

David Hockney:
ikuspegi zabalago bat

GUGGENHEIM BILBAO

GUTXIEN IBILIA DEN BIDEA.....	3
-------------------------------	---

GUTXIEN IBILIA DEN BIDEA

MARCO LIVINGSTONE

*Hasperen batekin errepikatuko ditut hitzok,
lekuren batean, betikotasun osoan:
basoan bi bide adarkatzen ziren, eta nik...
gutxien ibilitako bidea hartu nuen,
eta, harrezkero, aldatu egin zen dena.
Robert Frost, "Aukeratu gabeko bidea".*

2002ko martxoan, David Hockney akuarelarekin lanean hasi zenean, nahiz ordu arte teknika hori ez zitzaion gehiegi interesatu, ezin zuen imajinatu erabaki horrek paisaiari buruzko ikerketa sutsu bat eragingo zuela eta ikerketa horrek sorraraziko zuela, hamarkada bat geroago, obra multzorik konstanteena, irudimentsuena eta polifazetikoena, gaur egun mende erdia baino gehiago hartzen duen karreran. Egia da *David Hockney Espace/Paysage*¹ erakusketak, 1999an Centre Georges Pompidoun eginak —Coloradoko Arroilaren bi ikuspegi panoramiko itzelen ikuskizunarekin amaitzen zen erakusketa— ordu arteko bere obraren perspektiba berri bat hartzeko aukera eman ziola eta pertzepzio berri horretan zegoela Hockneyk izan duen berraragitze txundigarriaren ernamuina, tradizio klasikoko paisaia-pintore bilakatu izanarena, alegia. Baina egia da, baita ere, geroztikako urteetan ia ez zela pintatzen aritu, erabaki baitzuen pintzelak gordetzea eta argazkigintza kimikoa agertu aurretikako lau mendeetan pintoreek erabilitako tresna optikoak ikertzea. Haren karrera artistikoaren aurreko etapa batzuetan beste gai eta teknika batzuek hartua zioten indar berarekin hartu zioten irudimena eta bereganatu zuten haren jakin-min intelektuala artearen historiari buruzko gogoeta horiek, baina ez ziren, inolaz ere, artistaren jardunbide piktorkoaren desbideratze bat. Hockneyren testuetatik eta erreprodukzioen hautapenetik eratorritako tesiak eta aurkikuntzak oraindik ez badute ere onarpen zabalik mundu akademikoan, haren liburua *Jakinduria sekretua* (*Secret Knowledge*) akuilu indartsua suertatu zen bera pinturara itzultzeko². Inoiz baino konbentzituago zegoenez kameraren ikuspegiak gehiegi baldintzatzen gaituela Mendebaldean eta horrek erro-errotik mugatu digula munduarekiko gure esperientzia eta esperientzia horren berrantolaketa piktorkoa, Hockneyk zeregin honetara behartu zuen bere burua: pintatzeko orduan lagungarri hainbestetan erabili izan zituen argazki-kamerak alde batera uztea eta bere sentazioak objektu piktorkotik zuzenean hautematea, lentearen bitartekaritza gabe.

Artistak hiru bat urte igaroko zituen akuarelaren bitarteko zorrotzari ia eksklusiboki emana olio-pinturara itzultzeko "luxuaren" baimena bere buruari eman ziezaiokeela erabaki aurretik, eta teknika guztiz ere arin horrek —bat-batekotasunari eta eskuaren edo eskumuturraren mugimendurik txikienari sentibera

zaiona, baina diziplina eta prestasun handia eskatzen duena— ahalbidetu zion bizitik kopiatutako bere lehen paisaia-sail zabala sortzea haren karrera ugarian eta emankorreen. Erabat jabetuta zegoenez akuarelak zuen ospe txarraz, pintore amateurren eta igandetako pintoreen teknikarik gustukoena omen zenez, Hockneyk, erronkari, hartu zuen akuarelak prozedura zehatz gisa zituen posibilitateak berresteko xedea, eta britainiar paisaia-pintoreengana jo zuen inspirazio-bila. Yorkshire, haren jaioterria, gerora haren arreta guztiz erakarriko zuen eskualdea, ez zen lehenengo bisita nahitaezkoa izan. Artista oroitu zen Egipton, 1963an³, pintatu zituen paisaia-akuarelez, eta, 2002ko udan, erabaki zuen ezen, lehenengo neurri gisa, onena zela argiari jarraitzea eta Islandiaraino eta Norvegiako ipar-mugaraino bidaiatzea, ahalik eta baldintzen aukera handienaren eta eguzki-argi tarte luzeenen bila⁴. Los Angelesko eguzki distiratsuaren pean hainbeste urte igaro ondoren, hiri hartan kokatu baitzen lehen aldiz 1964an eta han hartu baitzuen bizilekua, ustez betiko, 1978an, liluratuta geratu zen Hockney eskandinaviar argiaren sotiltasunarekin eta hango egunsenti eta arrats luzeekin. Espainiara ere egin zuen txango bat, eta akuarela batzuk pintatu zituen han, baina, leku ezezagun horien estimulua sentitu ondoren, konturatu zen pintatzeko ez zuela behar agertoki exotikorik eta ikusgarririk, aitzitik, paisaia ez hain adierazkor bat, xumeago bat eta bera ohituagoa zegoeneko bat erretratatzeko zela benetako erronka. Azkenean, bere benetako etxe espiritualera itzuli zen, Bridlington-era, East Yorkshiren, zortzi urtez ibilia baitzen erregularitasunez hara joanez ama bisitatzerako, zeina 1999an zendu baitzen laurogeita hemezortzi urterekin⁵. Han bizi izan da, etenaldiren bat edo beste eginik, azken zazpi urteotan, eta han eman du argitara bere bizitzako pintura-sail iraunkorrena eta piktorizistena. Paper gaineko obrekin, *Uda betean: East York-shire* (Midsummer: East Yorkshire, 2004), obra bateratu bat eratzen duten 36 akuarelako koadrikula liluragarriarekin bezala, iritsi zituen Hockneyk bere lorpenik handienak teknika horrekin⁶. Baina, handik gutxira, 2005eko martxoan hasi zuen olio pintura sail batekin bideratuko zituen Hockneyk bere anbizioarik handienak paisaia-pintore gisa.

Atzera begira, Hockney galdua Yorkshirera itzuli izanaren eta haren pinturara itzultze miragarriaren arteko kointzidentziak predestinatua zirudien, baina kontua da gertaera horrek ez ziola alde zuzeneko ezarritako asmo bati erantzuten eta artistak ez zukeela oihal, marrazki eta tankera desberdineko obren multzo hain zabala sortuko, baldin eta Royal Academy-k gonbidatu izan ez balu, zeren eta 2007ko udazkenean bere obra berriaren erakusketa handi bat proposatu baitzion, handik lau urtera erakunde horretako areto zabaletan egingo zena. Burlington House-ko areto dotore eta argitsuak bere esku izango zituela jakitea akuilu indartsu izan da berez motibatua den gizon batentzat. Alferrei, Hockneyk dioen bezala, ez zaie inspirazioa iristen. Hirurogeita hamabost urteen bueltan, hain energia eta kontzentrazio-gaitasun handiarekin lan egiten du, non bere biloba izan zitezkeen beste artista batzuek inbidia baitiote. Udako hilabeteetan, batez ere, beste urtaro batzuetan ere egiten badu ere, Hockneyk Jean-Pierre Gonçalves de Lima bere laguntzaile nekaezina esnatzen du —azken zortzi urteotan zeregin erabakigarria izan duen laguntzailea— egunsentia baino lehentxeago, baldin eta sumatzen badu egun horretan argi ona egongo dela motibo jakin bat antzemateko. Bere arbasoak bezala, lurra lantzen zuten nekazariak gehienak, izan ere, duela gutxi jakin duenez, Hockney denbora-aldaketetara moldatzen da; artista denez, ezagunak ditu argiaren ñabardura anitzak eta kontzientze da egoeren aurrean azkar erreakzionatu beharra daukala emaitzarik onenak lortzeko. Aire zabalean hain ardura handiz hainbeste urtetan lan egin izanaren esperientziak bilakatu du Hockney gizon ikaragarri sentibera bai urtaro bakoitzaren ñabardurei, bai eguneko une desberdinen eta eguraldiaren era askotako egoeren ñabardurei, eta, baita ere, naturaren eraberritze infinituak ematen dion atsegina komunikatzerako erabakita dagoen pintore bati elementu horiek guztiek eskaintzen dizkioten aukerei. Beharbada, jende

gehienaren ustearen kontra, pintatzeko egoera idealak ez dira udaberriko edo udako egun oskarbietakoak: udazkenean eta neguan azter daiteke hobekien, berez, paisaia horren sotiltasuna; zuhaitzetako adarrak argi eta garbi bereizten dira hostoak galtzen dituztenean, eta lurraren eta landarediaren koloreek bizitasun handiagoa hartzen dutela dirudi argi leunago baten pean. Fenomeno batzuk hain iheskorak dira, non haiei aurrea hartu behar baitzaie eta, gero, aukeraz dudarik egin gabe baliatu, maiatzean elorriak loratzen direnean gertatzen den bezala; izan ere, Hockneyk “ekintzaren astetzat” definitzen du gertaera hori, urtero euforiaz itxarotzen duen unea, alegia. Udaberriko berpizte hori oso laburra izan daitekeelako eta bide bazterrean zehar agertzen diren lore ugariak bat-batean ustekabeko zaparrada baten ondoren zimel daitezkeelako kontzientziak bihurtzen du loreok beren betetasunean irudikatzeko erronka oraindik ere zirraragarriagoa.

Urte hauetan zehar natura erretratatzearen poderioz, une bakoitzaren eta bizitzaren beraren berezitasuna balioztatzen ikasi du Hockneyk. Naturari eta bizi-bulkadari egindako esker oneko otoitz moduko bat da margolan bakoitza. Artistak badaki beste inork baino hobeto sentimendu horiek txirikordatuak daudela Bradford-eko bere haurtzaroko oroitzapenekin (Yorkshireko eskualde horretako hiri bat da Bradford, ehun kilometrora besterik ez dagoena, mendebaldera), udako hilabeteetan Wolds-en nerabe zela egindako baserri-lanen esperientziarekin, eta, batez ere, bere ama zendu berriarekin, zeinari, seme ezkongai zenez, atxikimendu handia baitzion. Haren anaia zaharrena, Paul, eta haren arreba bakarra, Margaret, Yorkshireko kostaldean bizi ziren jadanik Davidek Laurari, bere ama laurogeita hamar urtekoari, etxe bat erostea erabaki zuenean, Margaretekin eta haren kide Ken Wathey-rekin batera han bizi zedin. Hockneyren bisitak, ez baitzen Eguberrian bakarrik joaten, urtean bizpahirutan baizik, gero eta sarriagoak izan ziren amaren artritis okerragotu eta osasuna ere makalduz zihoakion neurrian. Artistak ama bizi zeneko hogeiko hamarkadako etxetzar handi-handiko ganbara eraldatu zuen —lehen *Bed & Breakfast* bat izana zen eta gelen zenbakiak zeuzkan oraindik ateetan— eta pintura-estudio bihurtu, han Kenekin batera, pintore amateurra zenez, lan egin ahal izateko. Ama bisitatzen zuen bakoitzean, autoan paseatzera ateratzen zuen eta artistak orain pintatzera ateratzen denean ibiltzen dituen bide berak ibiltzen zituzten. Leku hartako espirituaren garrantziak, [gaztelaniazko katalogoko] 38–41. orrialdeetan Margaret Drabble-k aztertzen duen gaia, Hockneyren margolanen eta haiek gogora dakartzaten lekuen espezifikotasuna definitzen du. Konnotazio horiek guztiak naturaltasunez eransten zaizkio sormenaren esperientziari, zeren eta, Hockneyk berak dioen bezala, norberak oroimenaren bitartez ikusten du, baita orainaldia irudikatzen saiatzen denean ere. Artistak Txinako bi esaera zahar suharki aipatu ohi ditu. “Zaharren artea da pintura” dio lehenak. Eta bigarrenak, artistari are garrantzitsuagoa iruditzen zaionak, hau dio: “koadro on bat margotzeko hiru gauza behar dira: begia, bihotza eta eskua. Bi ez dira aski”⁷.

