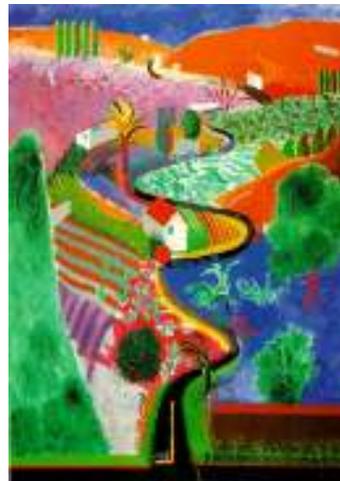


## **DAVID HOCKNEY: JOINERS. La percepción múltiple de la realidad mediante la fusión de técnicas fotográficas y pictóricas**

Queremos resaltar en este trabajo el particular acercamiento de David Hockney a la fotografía, las reflexiones que le producen dicho acercamiento y el producto de este encuentro entre la pintura y la fotografía.

David Hockney es, probablemente, el artista plástico de origen inglés más influyente de su generación. Catalogado como artista POP (rótulo que él no reconoce) se destaca en pintura, grabado, diseño, fotografía y escenografía. Nace en el año 1937. Estudia arte en su Bradford natal y luego en el Royal College of Art. En los años 60 viaja a Estados Unidos donde termina instalándose a mediados de los 70 y desarrollando su actividad, en la zona de California.



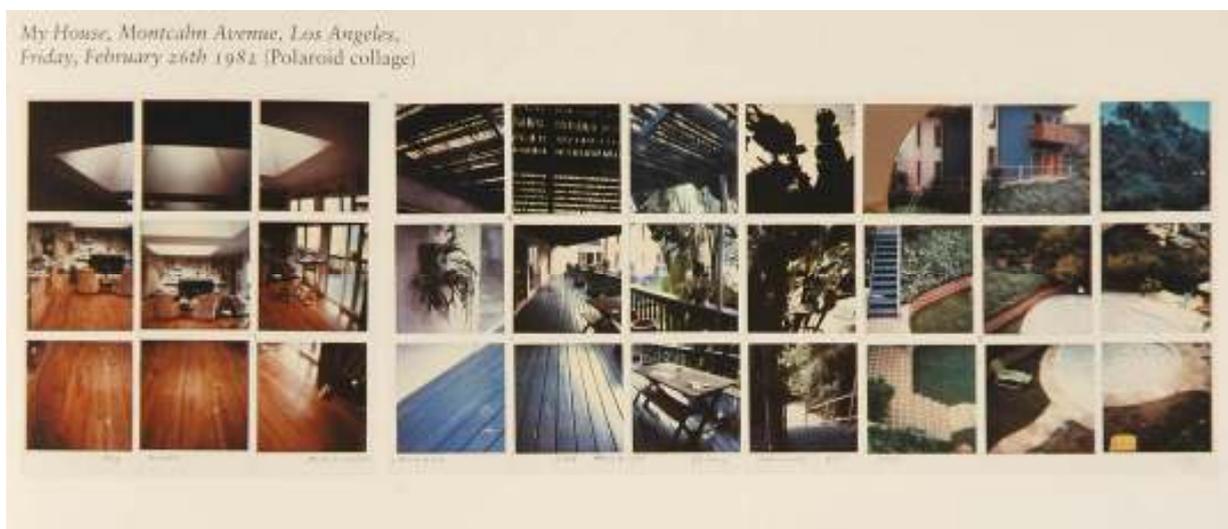
## Evolución cronológica

Hockney empieza a usar la fotografía como herramienta para reproducir sus obras o para bocetar y de a poco se interesa en ella por si misma. Comienza trabajando con una cámara Polaroid, reproduciendo aquellas fotografías de las cuales no tenía negativos para una muestra.



