

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Título original: *A History of Pictures: From the Cave to the Computer Screen*

En cubierta: David Hockney, *Una historia de las imágenes*, 2016, dibujo en iPad; © David Hockney.

En contracubierta: Rembrandt van Rijn, *Niño que aprende a andar*, c. 1656; lápiz y tinta marrón sobre papel sepia; administradores del British Museum. Paul Gauguin, *Visión tras el sermón (La lucha de Jacob con el ángel)*, 1888; óleo sobre lienzo; National Galleries of Scotland. Eadweard Muybridge, instantánea de *El caballo en movimiento*, 1878; Prints & Photographs Division, Library of Congress, Washington, DC.

Página 1: David Hockney y Martin Gayford, Los Ángeles, agosto de 2014. Foto: Jean-Pierre Gonçalves de Lima

Página 2: David Hockney en su estudio con sus nuevos dibujos fotográficos, 27 de febrero de 2015. Foto: Richard Schmidt

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd, London
© 2016 Thames & Hudson Ltd, London

Texts by Martin Gayford © 2016 Martin Gayford

Texts by David Hockney © 2016 David Hockney

Works by David Hockney © 2016 David Hockney

© De la traducción, Julio Hermoso

This edition first published in Spain in 2018 by

Ediciones Siruela, Madrid

© Ediciones Siruela, S. A., 2018

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

28010 Madrid. Tel.: + 34 91 355 57 20

Fax: + 34 91 355 22 01

www.siruela.com

ISBN: 978-84-17151-39-3

Depósito legal: M-25.217-2017

Impreso en China

Papel 100% procedente de bosques bien gestionados de acuerdo con criterios de sostenibilidad

Índice

Prefacio 6

Introducción. Imágenes, arte e historia 8

1 Imágenes y realidad 20

2 Unos trazos 34

3 Sombras y engaños 56

4 Plasmar el tiempo y el espacio 78

5 El espejo de Brunelleschi y la ventana de Alberti 94

6 Espejos y reflejos 108

7 Renacimiento: naturalismo e idealismo 126

8 Papel, pintura y la multiplicación de las imágenes 142

9 Pintar el escenario y escenificar las imágenes 158

10 Caravaggio y la academia de los linceos 172

11 Vermeer y Rembrandt: la mano, la lente y el corazón 194

12 Verdad y belleza en la edad de la razón 212

13 La cámara antes y después de 1839 228

14 Fotografía, verdad y pintura 246

15 Pintar con y sin la fotografía 270

16 Instantáneas e imágenes en movimiento 296

17 Películas y fotogramas 314

18 La historia sin fin de las imágenes 334

Notas 342

Bibliografía 349

Lista de ilustraciones 350

Agradecimientos 355

Índice onomástico y de materias 356

la apariencia de algo que se ha visto. Pero no todas lo hacen igual de bien. Hay enormes diferencias en la fuerza de unas y de otras.

DH En última instancia, por eso los precios de las subastas son tan elevados, porque, al final, cuando tienes un techo, alimento y abrigo, lo único que puedes comprar es belleza. ¿En qué más puedes gastarte el dinero? Es algo ancestral, siempre ha estado ahí. Las imágenes son parte de eso, pero no todas.

Solo recordamos unas pocas de entre los millones que se hacen. Las voy guardando en la memoria. Supongo, claro está, que la basura siempre desaparece en el arte. Muchos cuadros y montajes se desvanecerán, así que doy por sentado que en los ordenadores se perderán muchas. El principal motivo por el que las imágenes —y otras cosas— sobreviven es que le gustan a alguien. Hay imágenes realmente memorables, pero no sabemos qué las convierte en tales. Si lo supiéramos, habría muchísimas más.

El *Matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck no es sino una imagen de dos personas en una habitación, pero me surge en la cabeza como una diapositiva. Hay millones y millones de imágenes de una pareja en un cuarto, pero la mayoría son del todo descartables, así que desaparecen. Las de Hopper no son así, en absoluto. Ahora mismo puedo ver algunas mentalmente: *Domingo por la mañana temprano* (1930), *Noctámbulos*.