Hockney paisaiaren eta giro urbanoko eszenen erdibideko konposizioak pintatzen eta marrazten nerabezaroan hasi bazen ere, Arte Ederren ikasketak egin zituenean, garai hartan bizileku zuen ingurune grisetik ihes egitea eta lur beroagoak bilatzea zen haren ametsa. Hollywoodeko filmak ikusten txikitatik ohitua zegoenez, liluratuta zeukan Kaliforniako argi hark, itzal hain markatuak proiektatzeko gai zenak, eta sumatzen zuen Los Angeles izan zitekeela bere bizileku ideala. Hantxe sortu zuen hirurogeiko hamarkadaren erdialdera, leku jakin bati zion maitasunean oinarrituriko margolan-sail bat, kolorez betetako obra sail gogoangarri bat⁸. Ordutik 1997 arte, hirurogeita hiru urte bete zituen urtea arte, alegia, oso gutxitan erabili zuen Ingalaterra bere jaioterria objektu piktoriko gisa, eta nahiago izan zuen Europa, Amerika eta Egipto, Maroko, Txina eta Japonia bezalako beste leku urrunago batzuetako

bidaiei marrazkiak egiten aritu. Hunkigarria suertatzen da, beraz, adiskidetasunari, familiarenganako jaidurari eta galera-sentipenari esker Hockneyk berriz heldu izana Yorkshireko motibo pikturikoari eta bere jaioterriari egindako maitasun-gutun luzaroko horrek aukera eman izana ulertzeko bere herriak sortzen dizkion sentimenduen sakontasuna, eta, era esplizituagoan, Ingalaterrako iparraldeak sortzen dizkiona, sakon eta sendo sustraituta baitago han, berak hain arreta errespetuzko eta txeratsua eskaini izan dien zuhaitzak bezainbat.

Hockneyk Ingalaterran zeukan adiskiderik maiteenetako bat Jonathan Silver zen, enpresaburua eta artistaren obraren zale sutsua. Silverrek Salts Mill erosi zuen, Saltaire-ko ehun-fabrika abandonatu bat; Bradfordetik hurbileko herri bat zen Saltaire, eta erosketa harekin Silverrek biziberritu egin zuen, fabrika zaharra komunitatearen gune nagusi bihurtu baitzuen, gune bizi bat, alegia, hainbat denda, jatetxe oparo bat eta erakusgela itzel bat zeuzkana, 1853 Galeria, Hockneyren obrez goitik behera betea. Bere haurtzaroan, Hockneyk paseo luzeak ematen zituen Saltairen zehar eta hurbileko soroetan; horregatik, ilusioa egiten zion bere lanaren erakusketa iraunkor bat jendeak bisitatu ahal izatea bere jaioterriatik hain gertu. Artistak gogo onez mailegatu zuen obra mordo handi bat beraren bildumatik Silverren funtsetan oinarrituriko erakusketa beti aldakor horretarako. Silver aspalditik ari zitzaion Hockneyri erreguka pinta zezala koadroren bat Yorkshiren buruz, baina artistak ez zien bere desirari amore eman, harik eta adiskidea minbizi baten fase terminalean sartu zen arte. Obra-sail oso murriztu bat sortu zuen Hockneyk, baina izugarritzako kalitatekoa, autoan egunero Wolds-en zehar, Bridlington-etik Wetherby-raino —Yorken mendebaldean— egiten zituen bidaien oroitzapenen sintesi bat zen, hara joaten baitzen Hockney Silver adiskidea gaixorik ohean zetzana bisitatzera. Sail horretako lehenengo obrak, *Yorkeko errepedea Sledmeren zehar* (*The Road to York through Sledmere*), *Wolds zeharkatzen duen errepedea* (*The Road Across the Wolds*), *North Yorkshire* eta Salts Millen beraren ikuspegi panoramiko ohi ez bezalako bat, hainbat hilabetetan zehar egin ziren, 1997ko udan, Bridlingtoneko etxeko ganbarako estudioan. Obra horien ondoren beste bi egin zituen, 1998an pintatuak, Hockney Los Angelesera itzuli zenean, oroimenean gordeak zeuzkan oroitzapenetatik abiatuta: *Garrowby Hill* eta *East Yorkshire bikoitza* (*Double East Yorkshire*), bere neurri handiengatik (ia lau metro zabal) eta bi oihaletan zatitu izanagatik koadro horrek aurreratu egiten zituen jadanik Hockneyk ia hamarkada bat geroago egingo zituen Woldsi buruzko pinturak.

Laurogeita hamarreko azken urteetako Yorkshireko lehen paisaia horiek —erakusketa honetan bilduta dagoen 2004tik geroztikako obraren atariko bat— Parisko *Espace/Paysage* erakusketan erakutsi ziren lehen aldiz, artistak horiek egin eta berehala margotutako Arroila Handiko pinturakin batera. Baldin eta Hockney ez balitz hasi ama hil ondoren Bridlingtoneko etxera gero eta sarriago joaten, amaren oroitzapenak eta haren espirituaren hurbiltasunak erakarrita, obra horiek bigarren mailako sailtzat geratuko ziren historian, Hockneyren obra osoaren baitan. Haren arreba Margaret —hark ere Ken galdua zuen— etxean bizi zen oraindik, baina luzaro gabe aldatuko zen etxebizitza txikiago batera, bere anaiaren egonaldi gero eta sarriagoek eta luzeagoek bere errutina bakartia aztoratzen hasi zirenean. Proiektu berrietan murgiltzeko eta teknika berrietara bere burua emateko Hockneyren ohitura askotan geratu zen lehenagotik ere agerian, hala nola tamaina handiko erretratu naturalisten kasuan —marrazkiak eta litografiak—, hirurogeita hamarreko hamarkadaren erdialdera eginetan; 1982tik 1986ra bitartean collage fotografikoaren teknikarekin egin zituen esperimentu emankorretan⁹, eta, oraintsuago, 1999tik 2000ra bitartean kamera luzido baten laguntzaz marraztu zituen arkatzezko ehunka erretratuetan¹⁰. Oraingoan akuarela izan zen Hockney guztiz hartu zuen teknika. Bitarteko horretan

axaleko interesa agertu izan bazuen ere, hura menderatzen ikastera erabakita zegoen orain. Esan beharrik ez dago Hockneyk sobera ere bazekiela hura zela William Turner-en¹¹, John Cotman-en eta John Varley-ren mailako maisuek aukeratutako teknika ingeles artearen historiako obrarik garrantzitsuenetako batzuk sortzeko; paisaiak, gehienbat. Hala eta guztiz ere, Hockney ere kontziente zen ezen bere aitzindari entzutetsuetatik bat bera ere ez zela ausartu Woldseko nekazari-eskualdean menturatzeraz, Bridlingtondik mendebaldera hain zuzen, haren edertasun sotilagatik eta aldagabeagatik berak maitatzen ikasia zuen eskualdean, alegia. Maisu handiak West Yorkshireko paisaia askoz ikusgarriagoaren hautua egin zuten, baina Hockneyk ere ezagunak zituen bazter haiek. Paisaiak berriz pintatzen hasi zenean, Gordale Scar (James Ward-ek 1812tik 1814ra bitartean eta Tate Britain-eko erakusketa iraunkorraren parte den oihal itzel batean margotua) bezain leku ospetsu batera itzultzeko asmoa kontuan hartu zuen, hainbestetan irudikatutako paisaia horren bere interpretazio pertsonala eskaintzeko. Baliteke egunen batean hala egitea. Baina, bihozkada bati entzunez, Hockneyk erabaki zuen gutxien ibilitako bidea hartzea eta East Yorkshireko natura funtsean aldatu gabeari omen egitea, hura nekazari-eskualdea denez, zertxobait baztertuago, eta, beraz, garapenetik kanpo geratu baita.

Vincent van Goghek, Hockneyren artista maiteenetako batek, bere bizitzako azken urteetan Arles-en eta Saint-Rémyn pintatu zituen paisaia sutsuak hasieratik egon dira presente artistaren inkontzientean, nahiz denborak aurrera egin behar izan duen haiek erreferentziagune esplizitu bihurtu arte. Hockneyk Van Goghen marra dotoreen errepertorio agortezinari eta irudimentsuari dion miresmen sakona ezinbestekoa izan da bere irtenbide propioen garapenean, irudikatzen zituen gaien berezitasun fisikoa eta testurak adierazteko aukera ematen baitzion. Holandar pintoreak Provenzakoko paisaiaren bere errepresentazioetan hain intentsitate maila handia iritsi zuen, non gaur egun ez baikara eskualde horretan pentsatzeko gai haren obrak gogoratu gabe, eta era berean inposatu dio, nonbait, Hockneyk bere buruari berak hainbeste maitatutako Ingalaterrako eskualde horren interpretazio bisual behin betikoa egiteko zeregina, beste ezein artistak hura orain arte erretratatu ez duenez. Oihal txikiekin lanean hasiz eta eskala poliki-poliki handituz joanez bere ikuspegia moldatzeko eta ikuslea lekuaren esperientzia fisiko bizi-bizi batean murgilarazteko xedez, Hockneyk aski eta sobera bete du bere helburua. Prozesu horri esker, “gay propaganda”ren eta Kaliforniako igerilekuen garai bateko *enfant terrible*a britainiar paisaia-pintore garrantzitsuenetako bat bilakatu da, tradizio baten oinordeko, nahiz arrazoi osoz esan litekeen orain arte ez diola interes handirik agertu izan.