*Mr and Mrs Clark and Percy (1970) • Esta es una foto y la pintura a la que da origen. En la pintura los elementos se han simplificado y la visión es mas cercana, no tan plana como en la foto.*

Su particular relación con la fotografía comienza cuando hace una pintura del living y la terraza de su casa, combinadas en un mismo espacio. Luego toma la cámara Polaroid y lo rehace con fotografías (*abajo*). Es el primero de los *joiners* (esta es la denominación que da Hockney a sus trabajos de múltiples tomas fotográficas). El resultado de esta primera experiencia le resulta impactante y produce en Hockney una obsesión por esta nueva forma de expresión. Siente el impulso de volver a ver su creación una y otra vez, incluso en medio de la noche. Este estado de obsesión y creación se prolonga por tres meses en los que trabaja de manera incansable desarrollando esta nueva forma de imagen.



*My house, Montcalm avenue, Los Angeles, 1982*



*Unfinished Painting in Finished Photographs(s), April 2nd 1982*

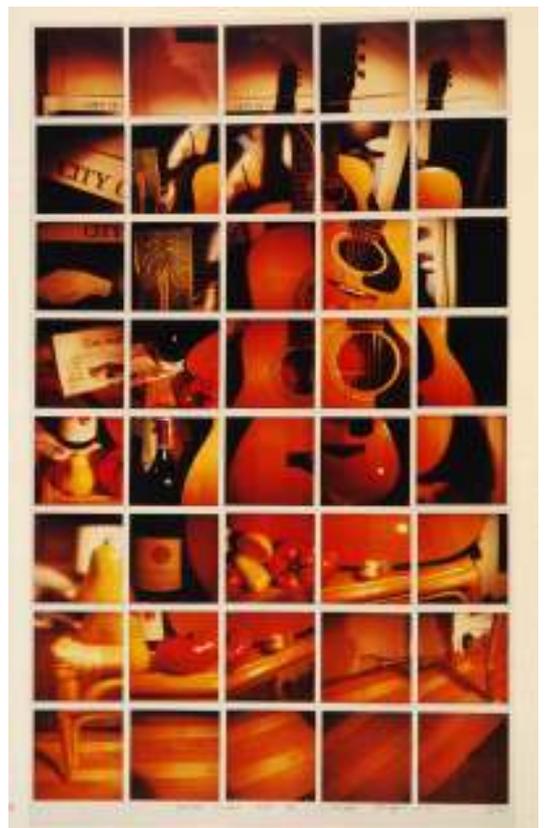
Al principio tomaba fotografías con cámara polaroid y luego con una cámara de 35 mm. Opinaba que las Polaroid, por su característica de fotografías instantáneas, le permitían cambiar sobre la marcha sus decisiones sobre lo que iba armando, y en cambio el 35 mm, aunque más rápida en el momento de la toma, lo obligaba a ser más disciplinado y llevar un esquema en su cabeza de la imagen que iba armando.

Recordemos que la cámara Polaroid, conocida como de revelado instantáneo, requiere en realidad aproximadamente un minuto para poder ver las copias, tiempo que se puede hacer muy largo si uno saca cientos de fotos y va observando cada una antes de sacar la siguiente.

La técnica que utiliza, en principio, consiste en unir las fotografías, aún si las mismas no coinciden en sus límites. A su vez se da cuenta de que esto produce una mayor sensación de espacio. Trabajaba a ciegas intentando recordar adonde había terminado la fotografía anterior. Incluso expone con ambos ojos abiertos, uno en la cámara y otro en el entorno. Es su manera de tener, en cierto modo, control del espacio. Pronto descubrió que no había que hacer coincidir las imágenes, que no era posible ni necesario.

(Hockney arma los *joiners* realizados con polaroids mostrando el blanco de los bordes de estas, y en cambio en los realizados con negativo 35 mm superpone las imágenes y arma con mayor libertad).

