

*Secret Knowledge;
Rediscovering the lost
techniques of the Old
Masters van David Hockney
en zijn portrettekeningen*

Door: Annabel Slijderink s1065432

Datum: 1 Juni 2021

Begeleider: Dr. Mette Gieskes

*Werkstuk ter afronding van de
Premaster Kunstgeschiedenis
aan de Faculteit der Letteren van
de Radboud
Universiteit
Nijmegen*

Hierbij verklaar en verzeker ik, Annabel Slijderink, dat voorliggend eindwerkstuk getiteld *"Secret Knowledge; Rediscovering the lost techniques of the Old Masters van David Hockney en zijn portrettekeningen"*, zelfstandig door mij is opgesteld, dat geen andere bronnen en hulpmiddelen dan die door mij zijn vermeld, zijn gebruikt en dat de passages in het werk waarvan de woordelijke inhoud of betekenis uit andere, ook audiovisuele, werken is genomen, door bronvermelding kenbaar gemaakt worden.

Inhoudsopgave

Inleiding	4
1. Introductie op David Hockney	8
2. <i>Secret Knowledge; Rediscovering the old techniques of the Old Masters</i> van David Hockney	15
3. Analyse van het effect van de camera lucida op de natuurgetrouwheid van gezichtsuitdrukkingen bij portretten uit 1999 van David Hockney	28
Conclusie	32
Bibliografie	34

Inleiding

Aanleiding en Context van het onderzoek

David Hockney (1937) heeft rondom het jaar 2000 onderzoek gedaan naar de technieken van de oude meesters uit de renaissance. Hij is ervan overtuigd dat zij gebruik maakten van spiegels en lenzen om perspectief en een realistische weergave van de werkelijkheid zo kundig mogelijk binnen hun schilderijen uit te werken.¹

Toen Hockney de National Gallery te Londen bezocht in 1999 en daar de portrettekeningen van Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) bestudeerde, begon hij met zijn onderzoek, dat zou uitgroeien tot *Secret Knowledge; Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, gepubliceerd in 2001. De tekeningen van Ingres leken, volgens Hockney, gemaakt te zijn met behulp van een lens. De lijnvoering van Ingres deed hem erg denken aan een techniek van Andy Warhol (1928-1987) die door middel van een beamerprojectie vormen van keukenobjecten overtrok. De technologie van beamers bestond in de tijd van Ingres nog niet en daarom onderzocht Hockney of er destijds een hulpmiddel beschikbaar was dat een soortgelijke tekenlijn als die van Warhol bewerkstelligde.²

Hockney kwam in zijn onderzoek al snel uit bij de spiegellenstechniek en de camera lucida. Dit is een prisma op een standaard, die het onderwerp en het papier samen brengt als een illusie, alleen zichtbaar voor de kunstenaar. Onder andere George Dolland gaf in 1830 in zijn artikel *Description of the Camera Lucida, An Instrument for Drawing in True Perspective and for copying, reducing, or enlarging other drawings* een heldere uiteenzetting van de installatie van het instrument tot en met het gebruik en effect van de camera lucida:

¹ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 25

² David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 24-25

The instrument being fixed by the clamp to the table, drawing board, sketchbook, or any other mode of placing the paper to be drawn upon, that may be considered convenient; and the tubes which support the prism drawn out to the length that may be the best adapted to the size of the drawing required, and the upper part of the prism, places directly over the middle of, and parallel to the paper, with the face towards the object to be copied. It may be proper here to remark that the distance at which the prism is placed from the paper, to the distance from the object, will determine the proportion of the drawing. [...] If the distances are equal, the drawing will be the same size as the original, and upon the same principle, the relative sizes may be varied at pleasure. [...] and looking downwards through the prism, the pencil will be seen upon the paper; at the same time the object to be drawn, will also be seen apparently upon the paper; it being transferred to the eye by the two reflecting surfaces of the prism.³



1. Giovanni Battista Moroni, *portret van Isotta Brembatti*, 1553, olieverf op doek, 160 cm x 114,9 cm, Bergamo



2. Giotto di Bondone, *bruiloft te Kana* (detail), 1303-1306, fresco, 200 cm x 185 cm, Scrovegni kapel, Padua

Doordat Hockney zelf uitgebreid ging experimenteren in zijn portrettekeningen met de camera lucida als hulpmiddel, ontdekte hij overeenkomsten op het gebied van perspectief en natuurgetrouwheid van zijn eigen portretten met werken van renaissancekunstenaars, bijvoorbeeld dat van Giovanni Battista Moroni (1520 - 1578) uit 1553. De vouwen van de kleding en het precies kloppende perspectief van het patroon op de kleding in het werk van Moroni zijn veel natuurgetrouwer dan bijvoorbeeld

³ George Dolland, *Description of the Camera Lucida, An Instrument for Drawing in True Perspective and for copying, reducing, or enlarging other drawings*, Londen, 1830, blz. 2-3

bij Giotto di Bondone (1266-1337) uit 1303. (afb. 1 en 2) Hockney vroeg zich af of kunstenaars als Moroni toen al gebruik maakten van lenzen of spiegels als hulpmiddel.⁴ Daarom heeft hij technieken van kunstenaars zoals Jan van Eyck (1390 - 1441), Hans Holbein de Jonge (1497 - 1543), Masolino da Panicale (1383-1447), Robert Campin (1378 - 1444), Caravaggio (1571 - 1610) en Albrecht Dürer (1471 - 1528) onderzocht.⁵

Het is niet verassend dat Hockney zich verdiepte in technieken van andere kunstenaars, aangezien hij zich gedurende zijn hele carrière nieuwe technieken eigen maakte en uitprobeerde. Zelfs op tweeëntachtigjarige leeftijd ontdekte hij nog het tekenen op de iPhone en iPad. In een interview met *The Guardian* uit 2019 benoemde hij de voordelen hiervan: 'I started on the iPhone in 2009 ... there was great advantage in this medium because it's backlit and I could draw in the dark. I didn't ever have to get out of bed. Everything I needed was on the iPhone.'⁶

Onderzoeksopzet

David Hockney is ervan overtuigd dat de kunstenaars uit de renaissance gebruik hebben gemaakt van de camera lucida, echter kan hij dit niet volledig bewijzen. Onduidelijk is de meerwaarde van het gebruik van een camera lucida door een beeldend kunstenaar als het gaat om natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukking. De wetenschappelijke bijdrage die dit onderzoek beoogt te realiseren gaat dan ook in op de effecten van de camera lucida op dergelijke beeldende werken van David Hockney. Binnen dit onderzoek staan de portrettekeningen uit 1999 van David Hockney centraal. Hiervoor is gekozen aangezien hij geëxperimenteerd heeft met de camera lucida bij het creëren van deze portrettekeningen en zo de effecten van de camera lucida kunnen worden

⁴ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 36

⁵ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001

⁶ Dalya Alberge, (Digitaal artikel), David Hockney; From iPad to glossy book: new hi-tech art by Hockney unveiled, Guardian News & Media Limited, United States, 2019, url:<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/nov/30/david-hockney-art-iphone-window-on-world> geraadpleegd op: 19-5-2021

geanalyseerd. Dit leidt tot de volgende hoofdvraag die centraal staat in dit onderzoek, namelijk:

Welke effecten hebben de experimenten van David Hockney met de camera lucida in de periode waarin hij *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* schreef, gehad op de natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukkingen bij zijn portrettekeningen uit 1999?

Om een antwoord te kunnen formuleren op de hoofdvraag is een literatuurstudie gedaan. In hoofdstuk één wordt er een introductie gegeven op de kunstenaar David Hockney. De literatuur die hieraan ten grondslag ligt heeft betrekking op de carrière van David Hockney. In hoofdstuk twee staat *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* uit 2001 geschreven door David Hockney en de kritiek hierop centraal. In dit hoofdstuk over *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* worden er enkele kunstenaars uit de renaissance besproken, daarbij wordt door middel van literatuurstudie op de technieken van deze kunstenaars ingegaan. Ook een uiteenzetting van de camera lucida zal in dit hoofdstuk worden gegeven, zodat in hoofdstuk drie een analyse uitgevoerd kan worden. Deze analyse zal dan ook ingaan op het effect van de camera lucida, met daarbij aandacht voor de natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukkingen bij portrettekeningen van David Hockney uit 1999. Vanuit deze analyse zal getracht worden een antwoord te geven op de hoofdvraag en zo te voldoen aan de doelstelling van dit onderzoek.

1. Introductie op David Hockney

In dit hoofdstuk wordt een introductie gegeven op de kunstenaar David Hockney. Een impressie krijgen van deze kunstenaar en zijn uitzonderlijke manier van werken waarin hij zich blijft vernieuwen, is van belang om de hoofdstukken die volgen, over zijn onderzoek *Secret Knowledge; Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* en de effecten van de camera lucida op zijn portrettekeningen, beter te begrijpen. Het is een uitdaging om een impressie te geven van een kunstenaar die over ruim zeventig jaar aan ervaring beschikt. Om het overzichtelijk te houden en beknopt, spitst dit hoofdstuk zich toe op de werken die veranderingen in zijn werkwijze duidelijk laten zien.



3. Rineke Dijkstra, *David Hockney*, Londen, 6 november 2018

Hockney, geboren op 9 juli 1937 te Bradford, West Yorkshire, is bekend geworden als één van de bekendste Britse pop art kunstenaars.