Yorkshireko paisaien aurrekari artistikoei erakusten dute behaketara eskainitako bizitza baten zabaltasuna, non artistak konbinatu egin baititu era askotako artista-multzo handi batekiko zorraren errespetuzko aitortza eta tradizio desberdinei jarraitzeko eta artearen historian dagokion lekua betetzeko beraren gaitasunean duen erabateko konfiantza. Tim Barringer-ek [gaztelaniazko katalogoko] 43–55. orrialdeetan eragin horiek zehatz-mehatz aztertzen dituenaz, erreferentziagune adierazgarri batzuk labur aipatzera mugatuko naiz. Rembrandtek luma-muturrez, tintaz eta ur-kolorez marraztutako paisaiak —Hockneyk haren marrazkien katalogo arrazoituan arretaz aztertu zituenak¹² eta artearen historiako lehenengo paisaia independenteak direnak— izan dira Hockneyren inspirazio-iturririk garrantzitsuenetako bat. Haiek imitatzen sekula saiatu ez den arren, ingeles paisaia-pintore handiak, John Constable eta William Turner buru, funtsezko beste erreferentzia bat dira. Hockneyk arreta handiz aztertu ditu *six-footers** (sei oin bider lau eta erdi oineko pinturak, hau da, bi metro bider metro eta erdikoak, gutxi-gorabehera), zeinetan Constable 1818–19 inguruan hasi baitzen lanean, eta Tate Modern-en 2006an egin zen erakusketan lehendabizikoz elkarrekin erakutsiak, baina kutunagoa

du Hockneyk aldeaz aurreko zirriborroen zehaztasunik eza jendaurrean erakusteko sortutako bertsio amaituagoak baino¹³. Garai hartan artistek ezin zituztela tamaina handiko obrak bizitik kopiatuz ulertzeak indartu egin zion oihala ere handiagoen gainean aire zabalean pintatzeko modua bat aurkitzeko bere erabakia.

Hockneyk arretaz behatu izan die baita ere inpresionistei eta postinpresionistei, eta haien pinturen edertasun zintzoa eta lotsagabea goraiatzeko du, artista horiek naturaren edertasuna laudatzeko duten modua eta XX. mendearen lehenengo urteetan pintore fauvistek erabiltzen zituzten kolore biziak¹⁴. Frantses pinturaren esparruan, Monet oinarritzeko inspirazio-iturri izan da Hockneyrentzat, ez bakarrik aire zabaleko bere teknikaren berehalakotasunagatik, baita ere saileko imajinagintzaren erabileragatik — Monetek ere eguraldi-egoera desberdinetan eta egunaren une desberdinetan irudikatzen zituen motibo berak— eta Giverny-ko haren etxeko nenufarren azken pintura panoramikoen tamaina inguratzaileragatik. Yorkshireko paisaien proiektuan murgildu eta handik gutxira, Hockneyk Parisko Musée de l'Orangerie-ko areto eraberritu berriak bisitatu zituen, han baitaude Monetaren *Nenufarra*, eta topaketa hura erabakigarria suertatuko zen¹⁵.

Yorkshireko East Riding eskualdeari buruz pintura kopuru handi samar bat bildu zen lehen aldian, *David Hockney: Nur Natur/Just Nature* erakusketan, hain zuzen ere erakusketa honen entsegu berezi baten gisara uler daitekeen erakustaldian, artistak eta haren kide Gregory Evans-ek koadroak gaika ordenatzea erabaki zuten¹⁶. Woldgate-ko basoko pintura handientsuak, Hockneyk eta haren kideak “tunel” deitzen dieten etorbide zuhaitzei beteei buruzko koadroak, adar eroriak eta enbor totemikoak irudikatzen dituzten oihalak, elorrien loratzeari buruzko pinturak eta *Hiru zuhaitz Thixendaletik gertu* (*Three Trees near Thixendale*) koadroko ikuspegiak urtaro desberdinetan ikusiak bereiz erakutsi ziren, bisitariak esperimentatzen duen paisaia berezi bakoitzaren murgiltze-sentsazioa areagotzeko. Erakusketa honetan, askoz handiagoa baita, irizpide horri eustea eta ikusleak Woldseko leku jakin batzuetara bidaiatzera gonbidatzea erabaki dugu, halako moduan non, haiek pintatzeko paisaia horietan guztietan barruratu zenean artistak izan zuen sentipen bera izan dezan ikusleak margolanak ikusterakoan. Obrei era horretara aurre egiterakoan, artista leku jakin batzuetara —bere bide eta paisaia kutunetara, azkenean adiskide zaharrak bailiran ezagutu dituen zuhaitzetara— behin eta berriz itzultzean bizi izan zituen esperientzien intentsitatea senti dezake ikusleak. *Hiru zuhaitz Thixendaletik gertu* eratzen duten formato panoramikoko lau pinturek, adibidez, argitasun elokuentez eta labur transmititzen dute artistak urtaroen segidaren aurrean, argiaren eta giroaren ñabardura desberdinen aurrean, eta haien ondoriozko zuhaitzen eraldatzearen aurrean, udako betetasunetik neguko adar biluzietara, artistak sentitu zuen gozamina. Gela bakoitzak giro, tenperatura eta dramatismo propioa du. Woldseko espazio irekietan lanean hasi zuen Hockneyk bere ikerketa eta gero Woldgateko “tunelak” eta basoko espazio mugatu eta inguratzaileretan zentratu zen. Elorrien loratze joria irudikatzen duten pinturen aukeraketak bizitzaren udaberriko berpiztea ospatzen du, neguko lozorroaren ondorengo landareen esnaldia. Aitzitik, Hockneyk “totem” deitu eta *Neguko mozketak* (*Winter Timber*, 2009) koadro handi-handiarekin amaitzen den zuhaitz erorien, egur-pusken eta enbor moztuen pinturen eta ikatz-ziriz egindako marrazkien gelak sailik hunkigarriena dauka, bizitzazko, gainbeherazko eta heriotzazko ziklo natural bat badela egiaztatzen duenez. Hockney East Riding-eko muino leun eta ondulatuak errepresentatzen hasi zen bizitik bakarrik pintatzeko asmoz, argazki-kameraren ikuspegia baztertu eta astoa ipini zuen, erronkari, bide bazterrean edo zelai erdian, Barbizon-eko Eskolako pintoreek edo inpresionistek mendebete lehenago egin zuten bezalaxe.

Nahikoa jakinduria eta esperientzia metatua zuen bere pinturak gaur egungo itxura izango zutela jakiteko, erabiltzen zituen metodo ustez zaharkituak gorabehera. Artistak berehala ekin zion lanari, harrezkero moteldu ez den erritmo sukartsuz. Segurtasuna hartzen zuen neurrian, hasi zen erabiltzen ez bakarrik eskumuturra, baita ukondoa ere, eta are beso osoa, pintzelkada marratzerakoan, eta margolanen tamaina ideala handituz joan zen —neurri bereko sei oihal edo gehiagoren erretikula blaituz batzuetan— artistaren ikus-eremua oso-osorik barnean hartu ahal izateko. Hockney beti egon da prest bere uste sendo teorikoei traizio egiteko eta era horretara beraren aurrean hedatzen diren posibilitateez ahalik eta gehiena baliatzeko, eta, beraz, azkar asko hautsi zuen gai piktorkoari zuzenean behatzen bakarrik lan egiteko hasierako premisa; erabaki hori 2008ko apiriletik aurrerako obretan sumatzen hasten da, orduan alokatu baitzuen argi zenitaleko biltegi handi-handi bat, berak sekula pintatu zueneko estudiorik zabalena bihurtu zuena. Azkenerako ezin hobeki ezagutzera iritsia zen leku berak irudikatzen jarraitu zuen han, baina ez zuen jadanik bizirik margotzen, aitzitik, zirriborroetan eta oroitzapenetan oinarritzen zen, kontziente baitzen pertsona bakoitzaren arsenal bisuala jokoan dagoela baita erretratatu nahi duen objektuaren aurrean norbera aurkitzen denean ere: zuhaitz jakin baten, soro jakin baten edo landaredi mota jakin baten oroitzapenen batura aurre-aureratzeko unean miatu izan denaren berritasun-sentipenarekin konbinatzen da, eta gero konfigurazio berri bat hartzen du oihal gainean¹⁷.

Estudio berrira lekualdatu baino lehenago ere, Hockney hasia zen argazkiaz eta teknologia informatikoaz baliatzen, tresna horiek errazten baitzioten aire zabalean bere osoan ezin egin izaterainoko neurri handiko pinturak sortzea. Bira horrek paradoxikoa irudi lezake, kontuan harturik artistak urte batzuk lehenago suhar handiz adierazia zuela ikuspegi fotografikoaren ukoa, baina, berez, erabateko adostasuna du Hockneyk arazoei konponbidea bilatzerakoan duen pragmatismoarekin eta bere karreran zehar erakutsi izan duen argazkiarekin eta teknologiarik aurreratuenekin lan egiteko borondatearekin, berak nahi duen emaitza lortzen lagunduko dioten heinean. Hockneyk, ordea, ez zuen egiten eta ez zegoen prest paisaiari argazkiak ateratzeko eta gero haiek kopia eta pintura bihurtzeko, nahiz eta prozedura hori erabilia zuen hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko urteetan eginiko margolan batzuetan. Aspaldi aterea zuen ondorio hau, 1982an collage fotografikoarekin esperimentatzen hasi aurretik ere, alegia, argazkigintza tresna perfektua zela pintura eta marrazkiak erreproduzitzeko¹⁸. Los Angelesko bere estudioan hainbat oihaletan berak pintatutako paisaia-konposizioak ordenagailuko pantaila batean ikustean errebelazio bat izan zuen: konturatu zen lor zezakeela pintura oraindik handiago bat, baldin eta oihal bakoitzari argazkia ateratzen bazion haiek pintatzen ari zen bitartean eta gero ordenagailuaren pantailan elkartzen bazituen, horri esker ikusi ahal izango baitzuen konposizio osoaren aurrerapena banakako segmentuan, bizirik zuzenean kopia lanean ari zen bitartean.

Sekula pintatu den aire zabaleko margolanik handiena sortzeko asmoarekin gogo berotuta —automobila asmatu aurretik ez baitzen lorpen hori posible izango, eta, are gutxiago, azken aurrerapen teknologikoak asmatu aurretik—, plan bat egin zuen Royal Academyko aretorik handieneko atzealdeko pareta osoa estaliko zuen koadro bat sortzeko. Museoko agintariak konbentzitu ondoren bere proiektuari baimena eman ziezaioten, Hockney lanean hasi zen azkenerako *Zuhaitz handiagoak Warterdik gertu edo/ou Peinture sur le motif pour le Nouvel Âge post-photographique* (2007) bihurtuko zen koadroan. Hockneyk atalka pintatu zuen 4,5 x 12 metroko pieza hori, eta, gero, Bridlingtongo etxeiko ganbarako estudio txikira eraman zuen, non ez baitzegoen 90 x 120 cm-ko oihaletatik hamar jartzeko lekua baizik, konfigurazio egokiaren arabera. Hockneyk ez zuen izan obra bere osoan labur ikusteko aukera biltegi alokatu batean baizik, hura amaitu eta Londresera bidali aurretik. Margolana Udako

Erakusketan¹⁹ erakutsi zen, eta sekulako ikuskizuna zen: ez da, beharbada, izango Yorkshire saileko koadrorik lortuena, baina zeregin izugarrizko baten arrakastaren garaipenezko baieztapena errepresentatzen du, gailurrik altuena iristen duen mendizalearen balentriarekin konpara daitekeena. Aurkezpenetik denbora gutxira, artistak Tateri eman zion berrogeita hamar oihalek eratutako obra hori, eta, horrez gainera, eskala errealeko bi erreplika ere eman zizkion, koloretako inprimagailuekin eginak, etorkizuneko belaunaldiei ere obra erakutsi ahal izan ziezaien, ikuslea paisaia murgildua sentiarazten duen instalazio inguratzaileraren tankeran. Obraren handitasunaren bitartez naturaren aurrean txundidura-sentipen bat ikusleari sentiarazteko eginahal hori zuzenean ahaidetuta dago XIX. mendean Hudson ibaiko Eskolako pintoreek egin zituzten pintorekin, zeinen obra Hockneyk zehatz-mehatz aztertua baitzuen 2002an Tate Galleryn egin zen *American Sublime* erakusketara behin eta berriz egin zituen bisitetan, hain zuzen ere artista akuarela erabiltzen hasi zenean²⁰.