*Yellow Guitar Still Life, Los Angeles, 3rd April 1982*

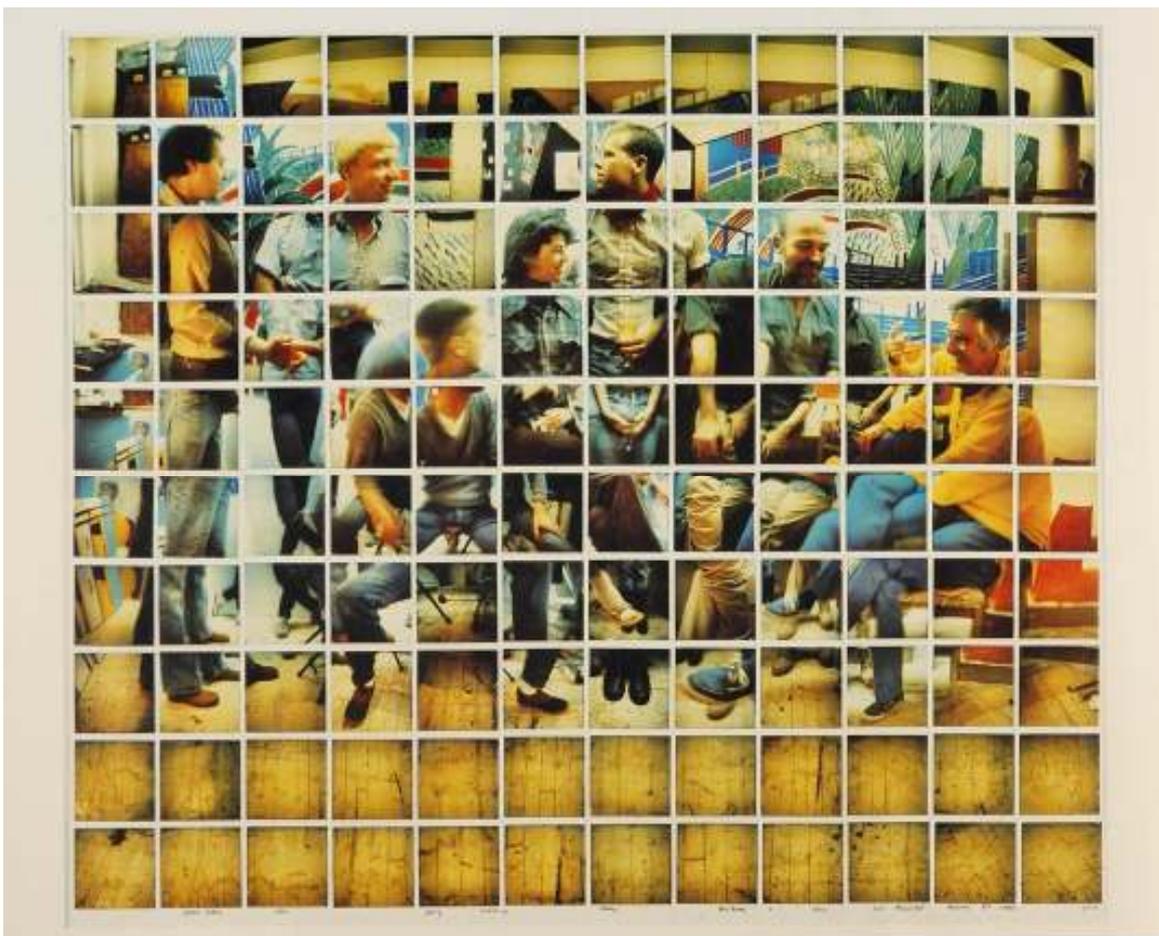


Uno de los pensamientos que le suscita es el de que los *joiners* están mucho más cercanos a la manera en la que realmente miramos. Esto lo dice en oposición al concepto tradicional de que la fotografía representa lo que se ve (su carácter documental) basados en las cuestiones técnicas relativas a los lentes fotográficos y la mecánica de la fotografía.