Op zijn elfde wist Hockney al dat hij kunstenaar wilde worden. Hoewel hij worstelde met wat dat vak nou precies inhield, - 'Als je alleen al kerstkaarten maakte was je een kunstenaar...' ⁷ - weerhield dit hem er niet van om door te

⁷ Catherine Cusset, *Life of David Hockney: A Novel*, (vanuit het Frans naar Engels vertaald door Teresa Lavender Fagan), 2019, blz. 4

gaan met het ontwikkelen van zijn creativiteit. Ook zijn ouders Kenneth en Laura Hockney moedigden hem aan door hem naar kalligrafielessen te sturen.⁸

Opleiding



4. David Hockney, *The Third Love Painting*, 1960, olieverf op hardboard, 118,7 cm x 118,7 cm, Tate Museum, Engeland,

In 1953 begon Hockney op de Bradfort School of Art te Bradfort. Hij vond het moeilijk zich voor te stellen dat hij alles wat ze in deze opleiding van hem zouden verwachten leuk zou vinden na de middelbare school, waar hij het niet naar zijn zin had door gebrek aan kunstvakken.⁹ Aan het einde van deze opleiding in 1957 realiseerde hij zich dat hij eigenlijk nog niks wist over moderne kunst.

Hij wilde zijn horizon verbreden, ging studeren in Londen aan de Royal College of Art, waar hij in aanraking kwam met de nieuwe stromingen van zijn tijd: het abstract expressionisme en het Amerikaans impressionisme. Hij probeerde deze ontwikkelingen uit in bijvoorbeeld *The Third Love Painting* uit 1960 (afb. 4) en concludeerde dat de abstract expressionistische wijze van schilderen niets voor hem was. Hij zocht naar een manier om figuratieve kunst te maken met modernistische invloeden.¹⁰

Later refereerde hij, net als meerdere medestudenten - R.B Kitaj (1937 - 2007), Allen Jones (1937) en Derek Boshier (1937)¹¹ - in zijn werk aan populaire cultuur, zoals muziek van die tijd en foto's uit de krant. De invloed van populaire cultuur, samen met het gebruik van kleuren en materialen die niet strookten met de traditionele kunstverwachtingen, werd geafficheerd als een nieuwe kunstbeweging: pop art¹², een stroming waar Hockney zich alleen nooit mee geïdentificeerd heeft,

⁸ Catherine Cusset, *Life of David Hockney: A Novel*, (vanuit het Frans naar Engels vertaald door Teresa Lavender Fagan), 2019, blz. 6

⁹ Catherine Cusset, *Life of David Hockney: A Novel*, (vanuit het Frans naar Engels vertaald door Teresa Lavender Fagan), 2019, blz. 8

¹⁰ Marco Livingstone, *David Hockney*, Thames & Hudson world of art, Londen, new edition 2017, Blz. 21

¹¹ Christopher Simon Sykes, *David Hockney: the biography*, Telesy, 2014, proloog

¹² Paul Melia en Ulrich Luckhardt, *David Hockney*, (vertaald van Duits naar Engels door Elizabeth Clegg), 2007, blz. 8

omdat hij zijn inspiratiebronnen klassiek en traditioneel vond. Hij zei; 'In fact, I am sure my own sources are classic, or even epic themes. Landscapes of foreign lands, beautiful people, love, propaganda, and major incidents (of my own life). These seem to me to be reasonably traditional.'¹³

In 1962, zijn laatste jaar op het Royal College of Art, verwierf Hockney een nationale reputatie omdat hij de gouden medaille van zijn jaar tijdens de afstudeerceremonie won.¹⁴ In 1967 werd hij genomineerd voor de eerste prijs van the John Moores Exhibition¹⁵ en drie jaar later werd zijn internationale reputatie gevestigd met de eerste van vele grote retrospectieven.¹⁶

Toonaangevende Werken

De monografie geschreven door Marco Livingstone, kunsthistoricus, schrijver, en zelfstandig curator in Londen, is erg uitgebreid door de uitzonderlijke productiviteit van David Hockney. Hij schrijft bijvoorbeeld dat Hockney's verbeelding gedurende meer dan zestig jaar geprikkeld werd door oude en nieuwe technieken waarvan zijn schilderijen, tekeningen, prenten, foto's, decorontwerpen en video's getuigen.¹⁷ Aan de hand van bovenstaande, worden drie werken besproken en toegelicht met inbegrip van de techniek.

¹³ Paul Melia en Ulrich Luckhardt, *David Hockney*, (vertaald van Duits naar Engels door Elizabeth Clegg), 2007, blz. 12

¹⁴ Sarah Howgate, *David Hockney: Drawing from life*, National portrait gallery, Londen, 2020, blz. 12

¹⁵ Tent. cat. Liverpool (Walker Art Gallery), John Moores exhibition 6, Liverpool 1967

¹⁶ Marco Livingstone, *David Hockney*, Thames & Hudson world of art, Londen, new edition 2017, blz. 11

¹⁷ Marco Livingstone, *David Hockney*, Thames & Hudson world of art, Londen, new edition 2017, blz. 7



5. David Hockney, *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, 1972, Acryl op canvas, 213,5 cm x 305 cm, verkocht voor \$90,312,500 op 15 november 2018 bij Christie's in New York

Portrait of an Artist uit 1972

De basis van David Hockney's iconische zwembad-schilderij *Portrait of an Artist* uit 1972 wordt gevormd door twee foto's die niets met elkaar te maken hebben. Één foto is van een zwemmer onder water en de andere is er een van Peter Schlesinger. Met hem had Hockney een relatie, maar deze kwam ten einde vlak voor de

creatie van dit schilderij.¹⁸ Als reden om zwembaden te schilderen gaf Hockney zijn fascinatie voor de talloze zwembaden in Los Angeles: 'I looked down to see blue swimming pools all over, and I realised that a swimming pool in England would have been a luxury, whereas here they are not.'¹⁹ De zwembaden beheersten vele van zijn grote werken in de jaren '60 en '70.

Aanvankelijk had Hockney grote moeite met het correct weergeven van het bewegende water van het zwembad.

*The point about the patterns you see in water in swimming pools is that they're moving, they don't stay still. And if the water is moving violently and there's a lot going on, the photograph, which is only capturing a fraction of a second, is in a way quite unrealistic, whereas you can paint it closer to the experience of seeing it.*²⁰

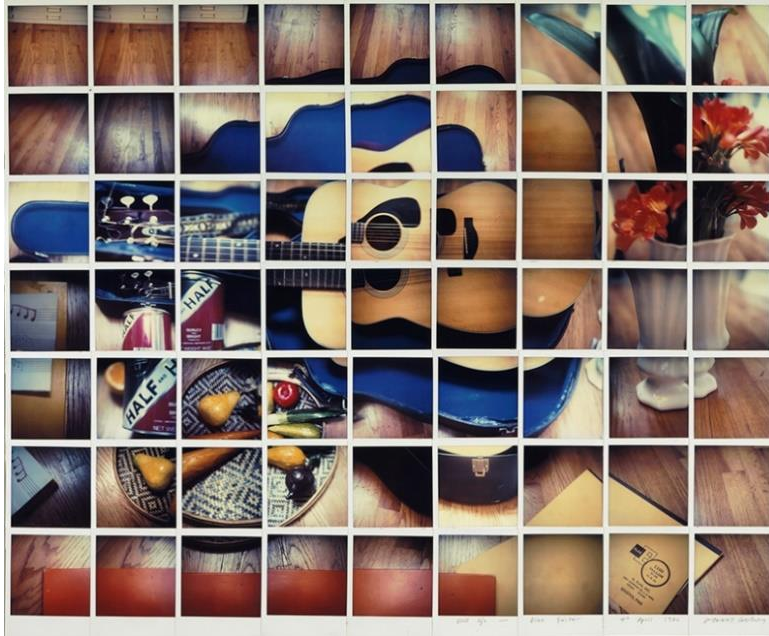
Hij weet het moeizame maakproces van het schilderij zelf aan het onderwerp, maar in het boek van Marco Livingstone uit 2017 wordt ook verwezen naar zijn

¹⁸ Marco Livingstone, *David Hockney*, Thames & Hudson world of art, Londen, new edition 2017, Blz. 137

¹⁹ Redactie van Christie, David Hockney's *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, New York, 15 december 2018, url: <https://www.christies.com/features/David-Hockney-Portrait-of-an-Artist-Pool-with-Two-Figures-9372-3.aspx> geraadpleegd op 28 mei 2021

²⁰ Marco Livingstone, *David Hockney*, Thames & Hudson world of art, Londen, new edition 2017, Blz. 139

relatieproblemen (als zou het moeilijk zijn geweest zijn grote liefde ook na een breuk te blijven schilderen). De dag voor zijn solo expositie in New York maakte hij het werk af dat uiteindelijk in 2018 voor ruim negentig miljoen dollar geveild werd en in handen kwam van een privéverzamelaar.