2008tik aurrera biltegiko estudioan pintatzeak zirriborro eta apuntetatik abiatuta lan egitea ahalbidetu dio, eta, batez ere, bere oroitzapenak berak oinarri hartuta lan egitea, bizirik kopiatuz pintatu behar izan ordez, eta hori erabakigarria izan da Hockneyren jardunean. Zeregin horrek berarekin dakarren laburpen-prozesuak lagundu egin zion sinplifikazio-gradu jakin bat iristen, nahiz artistak beti izan dituen eskura loreen eta landareen edozein xehetasun oroitzeko eginak zituen estudioak. Objektu piktorikoak autoz gehienez hamar edo hamabost minutura zeuden, eta, hartara, Hockneyk freskatu ere egin zezakeen, nahi zuen guztietan, berez ikaragarri atxikitzailea zen bere oroimen bisuala. Studioko erosotasunean argi natural oso uniforme eta konstante batekin aire zabaleko lanak uzten zion baino tarte luzeagoetan pintatu ahal izatea sekulako abantaila zen. Behatzaile erne batek hauteman dezake zer-nolako aldea dagoen prozedura horrekin estudioan eginiko pinturen artean, hala nola *Zuhaitz totema* (*Totem Tree*, 2008), eta antzeko gaien gainean korrika eta presaka kanpoaldean pintatutako beste koadro batzuen artean. *Neguko mozketak* (2009) bezalako obrek eta elorri-loreei eskainitako oihal-sail batek aire zabalean eginiko alde zurratikako beste pintura batzuen itxura eta giro desberdina dute, azken horien artean aipa ditzagun *Elorria loretan Rudston-dik gertu* (*Hawthorn Blossom near Rudston*, 2008) eta ikatz-ziriz xehetasun handiz eginiko marrazki batzuk, hala nola *Oraindik han* (*Still There*, 2008). Elorriaren loratzeari buruzko azken obrak, hala nola *Elorria loretan, Woldgate 3. zk.* (*Hawthorn Blossom, Woldgate No 3*, 2009), maitagarrien ipuineko kutsu bat dute ia, sorginkeria-giro bat, non zuhaixkek eta zuhaitzek figura edo izaki bizidunak baitirudite, bihurrikatuak eta bidean hatzak edo garroak diruditen itzalak proiektatzen dituztenak. Formak eta konposizioak estimulu bisual sinplifikatuen sintesi gisa sortzerakoan, artistak askatasun handiagoa izan du errealitatetik urruntzeko eta bere irudimenari bere burua inposatzen uzteko.

Hauek dira Hockneyren paisaia-obrak bide nagusiarekiko gutxienez azken bost urteotan hartu dituen desbideratze nagusiak. Baliteke “desbideratze” ez izatea egokiena testuinguru honetan, zeren eta ikerketa berri bakoitzean artistak orain oso ezagunak dituen Bridlingtoneko mendebaldeko paisaia hauek pintatzeko aurkitu dituen irtenbideak bereganatzen baititu. 2009ko urrian, New Yorkera bidaiatu zuenean Pace Wildenstein-en²¹ egitekoa zen Yorkshireko bere paisaia berrien erakusketaren kariatara, Hockneyk hainbatetan bisitatu zuen Frick Collection, haren neurriak gorabehera eta oso gutxi aztertua egon arren atipiko samarra zen pintura bat begiesteko: *Mendiko sermoia*, Claude Lorrena-k 1656 inguruan pintatua. Duela bi mende baino gehiago, koadro hori onik atera zen sute batetik, eta pintura hain dago keak ilundua, non zaila gertatzen baita hura hautematea. Hockney museoko kontserbatzaileekin bildu zen, eta, obran interes handi-handia agertu ondoren, lortu zuen oihalaren

bereizmen handiko erreprodukzio digital bat presta ziezaioten. Yoskhsirera itzuli zenean, Jonathan Wilkinson bere laguntzaile berriaren laguntza teknikoaz, pinturaren irudiari “garbiketa” digital ez-inbaditzaile bat egin zion obraren jatorrizko itxura zein zen jakiteko. Hockneyk pinturaren berpizte (birtuala) ikustean sentitu zuen zirrara hain bizia izan zen, non erabaki baitzuen obraren eskala errealeko transkripzio bat oihal baten gainean egitea. Azkenean, Lorrenaren koadroan oinarrituriko pintura sail oso bat sortu zuen: batzuek jatorrizkoaren neurriak errespetatzen zituzten, beste batzuk, berriz, txikiagoak ziren, eta haietariko bat proportzio monumentalekoa (ertzetatik elkartutako 30 oihalek osatua). Xavier Salomone-k xehetasun handiagoz aztertzen du sail piktoriko hori, zeina baita Hockneyren paisaia-proiektu zabaleko atal garrantzitsu bat, [gaztelaniazko katalogoko] 56–61. orrialdeetan.

Hasieran txundigarria iruditu zitzaidan Hockneyk hain erabakitasun handiz ekin izana erlijiozko motibo narratibo bati, nahiz artistak nire harriduraren bizkar txantxa egin zidan: “Zer uste duk, nik ez dudala otoitz egiten?”. Obra-sail horren iruditeria Yorkshireko pinturen oso bestelakoa da: aldea ez datza bakarrik paisaia motan, gainera giza irudiak agertzen dira (Yorkshireko obretatik ezeinetan gertatzen ez den zerbait), figura horien presentzia zuritzen duen Bibliako gertaera bat kontatzen da, eta motiboak beste artista batek egindako askoz lehenagoko pintura batean inspiratuta daude. Hockneyk Bibliako gertaera traspasatzen duen eta artistaren eta bere obraren bihotzetik oso gertu dagoen objektu piktoriko bat errepresentatzen du, zeren eta *Mendiko sermoia* maitasunaz da. Espazio handien tratamenduagatik liluratu egin zuen Hockney Lorrenaren pintura horrek; izan ere, XVII. mendeko paisaia-pintore handiak eragin erabakigarria izan zuen Turnerrengan eta geroztikako beste artista batzuegan. Beraz, artistak koadro horri dion jaidurak eta koadroaz egin dituen dekonstrukzio ugariak —Picasso-k Diego Velázquez-en *Las Meninas*en gainean berrogeita hamarreko hamarkadaren amaieran eta Édouard Manet-en *Otordua belar gainean* koadroaren gainean hirurogeiko harmarraldiaren hasieran pintatu zituen aldaerak dakartza gogora ariketa horrek— ezin hobeki egiten dute bat Hockneyk paisaiarekin duen konpromiso oraintsukoaren eta luzearen testuinguruan.

Erakusketa honetan eta haren oraintsuko obraren atariko gisa berrogeita hamarreko eta laurogeita hamarreko urteen artean eginiko paisaia-obren aukeraketa laburra narratiba orokorrako baten parte da, zeinak frogatzen baitu zer-nolako koherentzia erakutsi izan duen Hockneyk era askotako estrategiak —kontraesankorrak, batzuentzat— hartzerakoan, zeinak, izan ere, haren errepertorio metodologikoan sartuta geratu baitira. Artifizialki inposatutako koherentziaren eta ikuspegi bakar bati programatikoki atxikitzearen aurka dagoenez, artistak teknika piktoriko desberdinak ikertzen jarraitu du, Picassok, bere heroi artistikoak, berak baino lehen egin zuen bezala. Oro har, hiru joera nagusi bereiz daitezke haren obran: bizitik kopiatuta egindako pinturak, oroitzapenetatik eta irudimenetik abiatuta pintatutako obrak, eta lenteen edo beste tresna optikoen edo teknologikoen laguntzaz sortutako obrak.

Esan liteke Hockney jadanik nerabezaroan hasia zela paisaia zuzenean begiesteko prozedura gisa aire zabalean lan egiten, Bradford bere jaioterrian oraindik ikasle zen garaian. *Boltongo bidegurutzea, Eccleshill* (*Bolton, Junction, Eccleshill*, 1956), nahiz ez den paisaia aratz bat, paisaia urbano gisako bat baizik, adibide ona da artistak bere jaioterriaren inguruei ikasle garaitan dagoeneko zer-nolako arreta ipintzen zion erakusteko. *Soroak, Eccleshill* (*Fields, Eccleshill*, 1956), garai hartako paisaia bakanetako bat, haren oraintsuko obratik gertuago dago espirituz eta iruditeriaz, eta, beraz, esan daiteke hura izan zuela aurrekari zuzena Yorkshire bere jarduera artistikoaren xede guztiz erakargarritzat berreskuratu

izanak, askoz geroago gertatuak. Hockney urrundu egin zen paisaiatz eta metodo hain konbentzional horiez Londresera aldatu zenean, eta han, 1959tik 1962ra bitartean, definituko zuen artista gisa bere nortasuna Royal College of Art-en graduatu ondoren. Baina ikasketak bukatu eta urtebetera besterik ez, artistak berriz lan egingo zuen bizirik zuzenean pintatzen Egiptora lehen aldiz bidaiatu zuenean, *Sunday Times Magazine*nek hala eskatuta. Bidaia horretatik ekarri zituen pastelez eta akuarelaz eginiko marrazkiek, adibidez *Alexandria* (*Alexandria*, 1963), behaketa zuzenetik abiatuta eginiko paisaiamarrazkien lehenengo sail luze samarra osatzen dute. Obra horietan definitu ziren Hockneyk bere obraren barruan hirurogeiko urteetan eta hirurogeita hamarrekoen hasieran garatuko zuen joera garrantzitsu baten ezaugarri nagusiak, azkar eta bat-batean eginiko bidaia-pinturena.

