perspectiva*. Stylos, Barcelona.