6. David Hockney, *Still life of blue guitar*, 1982, polaroid compositie, 62,23 cm x 76,2 cm, privé collectie

Still life of blue guitar uit 1982

De fotocollages uit de jaren '80 zijn erg opmerkelijk in het oeuvre van David Hockney. Hij hield zich in deze periode bezig met de manier waarop de mens objecten waarneemt vanuit meerdere invalshoeken, waarna ze in het brein verwerkt worden tot een

driedimensionale vorm.²¹ Bij zijn onderzoek gebruikte hij voornamelijk een camera. Hij maakte vanuit verschillende perspectieven foto's van hetzelfde onderwerp, waarna hij ze verwerkte tot collages. Het weergeven van objecten vanuit verschillende perspectieven in één beeld, werd in schilderijen ten tijde van het kubisme ook toegepast door bijvoorbeeld Pablo Picasso (1881 - 1973). De weergave van objecten vanuit meerdere invalshoeken in een beeld c.q. schilderij, kwam volgens de kubisten dichterbij de werkelijkheid. Geïnspireerd hierdoor ging Hockney van schilderen over op fotograferen. Zelf zei hij erover in de jaren 80: 'I love new mediums, [...] I think mediums can turn you on, they can excite you: they always let you do something in a different way, even if you take the same subject.'²²

²¹ Marco Livingstone, *David Hockney*, Thames & Hudson world of art, Londen, new edition 2017, blz. 238

²² Meredith A. Brown, Chris Stephens, Andrew Wilson (reds.), *David Hockney*, Tate Publishing, Londen, 2017, blz. 186

Hockney heeft zijn hele carrière onderwerpen op verschillende manieren met verschillende technieken benaderd.



7. David Hockney, *Arrival of spring in Woldgate, East Yorkshire*, 2011, olieverf op 32 canvassen, 365,76 cm x 975,36 cm, Musée national d'art moderne, Parijs

Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire uit 2011

In 2000 keerde Hockney vanuit Californië terug naar zijn geboorteplaats Yorkshire, waar hij vanaf 2005 in de open lucht enorme schilderijen maakte, verspreid over meerdere doeken, omdat die makkelijker te vervoeren waren. Hij legde in vele schilderijen en iPad tekeningen de seizoenswisselingen vast. Hij verliet het digitaal vastleggen van de natuur, omdat dit niet strookte met zijn fysieke waarneming van de wereld. Hij zei: 'So stand in the landscape you love, try and depict your feelings of space, and forget photographic vision, which is distancing us too much from the physical world.'²³

Het was Hockney's doel om de toeschouwer, mede door de enorme afmeting van zijn schilderijen, deelgenoot te maken van zijn extatische ervaring op unieke momenten in tijd, plaats en ruimte. Landschappen weergeven op een specifiek moment van de dag is ook bekend van impressionisten in de tweede helft van de 19^e eeuw, zoals Claude Monet (1840-1926).²⁴ Het impressionisme was voor Hockney daarom een grote inspiratiebron voor deze grote landschapschilderijen,

²³ Marco Livingstone, *David Hockney*, Thames & Hudson world of art, Londen, new edition 2017, blz. 298

²⁴ Waldemar Januszczak, *Techniques of the world's great painters*, Phaidon QED publishing Limited, Oxford, 1980, blz. 102

hoewel hij zich meer bezig hield met de ruimte dan met de lichtval waar de impressionisten hun focus op legden.²⁵

In 2012 werd dit werk, samen met vele andere schilderijen en meer dan honderd iPad tekeningen over de seizoenswisselingen in de landschappen van Yorkshire geëxposeerd in The Royal Academy of Arts te Londen. Later zijn deze werken van Hockney in Nederland getoond samen met de werken van Vincent van Gogh.²⁶ Beide kunstenaars lieten met levendige kleuren en verfstreken een weergave van de natuur zien die de werkelijkheid overstijgt.²⁷

Portrait of an Artist (1972), *Still life of blue guitar* (1982) en *Arrival of spring in Woldgate, East Yorkshire* (2011) laten een verscheidenheid aan media als ook onderwerpen zien. Hockney laat zich door alles en een ieder die hij tegenkomt inspireren, onder andere door kunstenaars uit verleden en heden, door eigen observaties zoals de zwembaden en nauwkeurige observaties van de natuur. Gedurende zijn hele carrière tot op de dag van vandaag is hij bezig zichzelf te vernieuwen. Alle nieuwe technieken wil hij zich eigen maken. Dit blijkt uit zijn zoektocht naar een eigen schilderstijl in zijn studententijd, zijn collages met fotografie en de experimenten met tekenen op zijn iPad.

Vanuit dit streven en deze voortdurende nieuwsgierigheid komt ook *Secret Knowledge; Remastering the lost techniques of the Old Masters* voort. Aanleiding voor dit onderzoek en de kritiek hierop worden samen met technieken van renaissancekunstenaars en de uiteenzetting van de camera lucida besproken in het volgende hoofdstuk.

²⁵ Marco Livingstone, *David Hockney*, Thames & Hudson world of art, Londen, new edition 2017, blz. 299

²⁶ Tent. cat. Amsterdam (Van Gogh Museum), *The Joy of Nature; Hockney Van Gogh*, Amsterdam 2019, Edwin Dekker en Louis van Tilborgh (reds.)

²⁷ Tent. cat. Amsterdam (Van Gogh Museum), *The Joy of Nature; Hockney Van Gogh*, Amsterdam 2019, Hans den Hartog Jager, Edwin Dekker en Louis van Tilborgh (reds.) blz. 32

2. *Secret Knowledge; Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* van David Hockney

In dit hoofdstuk wordt een samenvatting gegeven van *Secret Knowledge; Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* van David Hockney. Over dit onderzoek is, door uitgeverij Thames & Hudson, een boek uitgebracht in 2001. Het boek bestaat uit drie delen. Het eerste gedeelte is een visuele presentatie van het onderzoek waarvan de onderzoeksperiode twee jaar in beslag nam. Het tweede gedeelte is een verzameling van delen uit documenten die Hockney is tegengekomen gedurende zijn onderzoek. Het derde gedeelte is een selectie van notities, essays en briefverkeer tussen Hockney en experts die gedachten en ontwikkelingen van het onderzoek vastleggen. Ook bevat dit gedeelte de correspondentie tussen Hockney en verschillende kunstexperts waaronder Martin Kemp, Charles Falco en John Walsh. Naast dit boek, waarop dit onderzoek is gebaseerd, is er in samenwerking met de BBC een documentairereeks uitgebracht waarin Hockney de kijker meeneemt in de bevindingen van zijn onderzoek.

Aanleiding voor het onderzoek

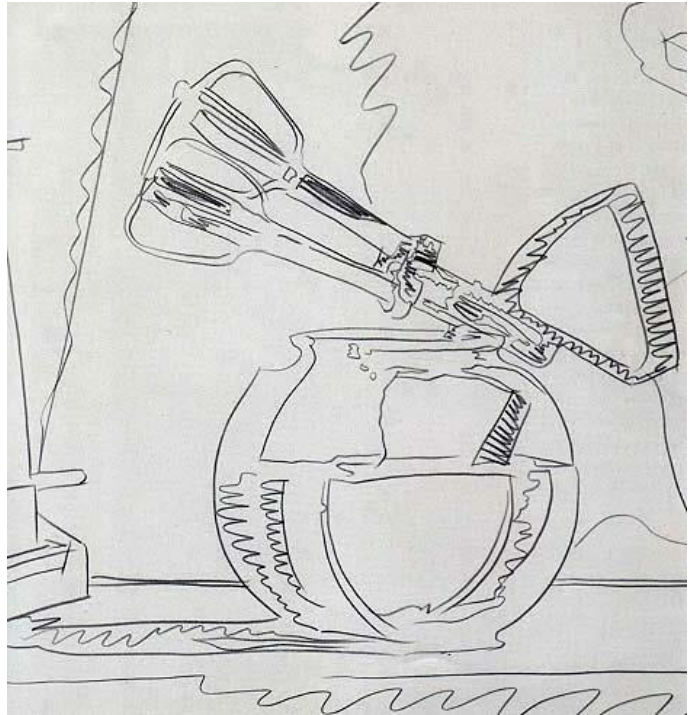
In 1999 bezocht Hockney een grote expositie met werken van Jean Auguste Dominique Ingres (1790 - 1867), een neoclassicistische kunstenaar die werkzaam was in de eerste helft van de 19^e eeuw. Deze expositie vond plaats in de National Gallery te Londen.²⁸ De werken waar Hockney door geboeid raakte, waren zeer kleine, getekende portretten. (afb. 8) Het verwonderde hem dat de portretten zo klein waren maar met zulke accurate en zekere lijnen getekend waren waardoor er

²⁸ Tent. cat. Londen (National Gallery of Art), *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*, New York 1999, (Gary Tinterow en Philip Conisbee)

een hele natuurlijke gezichtsuitdrukking te zien is op klein formaat. Deze in één keer raak getekende lijnen deden Hockney denken aan werk waarin Andy Warhol (1928 - 1987) gebruik maakte van een beamerprojectie. (afb. 9) Met deze techniek krijgt de kunstenaar lijnen in één keer goed op het papier. Volgens Hockney moest Ingres gebruik gemaakt hebben van een soortgelijk hulpmiddel.²⁹



8. Jean Auguste Dominique Ingres, *Portrait of Madame Louis François Godinot*, 1829, grafiettekening, 21,9 cm x 16,5 cm



9. Andy Warhol, *Still Live (detail)*, 1975, grafiet op velijnpapier, 71,1 cm x 102,2 cm

Het viel hem namelijk op dat de lijnen van de gedrapeerde stoffen van de geportretteerden zo trefzeker getekend waren dat ze overgetrokken lijken. Meerdere inspecties overtuigden Hockney ervan dat dit resultaat niet te boeken was zonder hulpmiddel zoals een camera lucida.³⁰

²⁹ Chris Stephens en Andrew Wilson, *David Hockney*, Tate Publishing, London, 2017, blz. 99 vertaald uit het Engels