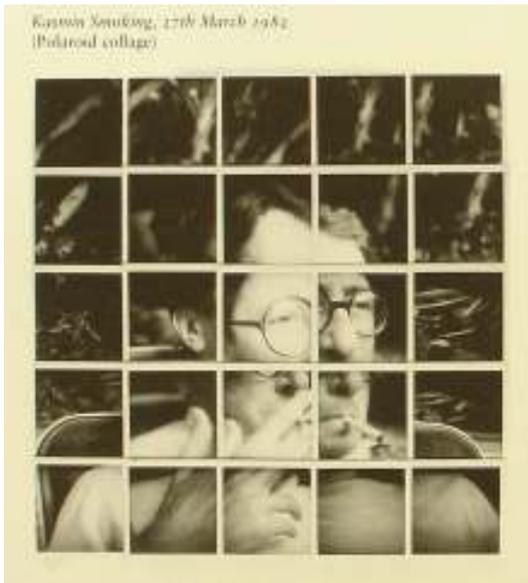
Una de estas cuestiones tiene que ver con el **foco**. Según Hockney vemos todo en foco, pero no todo de una vez. Uno ve algo cercano y algo lejano y todo está en foco, nada está esfumado. Lo esfumado es antinatural, nadie ve así. No existe la visión objetiva. Uno siempre está eligiendo lo que ve.

Otra cuestión tiene que ver con la **velocidad** a la que se perciben las imágenes. La fotografía es capaz de aislar una fracción de segundo, cosa que nosotros no podemos hacer. Aún así la gente tiende a creer que es mucho más real una fotografía que una pintura. Él no cree que esto sea así.

Hockney hace una foto grupal. Realizarla le toma dos horas; cuando ve el resultado prácticamente colapsa (según sus propias palabras). Ésta lo impacta por lo vívida, cuando tradicionalmente las fotos grupales son las más estáticas. Es entonces que decide dejar de pintar por un tiempo.



***Steve Cohen, Ian, Gary, Lindsay, Doug, Antony, Ken.***  
***Los Angeles, 8 de marzo 1982***



Pronto se da cuenta de que estos joiners incorporan una nueva dimensión a la fotografía, **el tiempo**. Hockney lo explica de la siguiente manera: el joiner *Kasmin smoking* toma cuatro horas en hacerse. Por lo tanto hay cuatro horas insertas en ese trabajo. Esto está implícito en la pintura, pero falta en la fotografía.

### **Kasmin smoking**

Pero la sensación de **espacio**, también se modifica con las diferentes aproximaciones a las que se somete el modelo fotografiado. En el caso del retrato de David Graves, la sensación de espacio es mucho mayor que el real del estudio donde se sacó.

### **David Graves, Pembroke Studios, abril 1982**



Una de las diferencias entre los joiners y las fotografías tradicionales es que uno se ve inmerso en ellos y que no puede dejar de observarlos, encontrar detalles. Las fotografías se miran de un solo golpe de vista. Los joiners (dice Hockney) revelan la manera en la que vemos a las personas, a través de miradas: una mirada, luego hacia otro lado, luego otra mirada.

## Reflexiones de Hockney

### Pintura Occidental y Oriental

En el arte occidental, la cámara ha dominado la manera de mirar por más de 350 años. La cámara es muy anterior a la fotografía. Se utilizaba desde el siglo XV por los pintores renacentistas. Hay un método fotográfico en la pintura a partir del renacimiento. Ésto se debe al uso de lentes, espejos cóncavos y cámaras oscuras para estudiar la perspectiva.



*fragmento de Wu-hsi a Suchou, de Wang Hui, 1961-8*

El arte oriental no estaba dominado por ese "único ojo". El arte oriental lidia con las *esencias* y el occidental con la *verosimilitud*. Los *scrolls* chinos son las pinturas más vívidas que uno puede ver (aquí pone como salvedad a las pinturas de Picasso). Uno las recorre y pasa por los lugares. No se puede hacer eso en una pintura tradicional. Esto se expresa hasta en el lenguaje con el que uno se expresa cuando las mira; uno dice "pasé por el puesto de sombreros", ya que literalmente uno al recorrer la pintura tiene que *pasar* por los lugares.