Los Angelesen egonaldi bat egin zuenean 1964 urtearen hasieran berrekin zion Hockneyk leku jakin baten itxurarekiko elkarriketari, eta horretarako mintzaira piktoriko izugarri original bat garatu zuen. Hala ere, oraingoan artistak marrazkiak utzi eta gai berri hori pinturaren bitartez aztertu zuen, forma arkitektonikoei erne egonez ia beti. *Hollywoodeko lorategia* (*Hollywood Garden*, 1964) da garai hartan bizirik marraztu eta natura ardatz zuen marrazki bakanetako bat, nahiz kasu honetan artistak lorategi artifizial bat irudikatzen duen, ez paisaia natural bat. Hirurogeiko urteetan eta hirurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran, Hockneyk aurrekoa bezain joera garrantzitsu bat garatu zuen, Europan eta beste leku exotikoagoetan zeharreko bidaietan eginiko marrazkiena, hala nola *Rhin Koblenzen* (*The Rhine at Koblenz*, 1972). Hockneyk 1976an egin zituen Los Angeleseko kaleen pastelezko marrazki kolore bizikoak, Kaliforniara joan zenean Gemini-rentzat erretratu litografiko batzuetan lan egiteko, eta 1978an Kaliforniako hegoaldean bizilekua hartu eta handik gutxira pintatuak, ezinbestekoak dira artistak hiri-inguruko paisaiarekin egin zuen elkarriketaren berrikuntza ulertzeko. Gainera, agerian uzten du zer-nolako premia izaten duen Hockneyk bizirik zuzenean lan egiteko berak erabateko identifikazioa sentitzen duen paisaia bat aurkitzen duenean. Hortaz, interpreta daiteke ezen Hockneyk 1978 eta 1980 bitartean egin zituen marrazki eta pintura alaiak East Yorkshireko paisaia hain desberdinak irudikatzeo 2003tik aurrera egiten ari den pinturen, akuarelen eta ikatz-ziriko marrazkien aurrekariak direla.

1988an, Los Angelesen bigarren egoitza erosi ondoren, hondartzako etxe xarmagarri bat Malibun, Hockneyk erabaki zuen paisaia naturalei serio berrekitea, gizakiaren eskuak sortutako paisaien edo lorategien kaltetan. Etxeko leihoetatik edo inguruetatik pintatu zituen itsas-paisaia txikietan, eta beste oihal aukeratu baina txiki batzuetan, hala nola *Harana* (*The Valley*, 1990), Hockney naturaren drama interes handiz aztertzen hasi zen, eta ozeano Barean eta Santa Monicako mendietan zentratu zen, bereziki, autoan zeharkatzen baitzituen bazter haiek Wagnerren *Parsifal* entzuten zuen bitartean, hots-banda egokia, izan ere, haren grinagatik eta teatralitateagatik. *Ozeano Bareko kostako autobidea eta Santa Monica* (*Pacific Coast Highway and Santa Monica*, 1990) obraren perspektiba bikaina eta eskala neurritz gainekoa *Arkuaren azpian eta kanpoan* (*Under and Out of the Arch*) 1989ko obraren goren mailatzat interpreta daitezke, non espazioa mintzaira abstraktuago batez errepresentatzen baitzen. Neurri izugarriko oihal bakar baten gainean pintatua bazegoen ere, ez zati itxuran —Hockneyren ohiko metodo gisa azkenean nagusitu den teknika—, Kaliforniako hegoaldeari eginiko oda zoragarri hori laurogeita hamarreko hamarkada amaierako paisaietara eramango zuen atea da (Arroila Handiko pinturretara, batez ere), eta azken bost urteotako Yorkshirekoetara ere bai. Hockneyk *Harana* pintatu zuenean —huraxe izan zen garai hartako ia adibide bakarra zuzenean begietsi eta bizirik egingo balu bezala estudioan pintatutako paisaia aratzarena—, batik bat oroitzapenetan eta irudimenean oinarriturik ari zen lanean, eta haren obrak abstrakziotik oso gertu zeuden, 1992ko *Pintura B.B. (berri-berriak)* [V.N.

(*very new*) *Pictures*] saileko pinturek frogatzen duten bezala. Obra multzo horietan Kaliforniako hegoaldeko paisaiak transmititzen zizkion sentsazioak forma, espazio eta koloretako mintzaira sintetikoago bilakatu zituen. Gure erakusketako gaitik hurbilago, *Haranak*, obra intentsoa neurritz txikia izan arren, Hockneyk Yorkshireko oraintsueneko paisaietan artikulatu duen hiztegi piktoriko zintzoa aurreratzen du.

Arroila Handiko bi panoramika ikaragarriak dira Yorkshireko oraintsuko saileko pinturarik handienetatik espirituz, egituraz, eskalaz, ausardiaz eta ikusgarritasunez gertuen daudenak; 60 oihal elkartuz eratutako erretikula banak eratuak dira bi panoramika horiek, eta Hockneyk 1998an pintatu zituen Los Angeleseko bere estudioan, eta handik urtebetera Parisko Centre Georges Pompidou inauratu zen bere paisaien erakusketako goren puntutzat sortuak dira²². Espazio zorabiagarri horiek gogora ekartzeko, 1982tik 1986 bitartean collage fotografikoarekin garatu zituen esperimenduei esker eginiko aurkikuntzetaz baliatu zen Hockney, zeinetan erabili baitzuen bai kubismoaren hizkuntza perspektiba zatikatuen bitartez eta bai laurogeiko hamarkadaren erdialdera landutako neurri handiko pinturen “ekialdeko” metodoak, adibidez *Bisita bat Christopher eta Donekin, Santa Monica* *Arroila* (*A Visit with Christopher and Don, Santa Monica Canyon*, 1984) koadroan, pieza horretan “alderantzizko” perspektibaren bitartez definitutako espazio piktoriko pilpiratsu batean zehar baitarama artistak ikuslea: fuga-puntu ugariak oihalek ateratzen dira, guganaino luzatzen dira eta gure presentziaren konstantzia uzten dute, zerumuga urrunean galdu orde, mendealdeko perspektiba konbentzionalarekin eta ikuspegi fotografikoarekin gertatzen den bezala, fuga-puntu bakarrean oinarrituta daudenez. Horrela deskribatuta, badirudi Arroila Handiko pinturei aplikatutako baliabide piktorikoek berez dutena baino oinarri teoriko handiagoa dutela. Nolanahi ere, zalantzarik ez dago ezen Hockneyren prozedurak teoria bisual eta intelektual sail batean oinarrituak daudela. Baldin eta pintura horiek berehalakoak badirudite eta erraz konbentzitzen bagaituzte leku jakin baten itxura eta espazioa zorrotz begiratzearen emaitza direla lehenik eta behin, horren arrazoa da, neurri handi batean, sormen-prozesuan artistak behin eta berriz jotzen zuela in situ eginak zituen marrazkietara eta pastelezko estudioetara. Artista beti izan da zeregin horren garrantziaren erabat kontzientea. Arroila Handiko pintura panoramikoek geroztik egingo zituen obra gehienen oinarriak finkatu zituzten. Hantxe daude Hockneyk hurrengo hamarkadan garatuko zituen ezaugarriak: neurri ikaragarriak, banakako oihal askok eratutako erretikula itxuran kokatuak izatea, behaketa zuzenaren eta oroimenaren arteko sintesia, paletaren kolore aukera bizia eta espazioaren konfigurazio inguratzailea, ikuslea paisaia urruntara gerturatzen duena.

Pintura horiek frogatzen dute zenbateraino Hockneyren paisaietan behaketa zuzenak koherentziaz bat egiten duen oroitzapenak eta irudimenak jotzen duten rolaekin. Hirurogeiko hamarkadako lehen urteetan landu zituen lehenengo paisaietan, Hockneyk benetako lekuak buruko oroitzapenetatik abiatuta ber-imajinatze joera zuen, eta, laburtze-prozesu baten bitartez, abstrakzioa eta beste obra artistiko batzuen erreferentzietara iristen zen. Elementu horiek guztiek esku hartzen dute *Italiara ihesi - Suitsako paisaia* (*Flight into Italy - Swiss Landscape*, 1962) koadroan, zeina baita Hockneyren paisaia pintatzeko lehenengoetako saio anbiziotsuetako bat, non oraindik hautematen baita haren prestakuntza-garaia ezaugarritzen zuen estiloen arteko enfrentamendu nahita egindakoa. Alpeak kolore-lerroen bidez irudikatzerakoan, aipua eginez ez bakarrik mapa geologikoei baita Harold Cohen ingeles pintore abstraktuari ere, Hockneyk adierazten du paisaia handientsu hori furgoneta baten atzeko eserlekutik ikustean sentitu zuen sentsazioa; gauza bitxia: urrunean era “errealistan” erreproduzitzen den gailur bakarra presakako bidaia hartan artistak erositako postal baten kopia da²³.

Geroztikako obran aplikatuko zituen metodo eta baliabide asko ageri dira jadanik obra horretan, argazkigintza erreferentzia-puntutzat erabiltzea barne. Pintura honetan agertzen da lehenik ibilgailu mugikor batetik ikusitako paisaia baten bitartez bidaiaren esperientzia adieraztearen ideia —nozio hori berriz agertuko zen Los Angelesen 1980an egindako obretan, 1997tik 1998ra bitartean sortutako Yorkshireko paisaietan, eta, azkenik Hockney 2010. urteaz geroztik egiten ari den bideo-instalazioetan. Geroztikako hamarkadetan aplikatuko zituen ideiak eta teoriak aurreratzekoan, esan daiteke gaztaroko margolan horrek artista bere bizitza osoan zehar garatuz joan den geruza-metatzearen prozesua iragartzen duela.

Estatu Batuetan bizi izan zen artean —1964ko urtarrilean Los Angelesera joan zen eta urte hartako udan sei aste igaro zituen lowako Unibertsitatean—, Hockneyk harreman zuzena izan zuen Ingalaterran ezagutu zituen oso bestelakoak ziren paisaia eta espazio zabal batzuekin. *Pintura arrunta* (*Ordinary Picture*, 1964) margolanak paisaiaren kontzeptu bat aurkeztzen du, leku identifikagarri bat espezifikoki errepresentatu baino, ezaugarri generiko eta teatralak dituen bezala, eta, baita ere, oihalaren beheko ertzean zehar ageri den “inprimatua” izenburu enfatikoak. Zentzu horretan, Yorkshireko oraintsuko obren desberdina da. Hala ere, “kanpoko mundu” teoriko baten ezaugarri sinbolikoetan kontzentratua dagoenez, eta mundu hori espazio artifizial baten gisa aurkeztzen denez, irismentik at, errezeletatik eta hesi txuri estabatuaren peto-peto batetik harago, pintura goiztiar horrek argi eta garbi adierazten du zer jarrera zuen garai hartan Hockneyk paisaiarekiko, hura gai potentzial gisa ikusten baitzuen. Koadro hori erakusketa honetan egoteak, leku erreala askoz ere modu esplizituagoan irudikatzen dituzten laurogeiko eta laurogeita hamarreko beste obra batzuekin batera, azpimarratu egiten du bai nola aldatu zuen artistak jarrera paisaia objektu piktoriko gisa ikustearekiko eta bai haren etengabeko kezka espazioaren errepresentazioarekiko, perspektibarekiko eta ikuspegiarekiko, genero piktoriko horren ezaugarri bere-berezko gisa.