³⁰ Sarah Howgate, *David Hockney: Drawing from life*, National portrait gallery, Londen, 2020, blz. 35-36 vertaald uit het Engels



10. George Dollond, *de originele fabrikant van Sir William Hyde Wollaston's camera lucida, naar beschrijving van de camera lucida*, 1830

Camera lucida

De camera lucida is een uitvinding uit 1806 van Sir William Hyde Wollaston. Wanneer een kunstenaar door een prisma kijkt, dat op een standaard staat, dan ziet hij de weergave van de wereld samen met zijn eigen hand op papier. (afb. 10) Het voordeel van dit instrument is dat het makkelijk te verplaatsen is en dat er geen donkere ruimte voor nodig is zoals bij de camera obscura.³¹ David Hockney omschrijft het gebruik van de camera lucida (hier ontmoeten de omschrijvingen van Dolland³² en Hockney elkaar) op de volgende manier:

*Basically it is a prism on a stick that creates the illusion of an image of whatever is in front of it on a piece of paper below. This image is not real- it is not actually on the paper, it only seems to be there. When you look through the prism from a single point you can see the person or objects in front and the paper below at the same time. If you're using the camera lucida to draw, you can also see your hand and pencil making marks on the paper. But only you, sitting in the right position, can see these things, no one else can.*³³

³¹ Thomas B. Greenslade, *The Physics Teacher* 27; *The camera lucida*, Ohio, 1989, url: <https://aapt-scitation-org.ru.idm.oclc.org/doi/pdf/10.1119/1.2342659>, geraadpleegd op: 6 juli 2021

³² George Dolland, *Description of the Camera Lucida, An Instrument for Drawing in True Perspective and for copying, reducing, or enlarging other drawings*, Londen, 1830, blz. 2-3

³³ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 28

Onderzoek en experiment

David Hockney probeerde zelf de techniek met optische hulpmiddelen zoals de camera lucida uit. In het begin vond hij het gebruik erg moeilijk, omdat het niet het onderwerp projecteert op papier, maar een illusie ervan in het oog. Wanneer de kunstenaar zijn hoofd beweegt, beweegt de gehele illusie mee. Het is daarom noodzakelijk dat de kunstenaar snel hoofdlijnen op papier zet om de positie van het tekenonderwerp vast te leggen. Hier gaat het om de positie van de ogen ten opzichte van de neus en mond om een representatie van de werkelijkheid te waarborgen.³⁴ Gedurende een jaar heeft Hockney geoefend en ruim honderd portretten van vrienden waren het resultaat.

Naast de experimenten met de camera lucida heeft David Hockney ook geëxperimenteerd met de spiegellenstechniek. Charles Falco, Amerikaans experimenteel fysicus en expert op gebied van de magnetische en optische eigenschappen van dunne filmmaterialen, attendeerde hem erop dat een spiegel alle optische kwaliteiten in zich heeft om een beeld te projecteren op een plat vlak. Hockney ging aan het werk en gebruikte een kleine spiegel om een beeld op een muur te projecteren. Het beeld werd helderder door het beeld via een klein raam in een donkere ruimte te projecteren op de muur naast het raam waar hij een vel papier ophing. 'Then a friend sat outside the hole in the bright sunlight. Inside the room, I could see his face on the paper, upside down but right way round and very clear.'³⁵ Deze projectie maakte het mogelijk een paar markeringen op het papier te zetten zoals de hoeken van de ogen, neus en mond net als bij het gebruik van de camera lucida. Hierna werkte hij het portret op zijn gebruikelijke manier uit.

De experimenten met de spiegellenstechniek als ook de camera obscura techniek worden verder in het bestek van dit onderzoek buiten beschouwing gelaten, maar zijn wel van belang om te noemen om een compleet beeld van *Secret Knowledge; Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* te geven.

³⁴ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 12-13

³⁵ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 74

De vermoedens van David Hockney

David Hockney heeft sterke vermoedens dat verschillende kunstenaars uit de Renaissance gebruik maakten van eerder genoemde optische hulpmiddelen.



11. Caravaggio, *Bacchus*, 1595, olieverf op doek, 95 cm x 85 cm, Uffizi museum, Florence

Een voorbeeld daarvan is Caravaggio (1571-1610). Caravaggio's schilderijen van groepen mensen indiceren dat hij deze eerst in schetsen uitgewerkt heeft, maar er zijn aan hem nooit tekeningen toegeschreven.³⁶ Over de werkwijze van Caravaggio is bekend dat hij zijn compositie bepaalde door markeringen op het doek te zetten met losse dikke verfstreken van witte verf om snel een pose van een model te vangen en later uit te werken. Deze techniek wordt ook wel *abbozzo* genoemd.³⁷ Bij diens werk

Bacchus uit 1595 (afb. 11) viel het Hockney op dat de geportretteerde zijn glas heft met zijn linker hand. Dit was zeer ongebruikelijk omdat de meeste mensen het glas heffen met de rechterhand. Giotto di Bondone (1266 - 1337) en andere eerdere kunstenaars schilderden mensen zoals zij ze zagen, het glas heffend met de rechterhand. Aan het einde van de zestiende eeuw zijn er ineens meerdere schilderijen waarbij de geportretteerde het glas heft met de linkerhand.

Bijvoorbeeld de *Drinkende jongen* uit 1582 van Annibale Carracci (1560 - 1609) en de *Drinkende jongen* uit 1626 van Frans Hals (1582 - 1666). Hockney vraagt zich af of dit toeval is of dat het komt door het gebruik van de spiegellenstechniek. De geportretteerden zouden, volgens Hockney, het glas wel geheven hebben met de rechterhand, maar zijn weergegeven in spiegelbeeld.³⁸

³⁶ Waldemar Januszczak, *Techniques of the world's great painters*, Phaidon QED publishing Limited, Oxford, 1980, blz. 40

³⁷ Larry Keith (Lorenzo Pericolo en David M. Stone reds.), *Caravaggio: Reflections and Refractions; Caravaggio's Painting Technique: A Brief Survey Based on Paintings in the National Gallery London*, Ashgate Surrey, 2014, blz. 36

³⁸ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 119

David Hockney vergeleek ook werk van Masolino da Panicale(1383 – 1447), *Genezing van de kreupelen en opwekking van Tabitha* uit 1425, met dat van Robert Campin(1378 – 1444), *Een man* uit 1430. (afb. 12)

Het gezicht geschilderd door Masolino is onderdeel van de frescocyclus uit de Brancacci kapel in de Florentijnse kerk, Santa Maria del Carmine. Masolino heeft het in samenwerking met zijn leerling Masaccio(1401-1428) uitgewerkt, maar het is door Filippino Lippi(1457-1504) voltooid. Deze fresco's worden wereldwijd erkend als een voorbeeld voor schilderijen uit de vroege renaissance in Italië.³⁹ Masolino is een van de eerste schilders die portretten in de Brancacci kapel uitgewerkt heeft in hedendaagse kleding. De houding van mensfiguren in de fresco's is nog in gotische traditionele stijl geschilderd, maar de expressie, plasticiteit en natuurgetrouwheid komen voort uit de humanistische mentaliteit van de renaissance die gevormd werd door de herontdekkingen uit de klassieke oudheid.⁴⁰

Robert Campin(1378 – 1444), ook wel meester van Flémalle genoemd, is een van de Vlaamse Primitieven. Deze benaming vindt haar oorsprong in het oude, van Giorgio Vasari(1511- 1574) afkomstige en door Karel van Mander(1548-1606) geïntroduceerde onderscheid tussen de 'oude-moderne' manier van Van Eyck(1390 – 1441) en de 'moderne' manier, verbonden met de wetenschappelijke inzichten die in het begin van de zestiende eeuw uit Italië werden meegebracht.⁴¹ Het gezicht geschilderd door Robert Campin is niet afkomstig uit een grote muurcyclus zoals bij Masolino, maar is een portret van een man die bij het portret van zijn vrouw hoort. Over het echtpaar is niet veel bekend, maar aan de kleren kunnen we zien dat ze niet overdreven rijk waren, maar relatief welvarende stedelingen. Het werk is uitzonderlijk door de verschillende texturen van de huid, vooral rondom de mond en oogleden, de specifieke subtiel uitgewerkte gezichtsuitdrukkingen en de stofuitdrukking van de kleding.⁴² Deze verfijnde

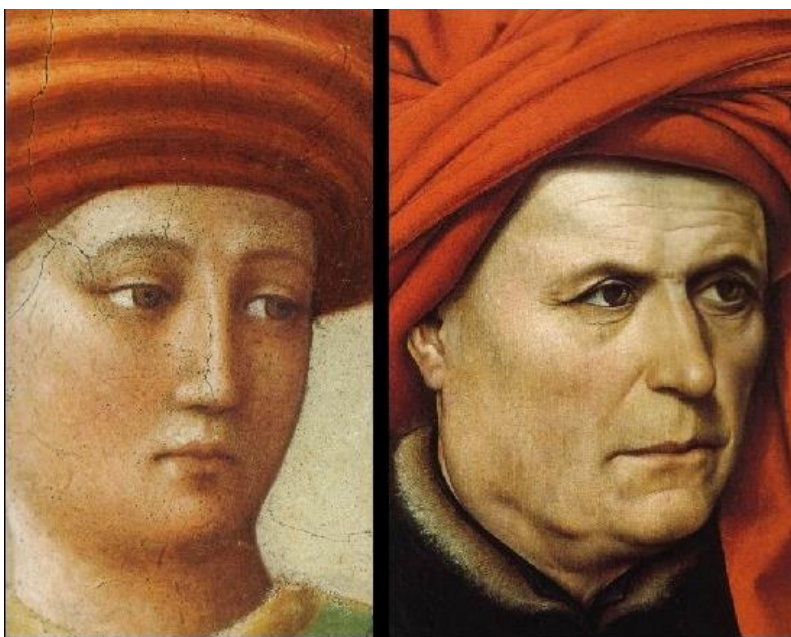
³⁹ Nicholas A. Eckstein, *The Brancacci Chapel; Form, Function and Setting*, Villa I Tatti Florence, 2003, blz. 1