### El borde

Tanto en la fotografía como en la pintura tradicional se compone a partir de los bordes. En la fotografía el límite del cuadro define el encuadre. En cambio, en los *joiners* por ser producto de una construcción se desarrollan sin conocerse de antemano sus límites.



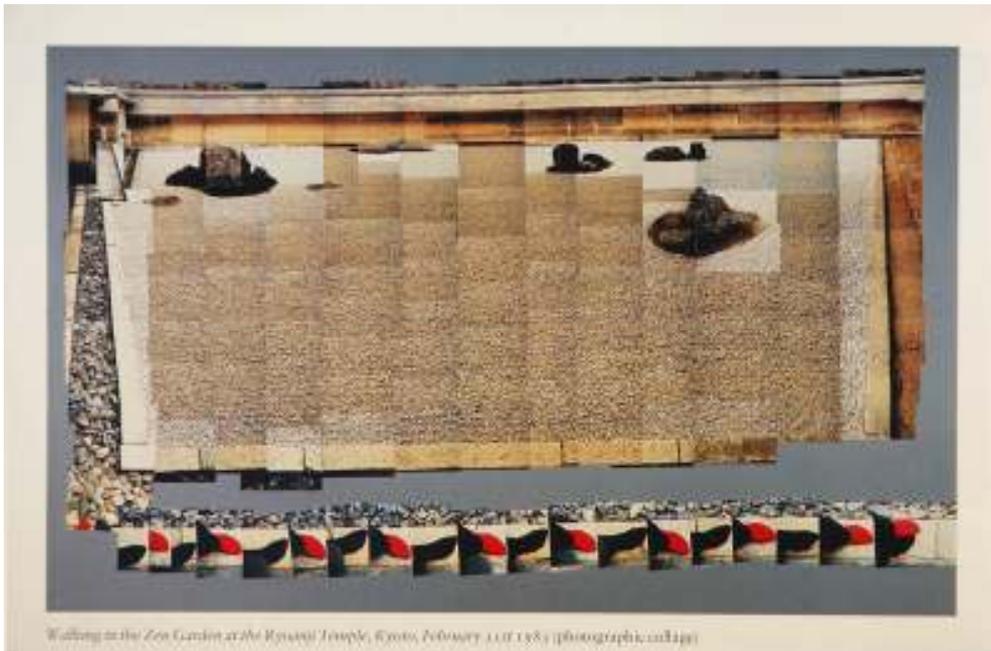
*Photographing Annie Leibovitz while She Photographs Me, Mojave Desert, February 1983*

## Cubismo

El trabajo de Hockney con fotografías es asociado inmediatamente con una concepción cubista. Hockney menciona constantemente a Picasso. Insiste en la idea de que el cubismo fue malinterpretado por los historiadores y críticos de arte como si tuviera que ver con la abstracción, y no es así. Por el contrario, dice que el cubismo representa de manera más real la forma en la que vemos. Es una nueva forma de mirar que trata sobre **realidad** y **percepción**. Trata sobre la visión de dos ojos. La fotografía, sobre uno solo. El cubismo (dice Hockney) no es un estilo, es una actitud. Si uno lo trata como un estilo solo logrará (como mucho) imitar lo que hizo Picasso.

## Tiempo y perspectiva

Otra de las cuestiones técnicas que aporta la fotografía a la pintura desde el renacimiento, es el uso de la perspectiva. La perspectiva es una abstracción teórica desarrollada en el siglo XV. Esto alteró profundamente las pinturas. Algo se ganó y algo se perdió. Con el tiempo nos damos cuenta de que se perdió la **descripción del paso del tiempo**. Pareció un tipo de visión tan verdadera que fue confirmada por la fotografía. Por lo tanto Hockney cree que la fotografía como disciplina no es el principio de algo sino el final. El final de esta forma de ver que comenzó en el Renacimiento. El **flujo del tiempo** quedó abolido por el uso de la perspectiva que da la cámara.



