

David Hockney

82 erretratu eta natura hil 1

GUGGENHEIM BILBAO

ENIGMA BARIAZIOAK: HOCKNEY ETA ERRETRATUA	3
ETA HORREK SACKLER ARETOA BETEKO DU	32
ERRETRATATURIKO PERTSONEN DIREKTORIOA	47

ENIGMA BARIAZIOAK: HOCKNEY ETA ERRETRATUA

TIM BARRINGER

*“Niretzat, giza buztina da artearen subjektua; paisaia, gorputz-enbor batentzako atzealdea
besterik ez da.” W. H. Auden, *Letter to Lord Byron*¹*

Zer da erretratu bat? Bitxia gerta liteke galdera hori egitea, gogoan izanik era horretako milioika eta milioika irudi egiten direla egunero. Facebook, Instagram eta iPhone-ko selfie-ak: denek jasotzen eta zabaltzen dituzte pertsona izendunen irudiak, eta horixe da —pertsona izenduna— erretratuaren definiziorik oinarritzakoa. Historian aurrekaririk ez duen eta duela hamarkada bat ezin pentsatuzkoa izango litzatekeen eskalan egiten, ikusten eta gordetzen dira erretratuak, nahiz eta gehien-gehienek ez duten inoiz forma fisikorik hartzen. Izan ere, hainbestearino bereganatu du merkataritza global digitalak erretratugintza praktika gisa, non bai baitirudi gaur egun genero horrek hartzen duen eginkizun artistikoko esparrua kolokan dagoela. Hori, ordea, ez da arazo berria. XX. mendearen hasieratik bertatik, artistarik berrizaleenetako eta garrantzitsuenetako askok uko egin diote guztiz erretratuari, eta nahiago izan dute, aurrenik, abstrakzioarekin esperimentatu, eta kontzeptualismoarekin, bideoarekin edo performancearekin geroago; denak dira margolaritzaren genero tradizionalatik kanpo geratzen diren esparruak. David Hockney-k, ostera, maiz jo du bere ibilbidean erretratura —erretratuak marraztu, margotu edo argazki-zatiak neke handiz bateratu izan ditu—, joera horren kontra: adorez defendatzen du, artean boladan dagoenaren kontra, genero artistiko honek, antzinako Erromaraino eta baita atzerago ere heltzen diren sustraiak dituelarik, baduela oraindik zer eskainia. Izan ere, Hockneyk, azken finean humanista baita, dio erretratuari ezin zaiola ezikusia egin, arrazoi sinple batengatik: giza aurpegia, banakako subjektibotasunaren adierazpen gisa, lilura, konplexutasun eta balio mugagabeko objektua da. Hockneyren obra osoan ageri da erretratuak: erakusgai jarri zituen lehen margolanetatik, sei hamarkada geroago egindako erakusketa honetako lan berrietaraino.

Erakusketa honetan erretratu-sail berri bat jarri da aurrenekoz ikusgai, oraindik ere abian den kanpaina bizi, agian obsesiboaren emaitza dena; bi urte eta erdiz, guztira laurogei pertsona baino gehiago aritu dira modelo-lanetan, eta ez dirudi (testu honen idazketaren unean) jarduera hori etengo denik. Erretratu hauek ez dira, nolana ere, artelan independenteak, beren kasako bizitzarekin; ez dira salgai egongo, eta ez zaizkie erretratuak egin zaien pertsonen emango edota bakarka sakabanatuko. Oso bestela, sorkuntza-deklarazio bakarraren osagaiak dira. Banakako erretratu bakoitza arduraz kontrolaturiko formatu baten baitan dago pentsatua, eta horrek ikerketa-proiektu zientifiko baten tankera ematen dio proiektuari, laboratoriotik test bat balitz bezala, non erretratugintza bera, Hockneyren lagunen eta ezagunen talde baten nolakotasuna eta itxura bezalaxe, ikerketa etengabearen gaia baita. Neurri eta anbizio aski handiko artelan-multzoa da emaitza, erakusketa abian den bitartean eta geroago ere geratzen jarraituko duena; erretratugintzaren praktikaren gaineko tratatua da, eta aldi berean gizonaren (eta emakume batzuen) adinen azterketa metatzailera, haurtzarotik hasita zahartzaroraino.