⁴⁰ Raimond van Marle, *The Renaissance Painters in the 15th century deel 1; The development of the Italian schools of painting*, the Hague Martinus Nijhoff, 1928, blz. 264

⁴¹ Liana Castelfranchi Vegas, *Vlaanderen en Italië; Vlaamse primitieven en Italiaanse Renaissance*, (Nederlandse vertaling) H.J.W. Becht uitgeverij Amsterdam. 1984 blz. 13

⁴² Lorne Campell, *The Burlington Magazine* Vol. 116 No. 860; Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode, *Burlington Magazine Publications* Londen, 1974, blz 642-3, url: https://www.jstor.org/stable/877868?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Robert+Campin+a+man+1430&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DRobert%2BCampin%2Ba%2Bman%2B1430%26filter%3D&ab_segments=0%2F

uitwerking van stoffen en gelaatsuitdrukkingen wordt in het boek *De Vlaamse Primitieven* van Jean-Claude Frère, gepubliceerd in 2001, toegekend aan het gebruik van olieverf op een droge ondergrond, dat de mogelijkheid opende voor het aanbrengen van retouches en kleuren in lagen over elkaar, het verklaart ook de unieke opbloei van de portretkunst in Vlaanderen. 'Geen andere schildersschool wist in de 15^e eeuw met zoveel verfijning de psychische diepten van een gezicht, de finesses van gelaatstrekken, de modellering van een hoofd in licht en schaduw en de complexiteit van een blik uit te drukken.'⁴³



12. links: Masolino da Panicale, *Genezing van de kreupele en opwekking van Tabitha* (detail), 1425, fresco, 260 cm x 599 cm, Brancacci kapel, Florence

rechts: Robert Campin, *Een man* (detail), 1430, olieverf op hout, 40,7 cm x 28 cm, National Gallery, Londen

Volgens Hockney kan het verschil tussen deze gezichten van Masolino en Campin niet alleen te verklaren zijn door de introductie van olieverf, gebruikt door Campin, die het mogelijk maakt de overgang van kleuren en licht en donker heel subtiel uit te voeren.

Hockney spreekt van een veel groter licht en donker contrast. De vouwen van

de tulband zijn veel realistischer en in het portret van Campin is het gezicht veel karakteristieker. De details van het gezicht zijn veel meer uitgewerkt en zijn ook volledig in verhouding met elkaar waardoor het werk van Campin veel realistischer is dan het werk van Masolino terwijl zij qua datering maar vijf jaar verschillen.

Hierdoor vermoedt Hockney dat Campin ook gebruik gemaakt heeft van optische hulpmiddelen.⁴⁴

[basic_search.gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A4b5ba4a5dd72d4e8824157c6c1cc7ca0&seq=10#metadata_info_tab_contents](https://www.basicsearch.gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A4b5ba4a5dd72d4e8824157c6c1cc7ca0&seq=10#metadata_info_tab_contents), geraadpleegd op: 8-8-2021

⁴³ Jean-Claude Frère, *De Vlaamse Primitieven*, (Nederlandse vertaling), Librero Hedel, 2001, blz. 11

⁴⁴ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 66-67



13. Jan van Eyck, *Arnolfini portret* (detail), 1434, olieverf op eikenhout, 82 cm x 60 cm, National Gallery, Londen

Niet alleen bij de weergave van mensen heeft Hockney deze vermoedens, maar ook bij de weergave van objecten in een ruimte en van gebouwen. Het welbekende *Arnolfini portret* van Jan van Eyck (1390 - 1441) uit 1434 is hier een voorbeeld van. Van Eyck stond lang bekend als uitvinder van olieverf, maar later werd deze uitvinding toegeschreven aan een Duitse monnik, Theophilus uit 1100.⁴⁵ Het

Arnolfini portret is vooral befaamd geworden door de ronde spiegel die aan de achterwand hangt in de kamer waar twee figuren zich naar de toeschouwer wenden; Giovanni Arnolfini, een welgestelde Italiaanse financier die zich in Brugge had gevestigd, en zijn vrouw Giovanna Cenami.⁴⁶ Van Eyck ontdekte dat het licht alle dingen doet stralen en de objecten hun vorm en volume verleent. Het licht bepaalt de aard van de materie door hoe het oppervlak licht absorbeert of terugkaatst.⁴⁷ De kroonluchter, waarop een kaars brandt die symbool staat voor de huwelijksvlam of het oog van God⁴⁸, is als enige object zonder gedetailleerde ondertekening geschilderd en hangt op ooghoogte, hetgeen ongebruikelijk is. (afb. 13) Deze twee aspecten, het gebrek aan ondertekening en de gelijke ooghoogte, doen Hockney vermoeden dat Van Eyck gebruik heeft gemaakt van de spiegellens techniek. Deze ooghoogte was nodig om een projectie op het papier te zien, aldus Hockney.⁴⁹

De vermoedens van Hockney dat renaissancekunstenaars gebruik hebben gemaakt van optische hulpmiddelen werden door de hierboven beschreven verschillen in gezichtsuitdrukkingen, de grote licht- en donker contrasten en de zeer realistisch uitgewerkte perspectieven, versterkt.

⁴⁵ Waldemar Januszczak, *Techniques of the world's great painters*, Phaidon QED publishing Limited, Oxford, 1980, blz. 18

⁴⁶ Jean-Claude Frère, *De Vlaamse Primitieven*, (Nederlandse vertaling), Librero Hedel, 2001, blz. 42

⁴⁷ Jean-Claude Frère, *De Vlaamse Primitieven*, (Nederlandse vertaling), Librero Hedel, 2001, blz. 45

⁴⁸ Jean-Claude Frère, *De Vlaamse Primitieven*, (Nederlandse vertaling), Librero Hedel, 2001, blz. 42

⁴⁹ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 82

De grote muur

Omdat Hockney eerder genoemde kenmerken terugzag in nog veel meer werken verzamelde hij afbeeldingen van deze schilderijen en hing ze op een enorme muur. Hij maakte categorieën door de schilderijen in verschillende jaartallen onder te verdelen. Bovenaan de muur waren werken te zien uit Noord-Europa en onderaan waren werken te zien uit Zuid-Europa. (afb. 14)



14. David Hockney, *the Great Wall*, 2000, David Hockney Foundation

My Great Wall allowed me to see, with one sweep of the eye, what art historians have long recognized as a shift towards ever greater naturalism from the fifteenth century to the nineteenth. But what was immediately apparent, surrounded by so many images, was that this was not a gradual process – the optical look arrived suddenly, and was immediately coherent and complete.⁵⁰

In bovenstaand citaat omschreef Hockney wat de meerwaarde van zijn 'Grote Muur' was. Hij deed uitgebreid onderzoek naar de werken uit de renaissance. In *Secret Knowledge; Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* probeert Hockney aan te tonen dat de kunstenaars uit de renaissance al gebruik maakten van prisma's, spiegels en lenzen om zo realistisch mogelijk te representeren. Dit onderzoek is niet alleen van belang voor een completer beeld van de technische mogelijkheden in de geschiedenis, het is ook van belang voor het nu en voor de toekomst, volgens Hockney, omdat de lens vandaag de dag nog steeds dominant is in onze samenleving. Men houdt van foto's en vergeet niet dat miljoenen de wereld toenemend door een lens bekijken.⁵¹

⁵⁰ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 51

⁵¹ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 269

Discussie

De bevindingen van Hockney zorgden voor veel ophef. Kunsthistorici dachten dat Hockney het talent van de kunstenaars uit de renaissance wilde onderwaarderen door te bewijzen dat ze als het ware 'vals speelden' door het gebruik van optische hulpmiddelen. David Bomford, hoofdcurator van Museum of Fine Arts te Houston, schreef in een boekrecensie voor *Burlington Magazine* uit 2002 bijvoorbeeld het volgende;

*The problem is that, despite Hockney's protestations to the contrary and with no evidence at all other than his own conviction, his book actually sets out to devalue the art of the past - to reduce the astonishing complexity and brilliance of European painting to a series of optical tricks. Whether he likes it or not, present-day students will take its central message to be that great draughtsmanship doesn't matter, perhaps never existed - that the right mirrors, lenses or prisms are the secret key to great art. And that does disservice to us all.*⁵²

Hockney verwerpt deze opvatting in zijn boek;

*Let me say here that optics do not make marks, only the artist's hand can do that, and it requires great skill. And optics don't make drawing any easier either, far from it - I know, I've used them. But to an artist six hundred years ago projections would have demonstrated a new vivid way of looking at and representing the material world.*⁵³

De onderwaardering van het talent van renaissancekunstenaars is lang niet de enige kritiek die Hockney op zijn theorie kreeg. David G. Stork, wetenschapper en auteur die heeft bijgedragen aan machineleer, patroonherkenning, computervisie, kunstmatige intelligentie, computationele optica en beeldanalyse van beeldende