Hirurogeiko urteetako obretan nekez aurkituko da paisaiarik. Mendi Harritsuen handitasun erabatekoak hunkituta, Coloradoko Unibertsitatean irakasle gisa lanean ari zenean ikusi baitzituen lehendabizikoz zuzenean, *Mendi Harritsuak eta indiar nekatuak* (*Rocky Mountains and Tired Indians*, 1965) obran Hockney lehen aldiz saiatu zen espazio handi zabal baten baliokide piktorikoa aurkeztzen. *Italiara ihesi – Suitzar paisaia* koadroan egina zuen bezala, diagrama geologikoetan eta une hartako pintura abstraktuan inspiratutako zeinu piktorikoak bereganatu zituen artistak sublimetasunaren erronkari ekiteko, baina konposizioaren solemnitatea arintzea erabaki zuen, bere buruari barre eginez eta umorearen sena erabiliz. Obra horren helburua oraintsuko bere paisaiaren oso desberdina bazen ere, proportzioekiko, inaktuarekiko, kolore bziekiko, espazio inguratzailerarekiko eta irudi gogoangarri bat sortzearekiko kezka argi eta garbi adierazten ditu artistaren anbizioak hurrengo hamarkadetan ikertzen jarraituko zuen alderdi jakin batzuetan.

Hockney lehenengo paisaien testuinguruan *Kerby-ren (Hogarth-en arabera) jakintza baliagarriak* [*Kerby (After Hogarth) Useful Knowledge*, 1975] obra leku berezi batean dago. Hogarth inspirazio-iturritzat hartzearen ideiak berak erakusten du Hockneyk maisu handien obrarenganako eta teknikenganako duen jakin-min handia, eta, era berean, alderantzizko perspektibarekiko haren esperimenduek espazioaren errepresentazioarekiko haren lilura betierekoa adierazten dute. Bere lehen eszenografia operistikoaren diseinuan lanean ziharduen bitartean bukatu zuen Hockneyk obra hori; Stravinskyren

Libertinoaren aurrerakuntza zen opera hura, Glyndebourne-ko jaialdirako prestatua, eta, dekoratuen diseinuan bastidore pintatuak erabili bazituen ere, pintura horretan suma daiteke agertokiaren espazio errealairekin lan egiteak haren jardunbide piktorikoan izan zuen eragina.

1978 eta 1980 bitartean sortu zituen Los Angeleseko marrazki eta pintura alaiak Hockneyk 2005etik aurrera pintatzen dituen olioizko paisaien aurrekari guztiz adierazgarriak dira. *Nichols arroila* (*Nichols Canyon*, 1980) eta urte hartan bertan amaitutako neurri askoz handiagoko beste pintura bat, *Mulholland Drive: estudiorako errepidea* (*Mulholland Drive: The Road to the Studio*, 1980) —ikuspegi panoramiko bat oihal bakar eta handi-handi batean— funtsezko mugarriak dira paisaia-pintore gisa Hockneyk bere burua berrasmatzeko egin zuen bidean. Hollywoodeko muinoetatik Santa Monica bulebarreko estudioraino Hockneyk egunero ibiltzen zuen errepide sigi-sagatsua berarentzat hiria esperimentatzeko bere modu berriaren eta mendi gaineko bere kokaleku estrategikoaren sinbolo bihurtu zen azkenean, hain baitzen kokaleku hura desberdina bere aurreko egonaldietan ezagututako lautadena. Nichols Arroilean autoan gora eta behera ibiltzearen esperientzia zorabiagarria deskribatzeko artistak asmatu zuen takigrafia piktorikoak modu erabakigarrian izango zuen eragina paisaian zeharreko bidaiaren bere ideian eta bidai hori buruan kokatutako seinale-segida baten laguntzaz geroztik berreraikitzean; bi nozio horiek erabakigarriak izan ziren 1997an pintatu zituen Yorkshireko lehenengo paisaietan. Yorkshireko lehendabiziko obra horiek, arestian aipatu ditudanak eta Hockneyk Bridlingtondik, amaren etxetik, Jonathan Silverren oheraino maiz egiten zituen bidaietatik Hockneyk gordeak zituen oroitzapen bizien finkatzean oinarrituak, posizio gailen bat dute haren paisaia-obran, Yorkshireko edertasunari emandako lehen erantzun luzea eta heldua direnez. Oso litekeena da artistak ez izatea eskualde hura halako grinaz, konpromisoz eta intentsitatez erretratatzera Bridlingtonera itzultzeko asmorik, baldin eta ez balitu obra horiek lehenago egin.

Beraren hitzetan, Hockneyk argazkigintzarekiko bere karreraren zehar izan duen jarrera “haize-orratzarena” izan da, hari eman baitzaio batzuetan gogo beroz eta beste batzuetan uko egin izan baitio, gure ikuspenaren funtzionamendu erreala adierazteko baliabide mugatuegia eta lausoegia delakoan. Hockneyk gorputza gurtzen zuten estatubatuar aldizkarietan agertzen ziren gizon erakargarri eta gihartsuen eta dutxatzen ari ziren nerabeen zuri-beltzeko argazkietan oinarrituriko pintura- eta marrazki-sail bat egina bazuen ere, ez zen hasi bere Polaroid argazki propioak ateratzen eta haiek oharkoadernotzat eta bere iruditeriaren abiapuntutzat erabiltzen, harik eta Los Angelesen 1964ko urtearen hasieran bizilekua hartu zuen arte. Garai hartan egin zituen igerilekuen pintura ospetsuek, eta, batez ere, haietan irudikatutako elementu arkitektonikoek, irudi fotografikoetan zuten gehienbat oinarria, eta gauza bera esan daiteke hurrengo hamarkadan ekoitzi eta antzeko ospea iritsi zuten erretratu bikoitzez. Bere bidaietan, Hockneyk milaka argazki atera eta hainbat dozena albumetan bildu zituen, eta argazki horiek eskubide osozko artelan bihurtuko ziren azkenean, kritikari eta behatzaile batzuen interesari esker²⁴. Merkatura ateratzen diren tresna guztiak probatzeko Hockneyk duen ahaleginean, izan pintzel mota berri bat edo izan traste teknologiko bat, imajina daitekeezkeen argazki-kamera guztiekin esperimentatu du artistak: Polaroid, 35 mm-ko kamerak, 110 kamera trinkoak (1972an merkaturatzen hasi zirenak), bideo-kamera magnetikoak (laurogeiko hamarkada amaierako japoniar asmakizun bat, gaur egungo kamera digitalaren aitzindaria, irudi finkoak grabatzen zituena)²⁵, kamera digitalak, eta, oraintsuagoko garaietan, bideo digitaleko kamerak. Hockneyk ez dauka bere burua ez teknofilotzat, ez teknofobotzat, aitzitik, berak dioenez, artista gisa jakin-mina sortzen dio irudiak sortzeko aplikazio dezakeen ezein tresna berrik.

2001ean *Jakinduria sekretua* izeneko liburua argitaratzera eramango zuen tresna optikoen ikerketan bete-betean sartu baino askoz ere lehenago, Hockneyk esperimentatua zuen argazkigintzaren aplikazio desberdinekin eta auzitan jarriak zituen tresna horiek objektu tridimentsionalek espazioan duten errealitate fisikoa bi dimentsiotan errepresentatzeko orduan zituzten mugak. Kezka horiek izugarri modu grafikoan gauzatzen dira *Iturrien parkea, Vichy* (*Le Parc des Sources, Vichy*, 1970) koadroan, zeina baita Hockneyk bere hasierako obran neurri handiko paisaien errepresentazioaren arloan eginiko sartu-irten bakanetako bat. Pintura honetan aurreratzen dira haren heldutasuneko kezketatik eta metodoetatik asko: espazioaren ikerketa eta perspektiba (falsua), lekuko espirituaren adierazpena, gizakiaren adimenak eta eskuak baratzezaintzaren bitartez naturan uzten duten aztarna, eta espazio teatralek ikusleari ematen dioten sentsazio inguratzaila. Irudi fotografikotan oinarritutako pintura hau argazkigintzak Hockneyren obran duen zereginaren eta haren mugen kritikaren adibide perfektua da. Motibo piktorikotik urrun zegoen estudio batean bukatua, *Iturrien parkea, Vichy* frogatzen du ezen artistaren obran oroimenak oso zeregin garrantzitsua duela leku jakin baten ikuspena artikulatzerakoan.

Argazkigintza konbentzionalak erabat asetzen ez zuenez, 1982an Hockney collage fotografikoaren teknikarekin esperimentatzen hasi zen. Hasieran berak ateratako bat-bateko argazki asko eta asko erretikula zorrotz batean antolatutako “Polaroid konposizioen” itxuran biltzen hasi zen, eta, gero, 35 mm-ko bat-bateko argazki espontaneoagoen konfigurazioak garatu zituen, berak *joiners* deitzen zienak. Hockneyk paisaiarekin eta espazio urrun baten errepresentazioarekin zuen konpromisoaz kontatzen ari garen kronikak 2003z gero artista Yorkshiren garatzen ari den obra ardatz baldin badu ere, ezin daiteke guztiz ulertu laurogeiko urteen erdialdean argazkigintzarekin esperimentatzeko izan zuen garai hura aztertu gabe. Garai hartan erabili baitzuen Hockneyk lehendabizikoz erretikula (Polaroid bat-bateko argazkiekiko lehenengo fotocollageetan), bere oraintsueneko pinturen eta instalazioen ezaugarriak bereizgarrietako bat bihurtu den elementua, alegia, eta orduan hasi zen ikertzen espazioaren konpresio dramatikoa, ikuslea pinturretan barneratzera eta haietan murgildua sentitzera gonbidatzen duena. 1986ko apirilaren 11ren eta 18ren artean eginiko bi collage fotografikoak, *Pearlblossom-go autopista irudikatzen dutenak*, Los Angeleseko iparraldeko basamortuan, esperientazio fotografikoko prozesu horren bururatze konplexua eta hipnotikoa dira. Obra horietan, espazio piktorikoa halako moduan konfiguratu da, non ikusleak sentipena baitu ezen, irudia kokagune finko eta urrun batetik ikusi ordez, espazio horretan zehar paseatzen ari dela. Hori da Hockneyren oraintsuko obra bere osoan ulertzeko bidea ematen duten gakoetako bat.