Zortzi urtez, 2005ean hasita, David Hockney Bridlington-en bizi izan zen, Ingalaterrako iparraldean, amak azken urteak eman zituen etxean, 1999an 98 urterekin hil zen arte. Denbora hartan, bete-betea paisaian zentratu zen Hockney. Orduan osatu zuen margolan-sail zabala ingeles margolaritzaren bertako tradizioekiko eta uhartetradizioekiko konpromiso estatikoaren eta luzea ren ondorio izan zen, baita East Yorkshireko landaldearekin hartutakoaren ondorio ere, sasoi eta eguraldi guztietan margotu baitzuen. 2012an Royal Academyn egin zen *A Bigger Picture* erakusketak² publikoaren onespeneren zigilua eman zion —ez ordea kritika osoarena— sorkuntzabide aberats honi. Ematen zuen hainbat eratako bitartekotan —aire zabaleko olio-margolanak; ikatz-ziriz egindako komiki-zerrendak; iPadean egindako marrazkietatik ateratako grabatu digitalak; pantaila askoko bideo-instalazioak— aurkezturiko lan ulerterraz eta indarrez diseinatuek “estilo berantiar” bat osatzen zutela, eta hartan Hockneyk artearen munduko artista handien lekuan jartzen zuela berriz bere burua, Turner-en eta Constable-ren ondorengotza hartuta, baina mantentzen zituela hala ere, logika ororen kontra, aurreragoko lanak markatu zituen oparotasuna eta errespetugabetasuna, haien bizitasun handia. Erakusketa Londresen amaitu zenean, ematen zuen, Hockneyren ibilbide luzeko eta zabaleko beste fase batzuetan bezala, beraren paisaien aldiak burutu zuela bere bidea, nahiz eta, 2013ko lehen hilabeteetan, indar handiko marrazki-saila egin zuen ikatz-ziriek, *Udaberriaren etorrera (The Arrival of Spring)*³ titulupean erakusgai jarri zena. Hockneyk osasun-arazoak izan zituen, baita iktu txiki bat ere 2012ko urrian, lan gogorreko aldi baten ondoren; eta, agian, halako melankolia bat ere sentitu zuen arrakasta ikaragarria izan zuen erakusketaren amaiera hurbil ikustean.

2013ko udaberrian, tragedia pertsonala gertatu zen Hockneyren bizitzan, biziki eragin ziona; izan ere, haren estudioko laguntzaile bat, Dominic Elliott, hil egin zen ezusteko istripu batean. Gertaera hark arrunt ilundu zuen Hockneyren estudioko taldea, oso estu lotuak baitzeuden denak, familia osatzen zutela kasik. Etxeko likido hodi-libratzailea edan ondoren hil zen Elliott; aurretik, estasia eta kokaina ere hartu zituen Hockneyk bere ingurukoekin partekatzen zuen Bridlingtoneko etxean. Une hartan artista ez zegoen etxean, eta ez zuen zerikusirik izan gertaera tragiko haiekin. Hockneyri ikaragarri eragin zion galera hark: ezaguna zen bere etorriarengatik eta produktibitate biziarengatik, eta halako batean isiltasunera kondenatua ikusi zuen bere burua, zenbait hilabetez ez baitzen margotzeko edo marrazteko gauza izan. Artistak, nolana ere, Los Angelesera itzultzeko asmoa zuen, 1980ko eta 1990eko hamarkadetan bizi izan zen etxe eta estudio famatura, San Franciscoko *A Bigger Picture* erakusketaren garaian han egoteko. Handik aurrera, Kaliforniara itzultzea betirako han geratzea izan zen gutxi-asko.