⁵² David Bomford, *Burlington Magazine* Vol. 144 No. 1188; book review: *Secret Knowledge; Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, 2002

⁵³ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 14

kunst, omschrijft in zijn artikel *Did Early Renaissance Painters Trace Optically Projected Images? The Conclusion of Independent Scientists, Art Historians and Artists* uit 2011 dat het sterk en overtuigend bewijsmateriaal zou zijn als kunstenaars uit de renaissance iets geschreven hadden over het zien van geprojecteerde beelden en/of deze techniek zelf zouden hebben uitgeprobeerd. Maar er zijn weinig tot geen gedocumenteerde bronnen uit deze periode die de theorie van Hockney bevestigen.⁵⁴ Daarnaast is de opkomst van het realisme in de schilderkunst van de renaissance parallel ontwikkeld met het realisme in de beeldhouwkunst schreef Jane Partner, hoogleraar bij University of Cambridge, kunsthistoricus en kunstenaar, voor *The Cambridge Quarterly*.⁵⁵ In haar artikel *Artificial eye* uit 2004 staat; 'In the hands of the Pisano(1220-1284), Michelangelo(1475-1564), and Bernini(1598-1680), many other well-documented techniques and objectives brought about radical changes in style.'⁵⁶ De culturele context en motivaties voor realisme in de renaissance heeft Hockney in zijn onderzoek niet meegenomen volgens Partner.⁵⁷ Ook heeft Partner kritiek op het gebrek aan systematiek in zijn keuzes voor werken of teksten. Hij vergeleek schilderijen die vervaardigd zijn met totaal verschillende technieken en voor verschillende doeleinden: 'fresco, oil and tempera paintings are often juxtaposed without comment.'⁵⁸

Naast bovenstaande kritiek is er ook veel geschreven over de uitspraken die David Hockney deed over de spiegellens techniek. David G. Stork schreef in het eerdergenoemde artikel ook dat een goedkope spiegel van vandaag de dag duizend maal beter is dan een spiegel van vijfhonderd jaar geleden waarbij de effecten van roest en corrosie meegenomen moeten worden.⁵⁹ Stork schreef dat voor het maken van schilderijen of tekeningen met oude spiegels geen moderne kwaliteit van reflectie verwacht kan worden. Hierdoor is het een praktische fout van

⁵⁴ David G. Stork, *Did Early Renaissance Painters Trace Optically Projected Images? The Conclusion of Independent Scientists, Art Historians and Artists*, 2011, blz. 226

⁵⁵ Jane Partner, *The Cambridge Quarterly* Vol 31 No. 4; *Artificial eye*, Oxford University press, 2002, blz 347

⁵⁶ Jane Partner, *The Cambridge Quarterly* Vol 31 No. 4; *Artificial eye*, Oxford University press, 2002, blz 347

⁵⁷ Jane Partner, *The Cambridge Quarterly* Vol 31 No. 4; *Artificial eye*, Oxford University press, 2002, blz 347

⁵⁸ Jane Partner, *The Cambridge Quarterly* Vol 31 No. 4; *Artificial eye*, Oxford University press, 2002, blz 348

⁵⁹ David G. Stork, *Did Early Renaissance Painters Trace Optically Projected Images? The Conclusion of Independent Scientists, Art Historians and Artists*, 2011, blz. 243

Hockney dat hij aanneemt dat een moderne spiegel dezelfde eigenschappen en mogelijkheden heeft als spiegels uit het verleden.⁶⁰ In de kritiek op de theorie van Hockney over de spiegellenstechniek wordt specifiek ingegaan op zijn visie over de kroonluchter in het *Arnolfini portret* van Jan van Eyck (1390 – 1441) uit 1434.

Hockney stelt in zijn theorie dat de kroonluchter op ooghoogte hangt, maar de voorste armen van de kroonluchter zijn hoger afgebeeld dan de achterste. Deze compositie overtuigt de toeschouwer dat de kroonluchter wel van onderaf wordt aanschouwd.⁶¹ Daarnaast schreef David G. Stork voor het blad *Scientific American* in het artikel *Optics and Realism in Renaissance Art* uit 2004 dat vele realistische kunstenaars zeer complexe kroonluchters zonder gebruik van optische hulpmiddelen in beter perspectief kunnen schilderen dan Van Eyck zelf deed.⁶²

Ook hebben Stork en Antonio Criminisi, wetenschapsmanager bij Amazon in Cambridge gespecialiseerd in machineleer, medische foto analyse en computervisie, vele perspectieftesten uitgevoerd met complexe kandelaars en kroonluchters van het Royal Museum of Art and History in Brussel die aantonen dat het argument van Hockney over de kroonluchter niet klopt.⁶³

Hockney bekijkt kunst en vraagt zich af 'hoe' het gemaakt is, een vraag die hij zelf net zo interessant vindt als 'waarom' iets is gemaakt of 'wat' het werk betekent.⁶⁴ Zoals eerder benoemd aan het begin van het hoofdstuk is het laatste gedeelte van het boek gewijd aan de correspondentie tussen Hockney en een aantal kunsthistorici. Martin Kemp, hoogleraar kunstgeschiedenis aan Oxford University gespecialiseerd in Leonardo Da Vinci (1452-1519) en de verbanden tussen kunst en wetenschap, schrijft hoe enthousiasmerend en bovenal belangrijk hij het vindt dat een kunstenaar de technieken van oude meesters aan de orde stelt en daar grondig onderzoek naar doet. Hij schrijft: The observations you are making and the

⁶⁰ David G. Stork, *Did Early Renaissance Painters Trace Optically Projected Images? The Conclusion of Independent Scientists, Art Historians and Artists*, 2011, blz 243

⁶¹ David G. Stork, *Did Early Renaissance Painters Trace Optically Projected Images? The Conclusion of Independent Scientists, Art Historians and Artists*, 2011, 228

⁶² David G. Stork, *Scientific American* Vol. 291 No. 6; *Optics and Realism In Renaissance Art*, *Scientific American*, a division of Nature America, Inc, 2004, blz. 82

⁶³ David G. Stork, *Scientific American* Vol. 291 No. 6; *Optics and Realism In Renaissance Art*, *Scientific American*, a division of Nature America, Inc, 2004, blz. 81-82

⁶⁴ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 13

ideas you are proposing can play a vital role in helping us to look more intensively at paintings – in dialogue with the evidence available to historians.’⁶⁵

Kemp wijst er zo op hoe cruciaal de wisselwerking kan zijn tussen de kennis waar kunsthistorici over beschikken en het vanuit praktijkervaring gedane onderzoek van een kunstenaar. Door de vele steekhoudende kritieken over het gebrek aan bewijsmateriaal blijven de argumenten van Hockney zijn theorie. Of renaissancekunstenaars van de camera lucida techniek en spiegellenstechniek afwisten blijft, zoals de titel van Hockney’s boek, geheime kennis. Echter kan wel bekeken worden wat de effecten van de camera lucida zijn op de natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukkingen bij portrettekeningen van David Hockney uit 1999. Hier zal het volgende hoofdstuk op in gaan.

⁶⁵ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 264

3. Analyse van het effect van de camera lucida op de natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukkingen bij portretten uit 1999 van David Hockney

In dit hoofdstuk wordt geanalyseerd wat het effect is geweest van de camera lucida op de natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukkingen bij portrettekingen van David Hockney uit 1999. Er zijn in totaal ruim honderd portretten gemaakt door Hockney waarbij hij de camera lucida gebruikte.⁶⁶ David Hockney was groot tekenliefhebber en vooral liefhebber van het maken van portretten van voor hem bekende mensen. Hij heeft voor zijn onderzoek dan ook vrienden, bekenden en speciale bezoekers geportretteerd. Barbara Stern Shapiro schreef in het boek *Portraits; Hockney's world on Paper* uit 2006 hierover: 'Hockney has always understood that an essential aspect of portraiture is the essence of collusion, or of collaboration, between artist and sitter. This may be one of the prime reasons that he has always preferred drawing, painting or photographing people he has known well over a long period of time.'⁶⁷

Hockney zelf, maar ook twee geportretteerden hebben hun mening gegeven en hun ervaringen beschreven met betrekking tot de natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukkingen bij het gebruik van de camera lucida door Hockney.