Jakinduria sekretua sorrarazi zuen ikerketa zela eta Hockneyk adierazitako argazkigintzaren arbuioa, eta hain zuzen ere 2002an aire zabalean egindako haren lehen akuarelen garaikoa, arinduz joan zen pixkanaka-pixkanaka hurrengo bost urteetan. Nahiz eta Hockneyk baduen oraindik errezelarik argazkigintza konbentzionalaren bertuteenganako, gogo onez onartu du Jean-Pierrek argazkiekin dokumenta ditzala pintura bakoitzaren sorkuntza —artxibo zehatz-zehatza, aberastasun paregabekoa, gaur egun milioi erditik gora irudi dituen—, eta Hockney bera hasia da argazki digitalak ateratzen haiek ordenagailuko pantailan manipulatzeko eta berrantolatze. Zuhaitzetako adarren konfigurazio korapilatsuak eta infinituraino askotarikoak liluraturik, zuhaitza baita bere arretaren xede nagusietako bat, Hockneyk bereizmen handiko kamerak erabili izan ditu zuhaitzei argazkiak ateratzeko, izan bakartuta, izan multzoka edo izan ilaratan. Artistaren eskuak kameraren ikuspegi mekanikoa humanizatzeko irudiak digitalki manipulatzen ondoren, tamaina desberdinetan inprimatu zituen Hockneyk handik ateratako irudiak. Zirrargarrienak, haren estudiotik hurbileko errepide nagusian zehar

lerrokatutako zuhaitz-friso baten gisara aurkeztuak, Royal Academy-n 2010eko udan egin zen erakusketan erakutsi ziren²⁶. 2008ko udaberrian hasi zen Hockney ordenagailuarekin marrazten, laurogeiko hamarkadako erdialdean esperimentatua zuen teknika baten aldaera bat erabiliz, Quantel Paintbox batean eta garai hartan eskuragarri zegoen eta Oasis zeritzan programa batean oinarritua²⁷. Gero, Jonathan Wilkinson laguntzaile teknikoaren eta taldera etorri berriaren lankidetzan baliotsuarekin, Wacom tableta bat eta erakusle edo arkatz grafiko bat erabiltzen hasi zen Hockney, eta, alde batetik, buruz eta bere irudimenaren laguntzaz lan egiten zuen, eta, bestetik, bizitik hartutako apunteetan oinarriturik, eta, zenbaitetan, berak ateratako eta gero ordenagailuko pantailan eskuz manipulaturiko argazkietatik abiatuak. Azkenik, irudi horiek formatu handiko inprimagailu batean inprimatu eta edizio txikitik argitaratzea erabaki zuen. *Kilhamdik gertuko errepidea udan (Summer Road near Kilham)* eta *Kilhamdik gertuko errepidea neguan (Winter Road near Kilham)* titulua duten bi irudiek, biak 2008ko data dutenak, oinarri nabarmenki fotografikoa dute. Baina baita horrelako obretan ere, artistak elementu jakin batzuk lekuz aldatzeko hartzen duen askatasuna, zuhaitz jakin batzuk, adibidez —zeinak efektu haluzinagarri bat eragiten baitu—, pinturaren edo marrazkiaren prozedurei zor zaie, ez argazkigintzaren konbentzioei. Paperean inprimatutako marrazki informatikoko beste adibide batzuk, hala nola *Thixendaletik gertuko zuhaitzak udazkenean, 2008ko urriak 28 (Autumn Trees near Thixendale, 28 October 2008)*, guztiz ere eskuz eginak dirudite, eta ia ezinezkoa da erreproduzioak irudi pintatuetatik bereiztea. Hockneyren ustez, irudi horiek ordenagailuaren *barruan* sortuak izan dira, edo, Londresko Annely Juda Fine Art galerian 2009an eginiko erakusketako izenburuak dioten bezala, “inprimagailu batekin egindako marrazki” gisakoak dira²⁸. Hockneyk luze gabe aurkituko zituen, hori ere teknologia berrienganako zuen jakin-minaren ondorioz, “marrazteko” bi modu berri, bi obra-sail zabal izugarri original eta desberdindu sorraraziko zituztenak: iPhone eta iPadetako pantailan hatzez, eta gerora arkatz berezi batez, eginiko pintura argitsuak, eta artistak pintatzeko paisaien bila hainbestetan ibili izan dituen Wolds-eko bide beretan zehar poliki-poliki aurrera doan jeep batetik grabaturiko pantaila multipleko bereizmen handiko bideoak²⁹. Beste hainbat okasiotan bezala, adibidez, laurogeiko hamarkadaren erdian koloretako fotokopiagailu profesionalekin egin zituen “etxeko inprimatze”ekin edo handik gutxira faxez bidaltzeko egin zituen marrazkiekin, Hockneyk makina berrien hain jakitate handia iritsi du, non bide horretatik eginiko pinturak berehala hartu baitute haren ezaugarri artistikoa. iPadekin egindako paisaien marrazkiak, zeinetariko berrogeitamar 140 zentimetroko altuerako orrialdetan inprimatzea erabaki baitu, Royal Academy-ko aretorik handienean bi ilaratan bilduak eskegitzeko, titulu honekin: *Udaberriaren etorrera Woldgaten, East Yorkshire, 2011n (bi mila eta hamaikan)* [*The Arrival of Spring in Woldgate, East Yorkshire in 2011 (twentyeleven)*], erakusketaren ezusteko eta izugarritzko goren-maila dira. Era horretara aurkeztuak, obra horiek Yorkshire saileko pintura guztien artean erakargarrienak eta intimoenak dira. Prozesuaren berehalakotasunak eta artistak beste ezeinen antzik ez duen tresna berri bat erabiltzen ikasten sentitu duen atseginak —inprimatutako marrazkiak oleoko pinturarekin, gouachearekin, akuarelarekin, tinta litografikoarekin edo beste edozein baliabide konbentzionalarekin lortzen direnen oso bestelakoak dira— uzta guztiz oparo bat eman dute. “iPad tresna zoragarria suertatzen ari zait”, azaltzen zidan Hockneyk 2011ko apirilaren 30eko mezua elektronikoki batean. “65 pintura sortu ditut orain artean. Azkartasuna da haren abantaila nagusia. Beste ezein bitartekok ez du uzten kolorea hain azkar erabiltzen. Azkar baino azkarrago har daitezke zirriborroak, eta horrek esan nahi du modu paregabearen hauteman ditzakezula azkar-azkar argi-efektu iragankorrak. Udaberri zeharo ikusgarria izan dugu aurten, eta lortu dut hura irudikatzea. Neguko pinturak oso negukutsua dute. Konbentziturik nago ezen sail hau nire karrerako garrantzitsuenetakoa bat izango dela”. iPadekin eginiko pinturak modu independentean aztertuak izatea merezi dute, eta hala ikertzen ditu

Martin Gayford-ek [gaztelaniazko] saiakerako 62–67 orrialdeetan. Yorkshireko paisaia-proiektuko berrikuntzarik liluragarriena, beharbada, irudi fotografiko finkotik grabazio digitalera igarotzeko erabakia izan da. Hockneyk berak [gaztelaniazko katalogoko] 270. eta 271. orrialdeetan aztertzen du prozesu hori. Orrialdeotan, artista ez dirudi kezkatuta ea erabaki horrek lagundu ote dion berari bideoartista gisa bere burua berrasmutzen edo ez, eta ez zaio, ezta ere, garrantzitsua iruditzen ea, berez, Woldgateko eta beste landa-bide batzuetako hemezortzi pantailetarako instalazio horiek berez artelantzat hartu behar ote diren edo pieza paralelo hezigarri hutsak besterik ez ote diren, alegia, erakusketa bisitatzen dutenei ehunka kilometro iparraldera eramanak sentitzea ahalbidetzen dietenak, alfonbra magiko batean hegan joango balira bezala. Artistak bederatzi kamarekin grabatzen du aldi berean emaitza bederatzi monitoretan begiratzen duen bitartean ibilgailua poliki-poliki aurrera doan heinean, eta, gero, areago moteltzen du irudia editatzeko prozesuan, halako moduan, non bideo konposatu horiek efektu hipnotiko eta seduzitzaile bat eragiten baitute, izugarrizko erakarmen bisuala ematen diena. Hockneyrentzat, kameran lerrokatze zehatza eta zorrotza faktore erabakigarri bat da ikuspegi orokor koherente bat sortzeko, non xehetasun korapilatsuak etengabe aldatzen ari baitira: prozesu hori, haren iritzian, ez da bakarrik filmatzeko modu bat, areago da marrazteko modu bat.

Paisaiak eskuz, zuzenean bizitik, irudi fotografikoak esku hartu gabe, pintatzen utziko zion hizkuntza propio baten bila 2005ean abentura hau hasi ondoren, Hockneyk orain ez bakarrik argazki-kamera batekin lan egiten du, orobat dihardu bederatzi bideo-kamera digital sinkronizatuekiko tresnariarekin. Eboluzio horrek kontraesan bat edo iritzi-aldaketa bat esan nahi duela uste izatetik urrun, artistak pentsatzen du azken aurrerabide zirrargarri hori bere karrera luzearen aldi luzeenetako, emankorrenetako, oparoenetako, irudimentsuenetako eta originalenetako bat izan denaren irtenbide organikoa dela. Bide propio bat aurkitzeko premiaz kontziente, modetatik at baina aurrekariak etengabe gogoan harturik ibilbide pertsonal bati noiz jarraitu dion jakiteko, biderik gutxien erabiliena hartzerakoan, Hockney behin eta berriz iritsi izan da beste artista batzuek jaramon egin ez dieten neurrian are liluragarriagoak suertatzen diren helmugetara. Paisaien pinturaren konbentzioak hain modu ausartean eta arretatsuan biziberritzean, Hockneyk lortu du ez bakarrik bidegabeki ahaztua zegoen bere herriko eskualde bat ikusleriarengana hurbiltzea, bai eta orobat lagundu die, hala espero dut behintzat, beste artista batzuei lilurarako beren bide propioa aurkitzen.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharra

1. *David Hockney Espace/Paysage*, Centre National Georges Pompidou, Paris, 1999ko urtarrilak 27-apirilak 26. Erakusketako komisario eta katalogoaren argitaratzaile: Didier Ottinger. Ottingerren, Marco Livingstone-ren, Gérard Wajcman-en eta Kay Heymer-en saiakerak (frantsesez bakarrik). [\[itzuli\]](#)
2. *David Hockney, Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of de Old Masters*, Londres eta New York, 2001, 2006an berraztertu eta zabaldutako edizioa [gaztelaniazko itzulpena.: *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Destino, 2001]. Liburu honi *Jakinduria galdua* izenburua jartzea pentsatu zuen hasieran Hockneyk. [\[itzuli\]](#)