Krisi artistikoko eta pertsonaleko une ilun hartan murgildua, eta etsipenetik gertuko giro barean, 2013ko uztailearen 11–13an, urte askoan beraren konfiantza osoko estudioko laguntzailea eta idazkaria izan zen Jean-Pierre Gonçalves de Limaren erretratua egin zuen Hockneyk bat-batean (*JP Gonçalves de Lima, 2013ko uztailek 11, 12, 13 (JP Gonçalves de Lima, 11th, 12th, 13th July 2013)*). J-P (halaxe esaten diote denek) pertsona indartsua zen normalean, umoretsua eta lasaia, eta musikaria izan zen Hockneyren taldearekin elkartu aurretik; baina hemen gizon hautsi baten moduan ageri da, adiskide eta lankide gaztearen heriotza tragikoak eta zentzugabeak artista bera bezain indartsu jota. Atzealdearen kolore bizi saturatuek, eta alfonbraren sigi- saga gorriak 1980ko hamarkadako produkzioren oparoenak gogorarazten badituzte ere, sufrimenduaren haragitze gisa erretratatu zuen Hockneyk J-P, burua eskuetan, ikuslearentzat ikusezina aurpegia. Nahita edo nahigabe, artearen historiaren kanonean ezbehar existentzialaren irudi indartsuenetakoa denaren parafraasia ekoitzi zuen Hockneyk lan hartan: Vincent van Goghek Saint-Rémy de Provençen 1890ean egin zuen margolana, orain *Agurea penetan (Betierekotasunaren atarian)* izenez ezagutzen dena. Van Goghek aukeratu zuena baino askoz ere gazteagoa zen Hockneyren erretratuko gizona, baina artistak aitortu du margolan hau ia-ia “autoerretratua” dela, nahiz eta J-P egon —adiskide mina— Hockneyren lekuan. Ez dago beste ezerekin nahasterik galdu berria den bizitza gaztearen doluz dauden maisu zaharra eta konfiantzazko tenientea lotzen dituen sentimendu bakarraren larritasuna. Van Goghek XIX. mendeko

eskulangile bat irudikatu zuen, bere lan gogorreko bizimodu latzak abaildua, erredentziorik eta ondorengo bizitzaren aukerarik gabe irudikatutako figura baten gisan. Ile-urdineko langileak ahanztura du aurrean, ez salbazioa, eta gauza argia dirudi Hockneyk, laurogei urte betetzetik hurbil eta Dominic gaztearen tragediak guztiz jota, J-P-
ren erretratu bitarteko gisa erabiliz, bere hilkortasun propioaren inplikazioak esploratu zituela.

Halako etsipen-postura ezaguna hartzea, irudi abaildu hori erabiltzea, burua eskuetan, klixera gehiegitxo hurbiltzea izan daiteke, hurbiltasun arriskutsuan ibiltzea; baina Hockneyren erretratuak egiazkotasunaren gordintasuna eta saihetsezina dakar. Halako lana elegia baten gisan nabarmendu zitekeen, bizitza hauskoraren eta halabeharrezko heriotza inguruko meditazio gisa. Baina Hockneyren erantzuna, bereizgarria oraingoan ere, bestelakoa izan zen guztiz. Obraren formatu bertikalak, gogoetan diharduen irudiarekin kontraste mingarria sortzen duten kaliforniar kolore argiek aukera berrien txinpartak sorrarazi zituen Hockneyren buruan. Aitorpena ere izan daitekeen ekoizpen guztiz pertsonal honetatik proiektu berria sortu zen, handiagoa eta publikoagoa eskalan. Erretratuak hasi ziren agertzen, denak neurritz 121,9 × 91,4 zentimetrokoak, denak bertikalak, zalapartaka aterata denak Hockneyren Los Angeleseko estudiotik, produktibitate-oldarraldi etengabea. Inguruan zeuzkan pertsonen alde aurreko erretratu batzuk egin ondoren, posearekin eta posturarekin esperimendatuz haietan, formula jakin bat aurkitu zuen Hockneyk, bere adiskideen eta ezagunen zirkulu zabalaren erretratu-galeria zabala egiteko erabiliko zuena: bizitzaren nahiz artearen erredentzio-ahalmenetan zuen sineste ezin galdukoaren berrespen enfatiko bat.

Saiakera honek erretratuak Hockneyren obra osoan betetzen duen eginkizuna esploratzen du, eta zeregin horretan, iradokitzen du energia iraunkorreko azken oldarraldi horren sustrai sakonen jatorria goiz hasi ziren eta sorkuntzako bizitza luze baten osotasunean zehar irmotasunez garatu diren praktiketan dagoela. Erretratu berri horiek birtuositate artistiko —agian akademiko— baten erakusgarriak dira, eta era berean egileak bere burua pertsonalki eta sozialki birgaitzeko ekintza dira, adiskidetasunen eta aliantzen berrespena. Haien ekoizpena, oso ondo kontrolaturiko baldintzetan, errituala izan da, eta bidea zabaldu dio Hockneyri, beste behin ere, bere burua artista gisa berrasmatzeko, bere zorrotzasun eta ardura profesionala oso-osorik agertzeko. Hamarkada askoan, modelo berberengana jo du —gurasoak, lagunak, maitaleak, estudioko laguntzaileak—, eta hala, Christopher Knight-ek aspaldi, 1988an, idatzi zuen bezala, aurpegi horiek “ezin konta ahala alditan agertu dira, eta era horretan familia-album baten antzeko zerbait suertatzen da haren lanen multzoa, bertako orrietan aurpegi berberak ikusten baititugu behin eta berriz”⁴. Hockneyk erretratuarekin duen konpromiso handiak, artearen genero funtsezkoa delakoan, sei hamarkada atzera ere egiten du; emaitza sakonak izan dituen konpromisoa da, bai erretratuaren historiarentzat, bai noski Hockneyren odisea artistikoaren garapenarentzat.