Het gebruik van de camera lucida was voor Hockney een nieuwe techniek. Hij zei hier zelf over dat hij het lastig vond om met behulp van de camera lucida de blik

⁶⁶ Barbara Stern Shapiro (Sarah Howgate en Barbara Stern Shapiro eds.), *Portraits; Hockney's Works On Paper*, Yale University Press, New Haven, 2006, blz. 71

⁶⁷ Marco Livingstone (Sarah Howgate en Barbara Stern Shapiro eds.), *Portraits; The Private Face of a Public Art*, Yale University Press, New Haven, 2006, blz. 19

van de geportretteerde in één keer te vangen.⁶⁸ Hij heeft zich daarom ook afgevraagd hoe Ingres of de kunstenaars uit de renaissance dit überhaupt bewerkstelligd zouden kunnen hebben.⁶⁹

Martin Kemp, de in hoofdstuk twee genoemde hoogleraar kunstgeschiedenis aan Oxford University gespecialiseerd in Leonardo Da Vinci(1452-1519) en de verbanden tussen kunst en wetenschap, en David Hockney zien zelf een verschil tussen de portretten van Hockney zonder of met gebruik van de camera lucida. In het boek *True to Life; Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney* van Lawrence Weschler uit 2008 staat het verschil volgens Hockney omschreven:

*I used to struggle for hours – days!- to get a proper likeness, revising and revising so as to transcend the drawing’s inherent awkwardness, and, even so, if you look back, say, at those meticulously realistic drawings of mine from the early seventies, you’ll notice how the sitters are hardly ever smiling: they’re stiff, poised, still – posed.*⁷⁰

Martin Kemp schreef in het artikel *Lucid Looking; David Hockney’s drawings using the camera lucida* voor het blad *Science in culture* uit 1999 dat de portretten inderdaad herkenbaar zijn als een tekening van Hockney, zijn stijl en ze toch verschillend. De portretten zonder gebruik van de camera lucida als hulpmiddel verschillen van de portretten met de camera lucida, omdat ze een bepaalde gezichtsuitdrukking heel realistisch vangen, aldus Kemp. Er lijkt sprake van een portret dat zo nauwkeurig en natuurgetrouw een momentopname vastlegt dat het lijkt op een foto. Hij schreef: ‘They exhibit a combination of fresh immediacy (the short exposure) and unrelenting intensity (the long exposure) that entirely validates the artist’s surprising adoption of the camera lucida.’⁷¹ Barbara Stern Shapiro sluit

⁶⁸ David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz. 12-13

⁶⁹ David Hockney, *Secret Knowledge; Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001, blz.12

⁷⁰ Lawrence Weschler, *True to Life; Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, University of California Press Berkeley, 2008, blz. 121

⁷¹ Martin Kemp, *Science in culture*. Nature Vol. 400 No.524; *Lucid looking David Hockney’s drawings using the camera lucida*, 1999, url: <https://www-nature-com.ru.idm.oclc.org/articles/22937>, geraadpleegd op: 12 augustus 2021



15. David Hockney, *portret van Lawrence Weschler*, 20 september 1999, potlood op papier met gebruik van de camera lucida, 56,52 cm x 38,1 cm, The David Hockney Foundation

hier op aan en beschrijft dat de portretten door de natuurgetrouwe gezichtsuitdrukking zelfs ontroerend zijn.⁷² Maar op welke wijze krijgt David Hockney dit resultaat bewerkstelligd?

Lawrence Weschler en Martin Kemp zijn beide geportretteerd door David Hockney en delen hun observaties. (afb. 15 en 16) Martin Kemp geeft aan dat de camera lucida werd gebruikt om de gezichtskenmerken op een specifiek moment vast te leggen op het papier. 'He used the camera for no more than two minutes, as a basic mapping device of the facial features as they were at that particular moment.'⁷³ Lawrence Weschler beaamt

dit. Hij geeft aan dat Hockney de verhoudingen van het gezicht, dus waar de ogen, mond en neus ten opzichte van de vorm van het hoofd gepositioneerd zijn met behulp van de camera lucida tekende.⁷⁴

Bij dit gedeelte van het proces wordt met name de camera intensief gebruikt. Voor de overige delen van het portret geven beiden, zowel Lawrence Weschler als Martin Kemp aan dat David Hockney deze door middel van 'eyeballing'⁷⁵ tekent. David Hockney doelt hiermee op de manier van tekenen waarbij de kunstenaar voor de geportretteerde zit en wisselt tussen hand en oog om het



16. David Hockney, *portret van Martin Kemp*, 22 juni 1999, potlood op papier met gebruik van de camera lucida, 38,1 cm x 36,8 cm, The David Hockney Foundation

⁷² Barbara Stern Shapiro (Sarah Howgate en Barbara Stern Shapiro reds.), *Portraits; Hockney's Works On Paper*, Yale University Press, New Haven, 2006, blz. 71

⁷³ Natalie Hanman, *The Guardian*; *He can see deeper than the skin*, 2006, url: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/sep/08/art>, geraadpleegd op: 12-8-2021

⁷⁴ Lawrence Weschler, *True to Life; Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, University of California Press Berkeley, 2008, blz. 121

⁷⁵ Sarah Howgate, *David Hockney, drawing from life*, National Portrait Gallery, Londen, 2020, blz. 19

onderwerp zo realistisch mogelijk na te tekenen. Hij gebruikte dus niet de camera lucida voor de rest van zijn portret.

Lawrence Weschler observeert tot slot nog iets anders opmerkelijks. Namelijk dat de positie van de camera lucida en de afstand tot de geportretteerde van cruciaal belang is voor de natuurgetrouwheid van de houding van de geportretteerde. Wanneer men namelijk te dicht bij de camera wordt gepositioneerd worden er vertekeningen zichtbaar. Dit is in het portret van Lawrence Weschler te zien aan de arm die in verhouding veel groter is dan zijn hoofd.⁷⁶ Dit kan een verklaring zijn voor het niet gebruiken van de camera lucida door David Hockney bij het voltooien van het lichaam van de geportretteerde. Echter is hier geen bewijs voor.

Binnen dit hoofdstuk is vanuit verschillende perspectieven het werkproces van Hockney met de camera lucida bij portrettekeningen omschreven. In de conclusie wordt uitspraak gedaan over welk effect de camera lucida op de natuurgetrouwheid van gezichtsuitdrukkingen bij zijn portretten uit 1999 had.

⁷⁶ Lawrence Weschler, *True to Life; Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, University of California Press Berkeley, 2008, blz. 130-131

Conclusie

In hoofdstuk één is getracht een beschrijving te geven over David Hockney. Vervolgens is er ingegaan op de literatuur die ten grondslag ligt aan dit onderzoek, namelijk *Secret Knowledge; Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* geschreven door David Hockney in 2001. Binnen dit hoofdstuk zijn er verschillende punten uitgelicht, zoals zijn methode, zijn vermoedens met betrekking tot de renaissance en kritiek op zijn theorie. Tot slot is er een analyse uitgevoerd over de effecten van de camera lucida op de natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukkingen bij portrettekingen van David Hockney uit 1999 op basis van meningen en ervaringen van twee geportretteerden en David Hockney. Deze verschillende facetten maken een aantal effecten zichtbaar die het experimenteren van de camera lucida hebben gehad op de portrettekingen van David Hockney uit 1999. De vraagstelling binnen dit onderzoek was dan ook:

Welke effecten hebben de experimenten van David Hockney met de camera lucida, in de periode waarin hij *Secret Knowledge; Rediscovering the lost techniques of the Old Masters* schreef, gehad op de natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukkingen bij zijn portrettekingen uit 1999?

Al concluderende is het antwoord op de hoofdvraag anders dan verwacht. De verwachting binnen dit onderzoek was namelijk dat het effect van de camera lucida bij alle gebruikers hetzelfde zou zijn, aangezien David Hockney het gebruik van de camera lucida aan vele renaissancekunstenaars toeschrijft. Echter is het talent van de kunstenaar bepalend voor het resultaat van de tekening. De camera lucida kan door iedereen gebruikt worden, maar zal niet direct leiden tot een kunstwerk, daar

is namelijk talent/kunde voor nodig. Het hulpmiddel maakt niet de tekening, dat doet de kunstenaar. Hierdoor is mijn mening aangepast.

Op basis van de literatuurstudie in hoofdstuk drie komen de volgende effecten naar voren. Het eerste effect dat de camera lucida heeft gehad op de natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukkingen bij portrettekeningen van David Hockney uit 1999 is dat de camera lucida als een hulpmiddel kan worden gezien bij het precies representeren van de werkelijkheid en dan met name de verhoudingen binnen het gezicht. Deze verhoudingen zouden meer kloppend zijn, waardoor het meer natuurgetrouw wordt.

Een tweede effect dat de camera lucida heeft op de natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukking bij portrettekeningen van David Hockney uit 1999 is dat de camera lucida de kunstenaar trefzekerder maakt waardoor het portret sneller een weergave wordt van de werkelijkheid. Een derde effect dat de camera lucida heeft op de natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukking bij portrettekeningen van David Hockney uit 1999 is dat het mogelijk is om een momentopname of een bijzondere/vermoeide gezichtsuitdrukking vast te leggen. De compositie kan namelijk sneller uitgewerkt worden met betrekking tot de gezichtsuitdrukking.

Concluderend kan gesteld worden dat het gebruik van de camera lucida drie effecten heeft op de natuurgetrouwheid van de gezichtsuitdrukking bij portretten van David Hockney uit 1999. Ten eerste het effect dat de verhoudingen van het gezicht natuurgetrouw weergegeven kunnen worden, ten tweede het effect dat de kunstenaar trefzekerder werkt en ten derde het effect dat het mogelijk is een momentopname vast te leggen. Het resultaat van een portrettekening is echter afhankelijk van het talent van de kunstenaar. Bij iedereen die de camera lucida als hulpmiddel gebruikt zullen eerdergenoemde effecten verschillend terug te zien zijn.