Tanto Edward Hopper como Norman Rockwell son pintores americanos, contemporáneos, que representaron temas bastante similares: la vida cotidiana en los Estados Unidos. Sin embargo, las imágenes de Hopper se mantienen en la memoria con más fuerza que las de Rockwell, que fueron hechas para reproducirlas en el *Saturday Evening Post*, de modo que son bastante apagadas. No es Vermeer, pero Rockwell era un ilustrador muy bueno, tanto, que sus imágenes no desaparecerán. En su día no lo habrían visto como parte de una conversación seria sobre el arte del siglo XX, pero lo cierto es que ahí hay toda una obra, y merece reconocimiento. Y es el público, no los historiadores del arte, quien ha seguido mirando sus obras. La gente que las adora basta para que no caigan en el olvido. Aunque en Hopper hay algo más.

MG ¿Qué convierte en memorable una imagen? Es extremadamente difícil de decir. Quizá tenga que ver con la temática, aunque es habitual que las obras que más perduran representen cosas normales y corrientes: dos personas en una habitación, cuatro reunidas en un bar. Quizá su fuerza se deba en parte a su estructura.

JAN VAN EYCK
Matrimonio Arnolfini
(detalle), 1434
Óleo sobre tabla de roble





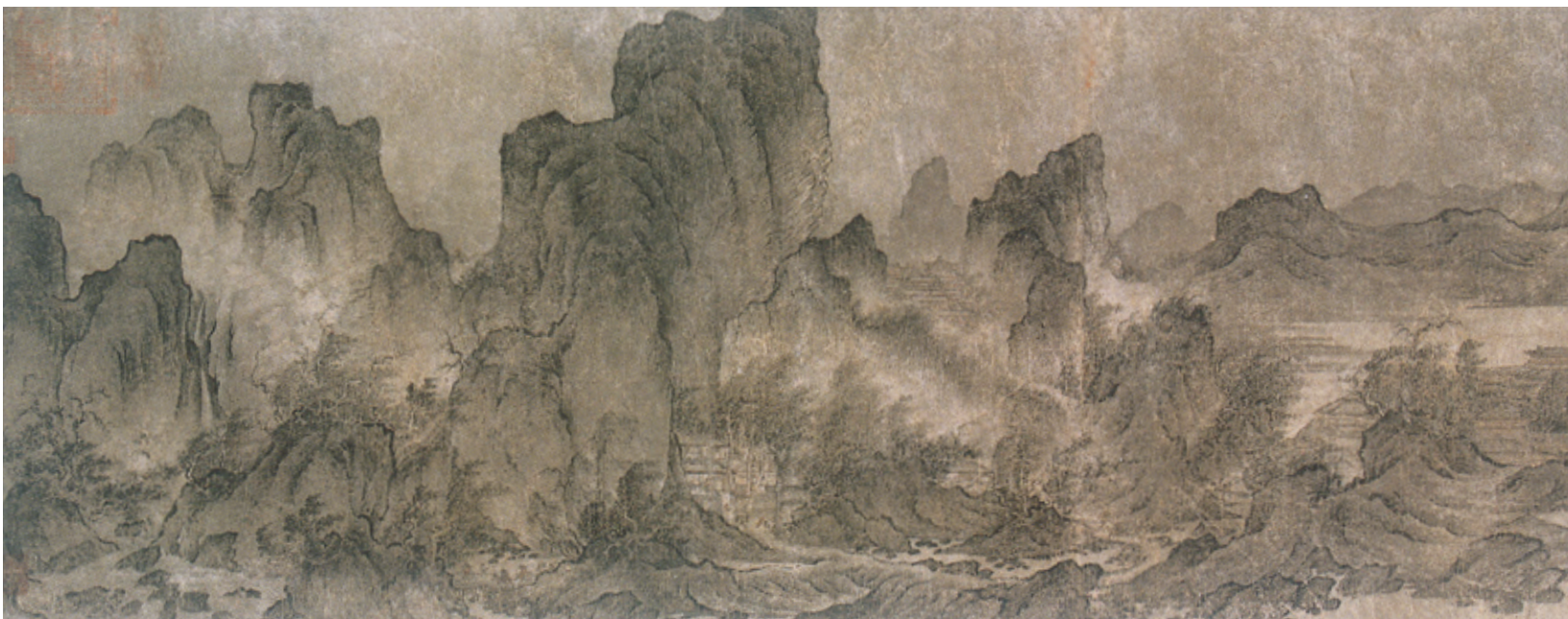
YAN WENGUI
Montañas, ríos y pabellones
 (detalle), c. 1000
 Tinta y color sobre papel

algún sitio, significa que te has detenido. En cierto modo, no es que te metas ahí, precisamente.