ERRETRATU HOMOSEXUALIZATUA

Itzul gaitezen lehenengo galderara: zer da erretratu? Erromatar artean aditua den Richard Brilliant-ek genero honen definizio zorrotza eman zuen 1971n. Harentzat, hona zer den erretratu: “Giza irudi bat, berezitasun fisionomikoek indibidualizatu, interpretazio artistikoaren eta psikologikoaren mendekoa, artelan gisa aurkeztua, eta pertzepzioaren gorabehera aldakorren eraginpekoa”⁵. Bi pertsonaren arteko topaketaren bilgetgia, aztarrena eta emaitza da beti erretratu: giza intimitateko, errebelazioko, uea.

Erretratuaren elementu horrek liluratzen du inondik ere David Hockney, haren eginkizun publikoak, sozialak edo zeremonialak baino areago. Erretratuko modeloa, jarraitzen du Brilliantek, “halako eran behar da irudikatu, non inola

ere ezin baita haren identitatea beste inorenarekin nahastu, errealtate berezi bati egindako erreferentzia ezin nahasizkoa izateko. Errealtate horrek, bere aldetik, “artelanaren” forma konbentzionaletan behar du azaldu, eta artista baten eta haren estiloaldiaren ezaugarriak erakutsi behar ditu”⁶. Berriz ere, Hockneyk, nire ustez, aurkituko luke egia denontzat agerikoa den gauza baten berrespen handinahia irudi lezaketen hitz horietan. Argi dago zaila dela erretratuaren muina seinatzea, eta Hockneyk, jostari beti, gozatu egiten du agerikoaren inguruan dantza eginez, segurua eta konbentzionala denari itzuri eginez. “Estiloaldia”, hain zuzen ere, oso auzi interesgarria gertatzen da, Hockney bezain aldakorra den artista batez ari garenean.

Errenazimentutik aurrera, erretratugintzak posizio anbibalentea bete izan du genero artistikoen artean. Jende anonimoaren —“generoko”— margolanek, animalien margolanek edo natura hilek baino maila jasoagoa izan dute erretratuek, eta paisaiarekin lehiatu dira mendeetan —Hockneyren azkenaldiko beste kezka bat—, irudi historiko edo erlijioso aski ezagunak ekintza bertuosetan ageri dituen pintura historikoari arte-formarik gorenaren gisa duen nagusitasuna kentzeko. Erretratugintza hainbat azpikategorietan banatu zen, esaterako: talde-erretratu gremio, talde edo elkarte bateko kideak elkarrekin agertzen dira, beren nortasun kolektiboa ospatzen; eta conversation piece edo elkarrizketa piezan, adibidez, familia aberatsen bat bere jabetzan ager daiteke, aisian, ezkontza edo ezkontzako hitz-emate baten urteurrenean agian. Bereziki estimatuak ziren artisten autoerretratuak, 1500 urte inguruan Albrecht Dürer-en lanarekin bat-batean zabaltzen hasi zirenak, aukera artistiko berriei bidea zabalduz horrela⁷. Erretratuak oso bestelako eginkizuna betetzen du Hockneyren obran oro har, berak ezagutu zituen beste erretratugile britainiar zaharrago batzuen aldean, Lucian Freud edo Francis Bacon, esaterako. Maisuak ziren biak erretratugintzan, eta bakoitzak bere modura bihurtzen eta desitxuratzen zuen giza forma, harik eta, presiopean, errebelazioak eskaintzen zituen arte. Hockneyren teknika, berriz, gorputza seduzitzean datza, eta konpromiso psikologiko intimoan. Are gehiago, Hockneyren erretratuen kopuru txiki bat besterik ez da egin modeloaren eskaerari erantzunez; izan ere, Errenazimentutik hasita, erretratuak izan bada ere artistaren ogia, Hockneyri, bere gainerako lanekin finantzetan beti arrakastatsu ibili denez, genero honek berrikuntzarako edo freskotasunerako babeslekua eskaini zion, bestelako sorkuntza-bideek agortuak ziruditenean.