Bibliografie

Literatuur

- David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson, Londen, 2001
- Catherine Cusset, *Life of David Hockney: A Novel*, (vanuit het Frans naar Engels vertaald door Teresa Lavender Fagan), 2019
- Marco Livingstone, *David Hockney*, Thames & Hudson world of art, Londen, new edition 2017
- Christopher Simon Sykes, *David Hockney; the biography*, Telesy, 2014
- Paul Melia en Ulrich Luckhardt, *David Hockney*, (vertaald van Duits naar Engels door Elizabeth Clegg), 2007
- Sarah Howgate, *David Hockney: Drawing from life*, National portrait gallery, Londen, 2020
- Waldemar Januszczak, *Techniques of the world's great painters*, Phaidon QED publishing Limited, Oxford, 1980
- Chris Stephens en Andrew Wilson, *David Hockney*, Tate Publishing, London, 2017

- Nicholas A. Eckstein, *The Brancacci Chapel; Form, Function and Setting*, Villa I Tatti Florence, 2003
- Raimond van Marle, *The Renaissance Painters in the 15th century deel 1; The development of the Italian schools of painting*, the Hague Martinus Nijhoff, 1928
- Liana Castelfranchi Vegas, *Vlaanderen en Italie; Vlaamse primitieven en Italiaanse Renaissance*, (Nederlandse vertaling) H.J.W. Becht uitgeverij Amsterdam. 1984
- Jean-Claude Frère, *De Vlaamse Primitieven*, (Nederlandse vertaling), Librero Hedel, 2001
- Sarah Howgate en Barbara Stern Shapiro (reds.), *Portraits; Hockney's Works On Paper*, Yale University Press, New Haven, 2006
- Lawrence Weschler, *True to Life; Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, University of California Press Berkeley, 2008

Tentoonstellingscatalogi

- Tent. cat. Liverpool (Walker Art Gallery), *John Moores exhibition 6*, Liverpool 1967
- Tent. cat. Amsterdam (Van Gogh Museum), *The Joy of Nature; Hockney Van Gogh*, Amsterdam 2019, (Edwin Dekker en Louis van Tilborgh (reds.))
- Tent. cat. Londen (National Gallery of Art), *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*, New York 1999, (Gary Tinterow en Philip Conisbee)
- Larry Keith (Lorenzo Pericolo en David M. Stone reds.), *Caravaggio; Reflections and Refractions; Caravaggio's Painting Technique: A Brief Survey Based on Paintings in the National Gallery London*, Ashgate Surrey, 2014, blz. 36

Artikelen

- George Dolland, Description of the Camera Lucida, An Instrument for Drawing in True Perspective and for copying, reducing, or enlarging other drawings, Londen, 1830, blz. 2-3
- Dalya Alberge, (Digitaal artikel), David Hockney; From iPad to glossy book: new hi-tech art by Hockney unveiled, Guardian News & Media Limited, United States, 2019, url: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/nov/30/david-hockney-art-iphone-window-on-world> geraadpleegd op: 19-5-2021
- Redactie van Christie, David Hockney's Portrait of an Artist (Pool with Two Figures), New York, 15 december 2018, url: <https://www.christies.com/features/David-Hockney-Portrait-of-an-Artist-Pool-with-Two-Figures-9372-3.aspx> geraadpleegd op 28 mei 2021
- Thomas B. Greenslade, The Physics Teacher 27; *The camera lucida*, Ohio, 1989, url: <https://aapt-scitation-org.ru.idm.oclc.org/doi/pdf/10.1119/1.2342659> , geraadpleegd op: 6 juli 2021
- Lorne Campell, The Burlington Magazine Vol. 116 No. 860; Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode, Burlington Magazine Publications Londen, 1974, blz 642-3, url: https://www-jstor-org.ru.idm.oclc.org/stable/877868?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Robert+Campin+a+man+1430&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DRobert%2BCampin%2Ba%2Bman%2B1430%26filter%3D%26ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A4b5ba4a5dd72d4e8824157c6c1cc7ca0&seq=10#metadata_info_tab_contents, geraadpleegd op: 8-8-2021
- David Bomford, Burlington Magazine Vol. 144 No. 1188; book review: *Secret Knowledge; Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, 2002
- David G. Stork, *Did Early Renaissance Painters Trace Optically Projected Images? The Conclusion of Independent Scientists, Art Historians and Artists*, 2011
- Jane Partner, The Cambridge Quarterly Vol 31 No. 4; *Artificial eye*, Oxford University press, 2002
- David G. Stork, Scientific American Vol. 291 No. 6; Optics and Realism In Renaissance Art, Scientific American, a division of Nature America, Inc, 2004

- Martin Kamps, Science in culture. Nature Vol. 400 No.524; *Lucid looking David Hockney's drawings using the camera lucida*, 1999, url: <https://www-nature-com.ru.idm.oclc.org/articles/22937>, geraadpleegd op: 12 augustus 2021
- Natalie Hanman, The Guardian; *He can see deeper than the skin*, 2006, url: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/sep/08/art>, geraadpleegd op: 12-8-2021

Geraadpleegde afbeeldingen

1. Giovanni Battista Moroni, *Portret van Isotta Brembatti*, 1553, olieverf op doek, 160 cm x 114,9 cm, Bergamo, gebruikte url: [https://servizi.ct2.it/ssl/wiki/index.php?title=File:Brembati_12_Isotta_2_\(Moroni\).jpg](https://servizi.ct2.it/ssl/wiki/index.php?title=File:Brembati_12_Isotta_2_(Moroni).jpg), geraadpleegd op: 23-6-2021
2. Giotto di Bondone, *Bruiloft te Kana*(detail), 1303-1306, fresco, 200 cm x 185 cm, Scrovegni kapel, Padua, gebruikte url: <https://gallerix.org/storeroom/146947004/N/2084/> , geraadpleegd op: 23-6-2021
3. Rineke Dijkstra, *David Hockney*, Londen, 6 november 2018, url: <https://uitdekunstmarina.nl/tag/hockney/>, geraadpleegd op: 28 mei 2021
4. David Hockney, *The Third Love Painting*, 1960, olieverf op hardboard, 118,7 cm x 118,7 cm, Engeland, Tate Museum, url; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-the-third-love-painting-t06468>, laatst geraadpleegd op; 28 mei 2021
5. David Hockney, *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, 1972, Acryl op canvas, 213,5 cm x 305 cm, verkocht voor \$90,312,500 op 15 november 2018 bij Christie's in New York, url:<https://www.christies.com/features/David-Hockney-Portrait-of-an-Artist-P> geraadpleegd op: 28 mei 2021

6. David Hockney, *Still life of blue guitar*, 1982, polaroid compositie, 62,23 cm x 76,2 cm, privé collectie, url: <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/chronology/1982>, geraadpleegd op: 29 mei 2021
7. David Hockney, *Arrival of spring in Woldgate, East Yorkshire*, 2011, olieverf op 32 canvassen, 365,76 cm x 975,36 cm, Musée national d'art moderne, Parijs, url: <https://www.mfah.org/blogs/inside-mfah/arrival-of-spring-in-houston>, geraadpleegd op: 29 mei 2021
8. Jean Auguste Dominique Ingres, *Portrait of Madame Louis François Godinot*, 1829, grafiettekening, 21,9 cm x 16,5 cm, geraadpleegde url: <http://hockney-optics.brandeis.edu/hypothesis/index.php>, geraadpleegd op 30 mei 2021
9. Andy Warhol, *Still Live* (detail), 1975, grafiet op velijnpapier, 71,1 cm x 102,2 cm, geraadpleegde url: <http://hockney-optics.brandeis.edu/hypothesis/index.php>, geraadpleegd op 30 mei 2021
10. George Dollond, *De originele fabrikant van Sir William Hyde Wollaston's camera lucida, naar beschrijving van de camera lucida*, 1830, gebruikte url: <https://neolucida.com/history>, geraadpleegd op: 30 mei 2021
11. Caravaggio, *Bacchus*, 1595, olieverf op doek, 95 cm x 85 cm, Uffizi museum, Florence, url: <https://artsandculture.google.com/asset/the-adolescent-bacchus/dAEBrgRq5AvsQA?hl=nl>, geraadpleegd op: 6 juli 2021
12. links: Masolino da Panicale, *Genezing van de kreupele en opwekking van Tabitha* (detail), 1425, fresco, 260 cm x 599 cm, Brancacci kapel, Florence
rechts: Robert Campin, *Een man* (detail), 1430, olieverf op hout, 40,7 cm x 28 cm, National Gallery, Londen, url: <https://www.google.com/imgres?imgurl=https://slidetodoc.com/presentatio>

[n_image/74f5f5df1ba42290f0b04e911787dac1/image-34.jpg&imgrefurl=https://slidetodoc.com/orthographic-projection-is-very-simple-oblique-projection-x/&tbnid=2-MFwlaVyFiR7M&vet=1&docid=vFXHT6Bif6Gl2M&w=720&h=540&hl=nl-NL&source=sh/x/im](https://www.slidetodoc.com/orthographic-projection-is-very-simple-oblique-projection-x/&tbnid=2-MFwlaVyFiR7M&vet=1&docid=vFXHT6Bif6Gl2M&w=720&h=540&hl=nl-NL&source=sh/x/im), geraadpleegd op 6 juli 2021

13. Jan van Eyck, *Arnolfini portret* (detail), 1434, olieverf op eikenhout, 82 cm x 60 cm, National Gallery, Londen, url: <https://www.museasculpta.be/arnolfini-4/>, geraadpleegd op: 6 juli 2021
14. David Hockney, *the Great Wall*, 2000, David Hockney Foundation, url: <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/3376>, geraadpleegd op: 30 mei 2021, vertaald uit het Engels
15. David Hockney, *Portret van Lawrence Weschler*, 20 september 1999, potlood op papier met gebruik van de camera lucida, 56,52 cm x 38,1 cm, The David Hockney Foundation, url: <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/1167>, geraadpleegd op: 14 augustus 2021
16. David Hockney, portret van Martin Kemp, 22 juni 1999, potlood op papier met gebruik van de camera lucida, 38,1 cm x 36,8 cm, The David Hockney Foundation, url: <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/1077>, geraadpleegd op: 14 augustus 2021