*Walking in the Zen Garden at the Ryoanji Temple, Kyoto, February 21st 1983*

Incluso, para Hockney la perspectiva importa mucho menos en la pintura que en la fotografía. Este *joiner* está realizado de la manera en que la memoria lo recuerda, y no como la cámara lo ve. Para realizarlo debió recorrer el Jardín Zen (parte de ese recorrido con sus pies forma parte de la obra) y reconstruir su idea del mismo. Según Hockney los *joiners* tienen muchas perspectivas dentro de una perspectiva general y uno tiene que literalmente moverse para abarcarlo.

## Evolución conceptual

David Hockney experimento profunda e incesantemente en sus *joiners*, apartando cada vez mas su obra de una simple fotografía. Estas experimentaciones no fueron lineales, sino que fueron desarrollándose con avances y retrocesos en distintos aspectos. Los avances brindarían nuevas posibilidades expresivas, los retrocesos acercarían (o no alejarían tanto) a la idea convencional de imagen.

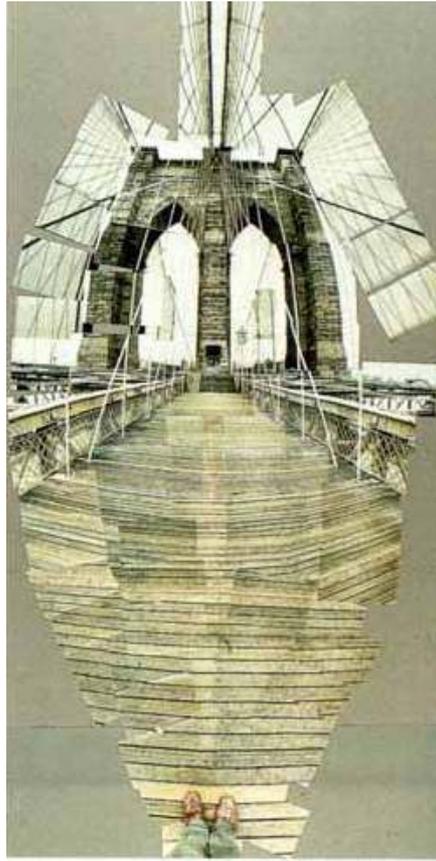
Sus primeros *joiners* surgen, casi ingenuamente, para corregir un problema que caracteriza los lentes fotográficos gran angular.



Esta es una típica imagen fotográfica tomada con un lente gran angular. Las líneas rectas siguen viéndose como rectas, y las leyes de la perspectiva, formuladas en el renacimiento por Brunelleschi, se mantienen intactas. Sin embargo posee algunas características molestas o antinaturales: los objetos de los bordes del cuadro se ven como inclinados, deformados, y mas estirados en una dimensión que otra, y los cercanos al lente, muy grandes respecto de los que están detrás. David Hockney tenía muy presente estas particularidades que le resultaban desagradables, tal vez por el uso permanente de anteojos, que le reducían el campo visual útil.

El siguiente es un *joiner* en el que se busca corregir este problema. Es una obra bastante grande, de varios metros de altura. Y que ubicaríamos como **primer paso** en la evolución conceptual de éstos. David Hockney se ha ubicado en un punto fijo, podemos ver sus pies en el piso, y sin moverse ha hecho las decenas de fotos que componen el total de la imagen. El método da una representación mas natural de cada uno de los objetos del puente, aunque también implique una que no se arme perfectamente, visto a la distancia. También ha roto con el rectángulo típico de la imagen. La obra ha crecido desde el centro hacía afuera, sin limites, y no como la típica imagen, que se crea, se compone, a partir de unos bordes ya definidos. Ha elegido además, en este caso,

la cámara común de negativo y copias, y no la Polaroid, lo que lo libera de los bordes blancos que él solo ordena en cuadros.