Hockneyren lehen erretratuak, espero zitekeen bezala, hurbil zituen pertsonenak izan ziren: bera eta bere familiako kideak. Autoerretratu litografiko goiztiar batek —naif faltsua da, nahitaz traketsa— artista erakusten du gaztetan, ilea katilu moduan moztua, ohe gainean eserita eta ispilura ia beldurrez begira; Hockneyren dandismo hasiberriaren aztarna bakarra ageri da, galtza marradun deigarriak eta galtzekin doan gorbata, zeinaren marrakia asmotsu erreplikatzeko baita paretako paper horian. Kenneth Hockney, artistaren aitaren estudio ondo burutu batek, aitzitik, Euston Road deituriko eskolaren aztarren higatua ageri du; izan ere, haren kolore itzaliak eta behaketa xehearen enfasia ondo lotzen ziren denbora haietako austeritatearekin. Hockney gauza zen pintura-estiloak bereganatzeko, 60ko hamarkadako janzkera-modak bereganatzen zituen erraztasun berberaz, baina laster baztertu zuen estilo ohoretsu eta saiatu hura; halere, Euston Road eskolako pintore nagusi izan zen William Coldstream-ek akaso antzemango zukeen irudi “nekez lortuen” sena Hockneyren 2013–16ko margolanetan⁸. Gurasoen margolanak behin eta berriz ageri dira Hockneyren artista-ekoizpenean, funtsezko garrantzia baitute irudi iraunkor eta sinesgarri gisa berrasazioz eta trantsizioz beteriko bizitza batean. Gizonaren erretratuak itxuraz esaten digunaren arabera —tarteko adinera heldu berri den gizona bere gogoetetan murgilduta—, Kenneth Hockney ondo ezaguna zen bere ikuspegi zorrotz eta zurrungatik: konprometitua zegoen sozialismoarekin, begetarianismoarekin eta antitabakismoarekin, eta gutun luzeak bidaltzen zizkien garaiko pertsonaia garrantzitsuei, Joseph Stalin-i esate baterako. Gauza ororen gainetik, uko egiten zion Yorkshireko gerraondoko langile-klasearen muga eta arrangura konbentzionalen aurrean makurtzeari. Semeak hasieratik baztertu zuen aitaren kanpoko itxura zurruna, baina orobat hasieratik bozkariatu zen eztabaidan eta baita nabarmenkerian ere, erantzuna probokatzuz sarritan bere

umore lotsagabearekin, vaudeville-koarekin. Bere aurreneko autorretratueta ere, nolana ere, gauza argia dirudi Hockneyk bere burua gay gisa identifikatzen eta ospatzen zuela, eta bere sexu-identitatearen azalpen hori izan zen nagusi haren ikasle-urteetako lan ikusgarrietan; zentzu batean baino gehiagotan atera zen artista armairutik.

Hockney 1959an Royal Collegera heldu ostean, erabateko esperimentazio-aldia etorri zen. Han topatu zuen mundua oraindik ere oso itxia zegoen gerra-urteko britainiar artearen estatusunean, haren uharte-izatean. Rodrigo Moynihan-ek 1951n margoturiko irakasleen talde-erretratu handinahian agertzen diren irudietako asko, Royal Collegen zeuden oraindik Hockney heldu zenean, hala nola Carel Weight (onbera eta burusoiltzen hasia, aurrean) eta Ruskin Spear (makurtua, distira begian). Moynihanek lortu zuen garai hartako kolore marroi eta beige zanpatzaileak hartzea, baita akademizismo aspergarriaren izaera ere, John Minton artista neo-erromantikoaren irudi goibelak (eserita, ezkerrean) bakarrik hausten duena; azken horrek bere buruaz beste egin zuen 1957an, Hockney heldu baino lehen. Moynihanen deskribapen nolabait ez-sinpatikoak iradokitzen duen bezala, Mintonen azken urteetako nortasun depresiboa, partez, arte garaikidearen joera nagusietatik aparte zegoelako kontzientziaz zetorren: Britainia Handian, gerra-garaian eta gerraren ondoren ageriki homosexualak ziren gizon asko bezala, neke handiz sufritzen zuen Mintonek ere garai hartako kultura heteronormatiboa⁹.