En la película mostramos algo fascinante. Fíjate en lo sutiles que son las perspectivas en el rollo. Cuando estás mirando el puente, lo haces desde muy a la derecha, pero también estás viendo en ángulo las casas de la izquierda, como si estuvieras sobre el propio puente. Es un ejemplo complejo y maravilloso de los puntos de vista cambiantes, y para mí sigue teniendo un sentido perfectamente ordenado.

MG Hacia el siglo XII, la pintura china alcanzó una majestuosa madurez técnica e intelectual que se expresaba sobre todo en el paisajismo. El espacio que hay en esas pinturas antiguas es inmenso. En *Montañas, ríos y pabellones*, posiblemente de Yan Wengui (*fl.* entre la década de 970 y comienzos del siglo XI), una cordillera escarpada desciende hasta el mar, que a su vez se desvanece en un punto muy lejano donde se funde con el cielo. En palabras de un crítico del siglo XII, «un millar de kilómetros en treinta centímetros: tal era su sutileza».

Durante milenios, la montaña ha sido el más noble de los temas del arte chino. En las primeras grandes obras maestras que se conservan del paisajismo chino —de artistas como Fan Kuan, Li Cheng y Guo Xi, ya en activo antes de la época de la conquista de los normandos—, se representan unos enormes peñascos que se elevan hacia el cielo.



WANG HUI
Gira de inspección por el sur
del emperador Kangxi, rollo siete:
de Wuxi a Suzhou, 1689 (detalle),
 1698
 Tinta y color sobre seda

5 El espejo de Brunelleschi y la ventana de Alberti

La ventana de Alberti es, en realidad, una cárcel.

DH Al advenimiento de la perspectiva lineal se le suele poner una fecha y un lugar: a comienzos del siglo xv en Florencia. En 2010, hice una foto de una etiqueta en la pared de la exposición «Dibujos del Renacimiento italiano» en el Museo Británico. Decía: «Una de las grandes innovaciones artísticas del Renacimiento fue la invención, hacia 1413, de la perspectiva lineal, por el arquitecto florentino Filippo Brunelleschi».

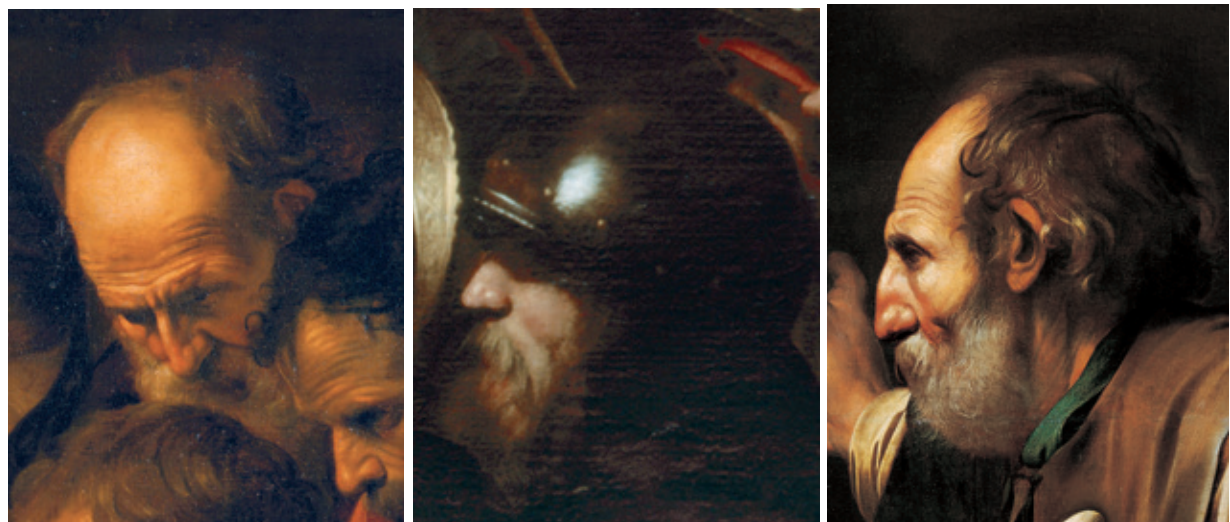
Es una opinión estándar en historia del arte: Brunelleschi «inventó» las leyes de la perspectiva que hoy conocemos. Sin embargo, Boyle no inventó la ley de Boyle; estaba describiendo algo que ya estaba ahí. Una ley científica no se inventa, se descubre.