En un **segundo paso** conceptual, David Hockney rompe con el punto de vista único. Ya no se ubica en un solo lugar, sino que recorre el objeto buscando el mejor punto de vista para cada parte. Estamos ante una obra cubista, pero como dice él, no solamente de estilo cubista, no solo una copia de Picasso, sino de *actitud* cubista. Ya no es solamente resolver un problema de lentes, es una manera distinta de ver, ha roto con la forma de mirar occidental establecida en el renacimiento.



*The Desk, July 1st, 1984*

En este retrato, realizado con Polaroids, recurre a las mismas ideas. Pero aquí se hace más obvio el paso del tiempo. La obra no es una instantánea, sino que, y en forma evidente, incluye el paso del tiempo. Aparece un tiempo más natural, ahora es similar el tiempo de la concepción con el de la observación.



Por último, en lo que llamaríamos **tercer paso**, ha roto completamente con el espacio, hasta nos cuesta volver a formarlo, ha repetido veintitrés veces a la figura y ya no es solo mirar. Es una narración, la imagen incluye el tiempo de la acción. Vemos lo que esta sucediendo, cómo se desplaza el nadador, cómo recorre la pileta. Ha agregado una nueva dimensión al cuadro.



Estos pasos, conceptuales, no son necesariamente cronológicos. Hockney, artista conciente de todas estas posibilidades, ha recorrido este camino en uno y otro sentido, buscando agregar elementos, expresión, y tiempo a la imagen, pero, en nuestra opinión, tratando de evitar que ésta se rompa, que deje de percibirse el total como una imagen, aunque gane en las partes. O sea manteniendo un delicado equilibrio entre las partes y el todo.



En esta imagen Hockney ha combinado todas estas posibilidades. Ve el espacio en actitud cubista, y nos narra el movimiento de la persona. Vemos las lámparas del techo, la ventana, las manchas del piso de madera y al modelo (su ayudante) transitar el espacio. Vemos y recorremos con el tiempo del autor.

David Hockney considera como su obra culmine a *Pearlglossom Highway*.

For myself, "Pear-blossom Highway" finished the intense period of photographic work. My photographer friends said it wasn't really photography but painting. I'm not so sure, but I think that's where I'd like to leave it.