3. Nahiz eta Hockneyk ezin izan zuen bisitatu *David Hockney: Egyptian Journeys* erakusketa, 2002ko urtarilaren 16tik otsailaren 16ra Arteen Jauregian, Kairon, egindakoa —ni neu izan nintzen erakusketa horretako komisarioa eta harentzat idatzi nuen Qatarreko Saud xekearen enkarguz katalogoa, ezusteko bat eman nahi baitzion artistari—, jaso zituen argitalpen horren kopiak eta hunkitu egin zuen gaztaroko obra horien bilduma oso bat lehen aldiz erakutsi izanak. Royal College of Art-en ikasketak bukatu eta handik gutxira egin zituen Hockneyk marrazki horiek *Sunday Times Magazine*ren enkarguz. [\[itzuli\]](#)
4. Paisaia adierazgarri, kasu batzuetan ia Munchenen tankerako horren aukeraketa bat, neurri handiko akuarelazko erretratuen aukeraketa batekin batera, aurkeztu zen *David Hockney: Painting on Paper* erakusketan, Annely Juda Fine Art, Londres, 2003ko urtarrilak 17–martxoak 1; David Hockneyk idatzi zuen katalogoaren sarrera, zeinak bai baitauka, gainera, nire saiakera bat. [\[itzuli\]](#)
5. Ikus Laura Hockney-ren hilberria, *The Independententzat* 1999ko martxoaren 17an idatzi nuena. [\[itzuli\]](#)
6. Obra hori bakarrik aurkeztu zen Gilbert Bilduman, Somerset House. Londres, 2005ko azaroak 17–2006ko otsailak 19. Erakusketaren kariatara, eskuliburu bat argitaratu zen nire testuekin. [\[itzuli\]](#)
7. Horiek izan ziren Hockneyk Yorkshireko paisaien lehen erakusketarako, *Hand, Eye, Heart*, titlutzat erabili zituen hitzak; erakusketa hartan akuarela aukeraketa bat jarri zen ikusgai Veniceko, Kalifornia, L.A. Louver Gallery-n, 2005eko otsailaren 26tik apirilaren 2ra. [\[itzuli\]](#)
8. Ikus *Hockney in California*, Takashimaya Galeria, Tokio, 1994ko apirilak 21–maiatzak 10. Erakusketa hori Marugame Genichichiro-Inokuma Arte Garaikideko Museora eraman zuten gero, Kagawa, 1994ko maiatzak 15–ekainak 19; eta Koriyama Hiriko, Fukushima, Arte Museora, 1994ko ekainak 25–uztailak 24. Obren aukeraketa eta antolamendua, Marco Livingstone; Marco Livingstoneren katalogoa. [\[itzuli\]](#)
9. Ikus *David Hockney Cameraworks*, Londres, 1984, Lawrence Weschler-en saiakera; eta Reinhold Mifflerbeck (ed.), *Retrospektive Photoworks David Hockney*, Heidelberg, d.g. [1997]. [\[itzuli\]](#)
10. Kamera luzidoarekin eginiko marrazkien azterketa baterako, zeinetan lehenak 1999ko martxoaren 29ko data baitu, ikus nire oharra hemen: Marco Livingstone eta Kay Heymer, *Hockney's Portraits and People*, Londres, 2003, 197–202 or., eta Hockneyren *Hamabi erretratu uniforme, Ingresen arabera* idazlanari buruzko nire saiakeran, hemen bildua: Richard Morphet (ed.), *Encounters: New Art from Old*, erak. kat., National Gallery, Londres, 2000ko ekainak 14–irailak 17, 153–163. or. [\[itzuli\]](#)
11. Tate Britain-ek Hockney gonbidatu zuen parte har zezan Turner-en akuarelen erakusketa baterako obrak aukeratzen eta aurkez zitzaen Yorkshireko bere oraintsuko pintoretatik bost, *Woldgateko basoa* sailekoak, museo berean Turnerren erakusketarekin batera. Okasiorako argitaratu zen katalogoan dagoen elkarriketak, *Hockney on Turner Watercolours*, erak. kat., Tate Britain, Londres, 2008ko ekainak 11–otsailak 3, 10–33. or., erakusten du berak bereganatu berria zuen teknika berdinarekin bere aitzindariak sortu zuen obrak Hockneyk egin zuen azterketa bizkorra eta analitikoa. [\[itzuli\]](#)
12. *The Drawings of Rembrandt*en “lehen edizio osoa”, Otto Benesch-ek editatua, Phaidon Press-ek argitaratu zuen lehen aldiz, sei liburukitan, Londresen, 1954–57. 1973an argitaletxe berak argitalpen zabaldu bat plazaratu zuen. [\[itzuli\]](#)
13. Ikus *Constable: The Great Landscapes*, erak. kat., Tate Britain, Londres, 2006ko ekainak 1–abuztuak 28. *David Hockney: The East Yorkshire Landscape*, erak. kat., L.A. Louver Gallery, Venice, Kalifornia, 2007ko otsailak 9–martxoak 24; nahiz eta katalogo horren sarreran Hockneyk esan Constable-ren paisaiaren errepresentazioak kamera fotografikoaren ikusteko era aurreratzen zuela, hain zuzen ere kontrako norabidea hartzea zen haren nahia. [\[itzuli\]](#)
14. Hockney pintore fauvisten pinturarekin gogoberotuta zebilen dagoeneko bi erakusketa hauetara egin zituen bisitetan: *The Fauve Landscape*, Los Angeles County Museum of Art-en 1990ean egin zena, besteak beste Judi Freeman-ek idatzitako katalogo batekin batera, eta beste erakusketa txikiago bat, *Fauve Painting*, Londresko Courtauld Institute-n hurrengo udan egin zena. Garai hartan areagotu egin zuen bere obran

kolore bizien erabilera, eta hala suma daiteke, adibidez, *Pintura oso berriak* sailean; erabaki horrek ondorio iraunkorra izan zuen Yorkshireko paisaietan orain maisutasunez menderatzen duen argitasun kromatikoan. [\[itzuli\]](#)

15. Museoa itxita egon zen 2000. urteaz gero, baina 2006ko maiatzaren 17an zabaldu zen. Hockney berehala joan zen, erromes. Pariseran joaten den aldi oro museo hori bisitatzeko parada hartzen du, eta halaxe egin zuen baita 2010eko udazkenean Gran Palais-en antolatu zen Monet-en atzera-begirako handira joan zen egun berean ere. [\[itzuli\]](#)
16. Gregory Evans izan zen *David Hockney: Nur Natur/Just Nature* erakusketaren komisarioa, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall, 2009ko apirilak 27–irailak 27. “Home to Bridlington: Route to a Private Paradise”, 181–200. or. (alemaneko itzulpenean “Heim nach Bridlington: Wege ins private Paradies”, 15–35. or.) katalogorako idatzi nuen saiakeran, ahalegindu nintzen paisaiaren ikuspegi berri hori sortu zuten zer-nolakoak ikertzen eta paisaia berrien eta artistaren aurreko obraren arteko erlazioa zehatz-mehatz aztertzen. Beraz, saiakera hartan aztertzen nituen oraintsuko obraren alderdi horiek eta beste batzuk, hala nola pintura sail bakoitzetik gertuko herrien izenak eta Hockneyk aldi horretan erabili dituen olioeko koloreen zerrenda oso-oso, ez dira testu honetan berriz aztertzen. [\[itzuli\]](#)
17. “Konturatu nintzen oroimenarekin ikusten dugula, eta horrek esan nahi du inork ez ditugula gauza berak ikusten”, zioen Hockneyk *David Hockney: My Yorkshire. Conversations with Marco Livingstone*, Londres, 2011 liburua idazteko oinarri izan ziren elkarrizketa luzean eta argigarrian zehar. Ohar luzeegiak dira hona, osorik ez bada ere, aldatu ahal izateko. [\[itzuli\]](#)
18. Ikus hemen jasotako iruzkinak: *David Hockney: Looking at Pictures in a Book*, erak. kat., National Gallery, Londres, 1981, 8–10. or. [\[itzuli\]](#)
19. Royal Academy of Arts-ek erakusketa bat egiten du urtero, udan. [Editorearen oharra]. [\[itzuli\]](#)
20. *American Sublime: Landscape Painting in the United States 1820–1880*, Tate Britain, Londres, 2002ko otsailak 21–martxoak 19; komisarioa Andrew Wilton izan zen, Tim Barriger-ekin batera, eta katalogoa haiek ere argitaratu zuten eta idatzi zituzten han bildutako saiakeretako batzuk. Londres 2003ko katalogoaren hitzaurrean, Hockneyk aipatzen du zein interesgarria izan zen berarentzat erakusketa hura eta esaten du hura izan zela “Iparraldera bidaiatzeko pensabidea” eman zioten arrazoietako bat. [\[itzuli\]](#)
21. *David Hockney: Recent Paintings*, erak. kat., Pace Wildenstein, New York, 2009ko urriak 23–abendua 24; Lawrence Weschler-en saiakera. [\[itzuli\]](#)
22. Ikus 1. oharra. [\[itzuli\]](#)
23. Ikus Andrew Causey, “Mapping and Representing”, hemen: Paul Melia (ed.), *David Hockney*, Manchester, 1995, 89–110. or. [\[itzuli\]](#)
24. Ikus Marco Livingstone, *David Hockney*, Londres, 3. arg., 1996, batez ere 73–74, 86–88, 95–101, 116–118, 183 eta 235–239. orrialdeak, artistak argazkigintzarekiko duen eta etengabeko eboluzioan dagoen jarreraren sakontzeko. Hockneyren obra fotografikoaren lehen atzera-begirakoak Alain Sayag izan zuen komisario, eta Parisko Centre Georges Pompidou egin zen, 1982ko uztailaren 7tik irailaren 12ra, eta inflexio-puntu bat izan zen Hockneyren kontzientzian, argazki-kamerarekin lan egiten duen artista zen heinean. Erakusketarako irudien aukeraketari argazkiak atera ondoren sobratu zen Polaroid pelikularekin artistak era horretako bat-bateko argazkiekiko lehen obrak sortu zituen erakusketaren komisarioak bisita egin eta handik gutxira. Lehen obra horietako batzuk erakusketan sartu ziren eta katalogoan erreproduzitu [91–96 kat.]. [\[itzuli\]](#)
25. Hockneyk bideo estatikoko kamera bat erabili zuen 1990ean *112 L.A. Visitors* koloretako laser-inprimatze sailerako, eta 20 kopiako argitalpen batean argitaratu zituen. Zazpi orrietatik bi hemen ageri dira: Sarah Howgate eta Barbara Stern Shapiro (ed.), *David Hockney Portraits*, erak. kat., National Portrait Gallery, Londres, 2006, 90 kat. [\[itzuli\]](#)

26. Hiru obra horiek, otsailaren 23an, maiatzaren 3an eta abuztuaren 19an fotografiatuak, hurrenez hurren, hemen zerrendatzen dira: *Royal Academy of Arts Summer Exhibition 2010*, erak. kat., Royal Academy of Arts, Londres, 2010, 867, 866 eta 865 kat. hurrenez hurren. *Twenty-five Big Trees between Bridlington School and Morrison's Supermarket on Bessinby Road, in the Semi-Egyptian Style* titulu barregarri eta konplexua duen sail horretako lehenengo obra osoa 2009ko otsailaren 23an ateratako argazkia da, eta lau orrialdeko zabalgarri baten tankeran erreproduzitu zen, hemen: *David Hockney: Drawing in a Printing Machine*, erak. kat., Annely Juda Fine Art, Londres, 2009ko maiatzak 1–uztailak 11, orrialde-zenbakirik gabe, haren lehen erakusketaren kariatara. [\[itzuli\]](#)
27. 1991eko data duten marrazki informatikoetako bi, Macintosh IIx ordenagailuaz eta Oasis programaz sortuak eta koloretako Canon GLC500 laser inprimagailu batean inprimatutakoak, hemen erreproduzituak daude: *Hockney in California*, erak. kat., Takashimaya Galeria, Tokio, 1994, 138–139. or. Ez dira sekula salgai jarri. [\[itzuli\]](#)
28. *David Hockney: Drawing in a Printing Machine*, erak. kat., Annely Juda Fine Art, Londres, 2009; artistaren hitzaurrea. [\[itzuli\]](#)
29. Teknika digitalekin egindako oraintsuko bere bideo-obrei buruz Hockneyk egin zituen ohar zehatzetarako, ikus bigarren solasaldia, 2010eko azaroaren 23ri eta 24ri dagokiona, hemen: *David Hockney: My Yorkshire, obra aipatua*, 53–79. or. [\[itzuli\]](#)