MG En una carta de 1413 a un amigo de Florencia, un poeta llamado Domenico da Prato se lamentaba de la monótona vida en el campo comparada con las emociones de la ciudad, como las actividades del «experto de la perspectiva, hombre ingenioso, Filippo di Ser Brunellesco [o sea, Brunelleschi], excepcional por pericia y por fama». Esto sugiere que Brunelleschi había creado un revuelo novedoso y visual. El término utilizado por Da Prato, *prespettivo*, no tenía en 1413 su sentido moderno: se refería a que Brunelleschi era famoso por sus innovaciones en la ciencia de la óptica.

DH La perspectiva, como sabemos, no es un invento; solo una ley de la óptica. Una imagen en perspectiva lineal es la que produciría una cámara natural. Un agujero en la pared de una habitación oscura genera una imagen así, de ahí que el nombre del efecto y del equipo sea ese: cámara oscura, del latín. Este simple vínculo debería hacernos reexaminar el relato sobre la perspectiva en el arte europeo.



FRANCESCO DI GIORGIO
MARTINI
Ciudad ideal (detalle),
c. 1480-1490
Óleo sobre lienzo



Arriba, izquierda
CARAVAGGIO
Incredulidad de santo Tomás
(detalle), 1601-1602
Óleo sobre lienzo

Arriba, centro
CARAVAGGIO
Prendimiento de Cristo
(detalle),
c. 1602
Óleo sobre lienzo

Arriba, derecha
CARAVAGGIO
Cena en Emaús (detalle)
1601
Óleo sobre lienzo

Enfrente, arriba
CARAVAGGIO
Prendimiento de Cristo, c. 1602
Óleo sobre lienzo

Enfrente, abajo
CARAVAGGIO
Cena en Emaús, 1601
Óleo sobre lienzo

había dos modelos para los guardias con armadura; se trata de un único hombre. Tienen la misma manchita exacta en la nariz.

MG Este hombre del bulto en la nariz, bigotudo y entrecano aparece al menos en tres cuadros del mismo periodo, más o menos: 1601-1602. Es el discípulo de la derecha en la *Cena en Emaús* y, con leves variaciones, también el del fondo en la *Incredulidad*. Un segundo vistazo revela que el mismo calvo de frente arrugada y nariz aguileña posó para la figura de santo Tomás, en primer plano, pero con una especie de tupé y más castaño. Esto nos dice que Caravaggio estaba transcribiendo lo que veía casi de un modo escrupuloso, que era justo su método según decía un contemporáneo holandés, Karel van Mander: «No da una sola pincelada sin un detenido estudio del natural, que copia y pinta».

El resultado es un impresionante aumento de la verosimilitud. Tienes la sensación de estar ahí con el hombre de la nariz verrugosa, pero había una pérdida de coherencia visual. Caravaggio era como un director que rodase por separado a cada actor y después tratase de encajar sus imágenes juntas en una toma. Así, santo Tomás, por ejemplo, no está mirando la herida en el costado de Cristo, sino más allá.

DH Caravaggio montaba las imágenes para formar el cuadro, pero así no se logra que encajen por completo, por los ángulos. Debes tratar de conservar la coherencia. Una de las cosas más asombrosas es lo similares que eran sus métodos a lo que se puede hacer con Photoshop.