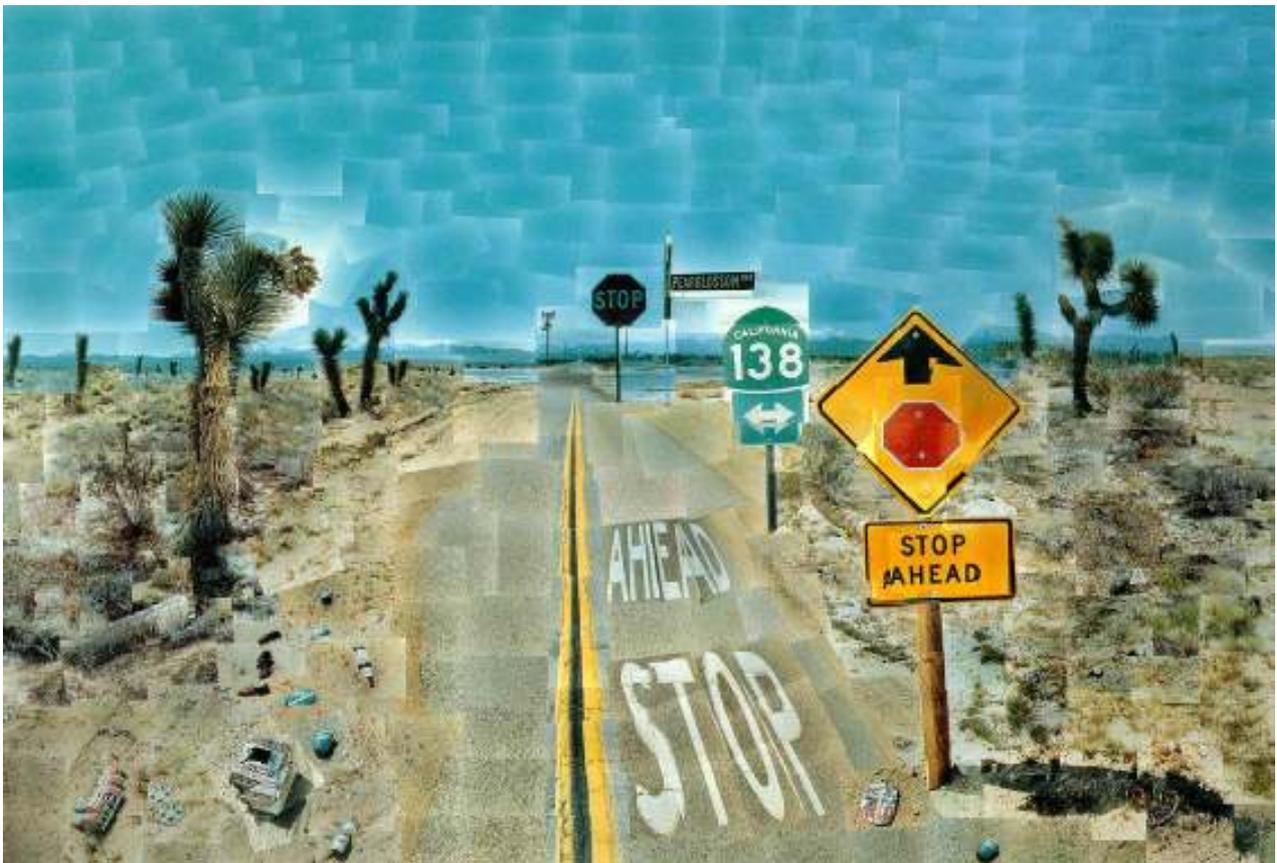
David Hockney

Los Angeles May 2<sup>nd</sup> 1988.

“Para mi, *"Pearlblossom Highway"* culminó un intenso período de trabajo fotográfico. Mis amigos fotógrafos dicen que no fue realmente fotografía sino pintura. No estoy tan seguro, pero creo que ése es el lugar en el que quiero dejarlo.”

*Pearlblossom Highway* (198 x 282 cm) es un armado a partir de más de 750 fotografías, encargado por la revista *Vanity Fair* para ilustrar una nota sobre la película *Lolita* de Stanley Kubrick. Es un paisaje del sur de California, el cruce de caminos entre la ruta 138 y la autopista que da nombre al cuadro.

Es interesante observar que, de lejos, se observa como una simple foto, y es de cerca donde vemos sus características.



La comparación con el espacio original nos permite entender un poco más la idea del autor. Hockney ha elegido contarnos de las señales del camino, que vemos en tamaño natural, de la basura tirada, que vemos en primer plano, como en relieve, y de la escasa vegetación y los arbustos. Hay una elección conciente y deliberada de unos elementos sobre otros. Nos muestra el camino como lo ve el viajero en auto.



Los *joiners* de David Hockney son una nueva e inteligente manera de representar la realidad, y que aún hoy resultan de difícil clasificación; a medio camino entre la fotografía y la pintura. Llevan consigo el elemento más importante de la fotografía, la huella de que *ha sido*, la creencia de que lo que vemos en la imagen ha estado así delante la cámara, y, a su vez, brindan muchas de las posibilidades de la pintura, especialmente del cubismo. Agrega además la dimensión del tiempo, la posibilidad de la narración. Son una feliz combinación de artes, con lo mejor de cada parte y sin lamentar ninguna pérdida. Abren el camino a una nueva forma de mirar.

Marcelo Ragone • Juan Pablo Vittori  
presentado el 22 de noviembre de 2008

#### Bibliografía:

Paul Joyce. HOCKNEY On Photography, Conversations with Paul Joyce. New York, Harmony Books, 1988