Enfrente, arriba
Piazza San Marco, c. 1885
 Papel albuminado

Enfrente, abajo
 FRANCESCO GUARDI
Venecia: Piazza San Marco,
 después de 1780
 Óleo sobre lienzo

Derecha
 CANALETTO
*Vistas del Campo San
 Giovanni e Paolo en Venecia*,
 c. 1740
 Pluma y tinta marrón sobre
 papel sepia

Abajo
 CANALETTO
La fiesta de San Roque, c. 1735
 Óleo sobre lienzo



flamencos en veracidad». West no solo dibujaba con la cámara, sino que, según una carta escrita entre pintores conocidos del artista en 1802, también «se la recomendaría a cualquier artista, sea de retratos, de historia o paisajes».

DH Es increíble lo mucho que se escribió sobre óptica en el siglo XVIII cuando empiezas a buscar. Aunque siempre es así: has de tener una idea de lo que estás buscando, o no encontrarás nada. Igual sucede con los cuadros realizados con el uso de cámaras. Debes saber qué buscas; entonces empezarás a descubrir las pruebas.

La historia de la pintura y la fotografía en los siglos XVIII y XIX está aún por explorar. Las primeras fotografías se corresponden mucho con pinturas realizadas en el periodo inmediatamente anterior a la fotografía. Los fotógrafos pioneros y los pintores que trabajaban con la óptica estaban utilizando un instrumental similar en condiciones comparables. Hay muchas coincidencias entre ambos.

MG West llevó su entusiasmo por la cámara hasta el punto de afirmar que él solo había inventado aquel dispositivo en la adolescencia, cuando un resquicio en la contraventana proyectó la imagen en movimiento de una vaca en el techo de su cuarto. Parece que su compatriota John Singleton Copley (1738-1815) hacía alarde de su norteamericana franqueza sobre el uso de aquel aparato. En una serie de cartas desde París, que datan de 1774-1775, ensalzaba su utilización a su medio hermano.

Era de un gran valor, escribía, para alguien que, como él, no había obtenido un claro conocimiento sobre la cámara en su tierra natal y, por tanto, «no había tenido la oportunidad de conocer la forma en que los grandes maestros se han dedicado con tanto éxito a su musa». Copley daba por hecho que muchos maestros de antaño habían utilizado el aparato, y que los artistas europeos lo conocían. La consideraba especialmente útil para el estudio de la luz y las sombras. El autorretrato de Copley de 1780-1784 —que no debió de ver en un espejo, porque está apartando la mirada— tiene justo los tintes azulados y rojizos que él dice ver en las sombras de una imagen proyectada. «Ojalá pudiera trasladarte una idea más perfecta de lo que veo, pero —aconsejaba— estudia la cámara para la figura humana y, en resumen, para cualquier objeto de la naturaleza».

Dado que un líder del oficio como Benjamin West recomendaba el uso de la cámara para artistas «de retratos, de historia o paisajes», no sorprende que muchos pintores británicos de finales del XVIII emplearan la óptica.

JOHN SINGLETON COPLEY
Autorretrato, c. 1780-1784
Óleo sobre lienzo



Entre aquellos cuyos dibujos y cuadros muestran signos reveladores están Joseph Wright de Derby y J. M. W. Turner. Otro fue Thomas Jones (1742-1803). Los dibujos que hizo Jones en sus años en Italia, entre 1776 y 1782, van muy en la línea del estudio del castillo de Windsor de Thomas Sandby «dibujado en una cámara». Es obvio que Jones llevó una en su periplo italiano y miraba a través de ella al hacer sus pequeños bocetos al óleo sobre papel, como su más conocido *Una pared de Nápoles*.

DH Cuando fui a la exposición «Thomas Jones en Italia» (2003-2004), en la National Gallery de Londres, supe que los bocetos al óleo estaban hechos con cámara. Nadie lo ha dicho nunca, pero salta a la vista, en parte por lo insulsos que son.

MG En España también se conocía el aparato. Ceán Bermúdez, íntimo amigo de Goya, escribió sobre el tema y especulaba sobre si Velázquez la habría usado para observar «la precisa degradación de la luz y de la sombra en la distancia, y su aumento en las figuras del primer término». Un primer retrato goyesco de *María Teresa de Vallabriga y Rozas* tiene ese aire