Lehen ikasle-urteetatik jadanik eragin zuen Hockneyk eskandalua: are gehiago, elezahar baterako materiala bihurtu da haren debuta. Konbentzioak iraultzeko irrikaz, ikaraz bezala erreparatzen zion garai hartan Hockneyk erretratuari genero gisa. Hala eta guztiz ere, *Mutil panpina* lanean—berebiziko indarra eta originaltasuna dituen ikasle-garaiko lana—, pertsona famatu baten erretratu kodetua sortu zuen, *queer* tankera emanez eta irauliz baliabide hura, zeina, baita urte haietan ere, “*Lady Chatterley* nobelaren debekuaren / eta Beatles-en lehen LP-aren artean”¹⁰, oraindik heterozuzena baitzen. 1950eko hamarkadaren amaieran, eminentzia handien esku zegoen erretratugintza Britainia Handian; hala, *sir* Gerald Kelly adindua, 1949–1954 urteetan Errege Akademiaren lehendakaria izan zenak, ez horren gogoangarriak ziren pertsona errespetagarrien irudiak egiten zituen, trebeziak baina zurrunki eginak, etxalde, batzar-areto, elkargo-jatetxe eta klubuen egoitzetan ipintzeko. *Mutil panpina* lanean, Hockneyk erretratugintzaren generoa alderantzikatu zuen estiloaren aldetik, eta, hori baino garrantzitsuagoa, baita genero-politikari zegokionez ere: paper eta identitate konbentzionalak berresten dituen espazio baten gisa baino areago, gizonen arteko sexu-desiraren adierazpenerako leku gisa zabaldu zuen erretratuak. Forma gorri erraldoi batek goitik zanpatzen duela dirudi alkandora zuriko irudi irribarretsua. Lehenagoko zirriborro batean, forma hori bihotz arrosa baten gisan agertzen da, D letra duela inskribatua, hau da, Hockneyren desiraren ikurra. *Mutil panpinaren* azken bertsioa forma estilatuak eta distiratsuak merkataritzaren munduko arte grafikoetatik ateratakoa dirudi —hala, Cliff Richarden lehen *single*-en azaleko artelanetik—, baina irudiak, gainerakoan, eta kontrastez, komuneko pareta batean zirriborraturiko graffiti erotiko baten nolakotasun inprobisatua eta presakakoa du. *Queen* (“erregina”) hitza dago irudiaren gainean idatzia, genitalen lekuan, oso argi utziz honako hau gizaseme gazte baten deskribapen homoerotikoa dela. Hortzez betetako aho irribarretsutik musika-notak erortzen dira, eta behean, eskuinean, laukizuzen gris-urdin batean “zure maitasunak gehiago esan nahi du niretzat” hitzak daude idatziak. Irudiaren ezkerreko hankaren ondoan “3.18” zenbakiak ageri dira; itxuraz zentzugabeak diren arren, adierazpen erdi-pribatua zen hura: jendaurrean ezin esanezkoak ziren gizonen arteko desirak adierazteko Walt Whitman XIX. mendeko amerikar poetak erabili zuen kode berberaz idatzia. Alfabetoko hirugarrenengo eta hemezortzigarrenengo letrek —C and R, ingelesez— irudia Cliff Richard-ena zela adierazten dute. Cliff Richard pop-abeteslari zurbila zen garai hartan, famatuena, eta haren *Living Doll* abesti kutsakorrek sekulako arrakasta izan zuen, 1959ko uztailearen amaieratik aurrera sei astez egon baitzen zerrendetako lehen postuan. Handik hartu zuen Hockneyk bere lanaren titulua. Hurrengo urtean, Hockney erretratu hau egiten ari zela, beste arrakasta bat izan zuen Richardek zerrendetan, / *Love You* (Maite zaitut) abestiarekin. Honela hasten da:

*Your love means more to me than
All the apples hanging on a tree and
Like those apples, our love will grow because I
I love you.*

[Gehiago esan nahi du niretzat zure maitasunak /
zuhaitz batetik zintzilik dauden sagar guztiek baino eta /
sagar horiek bezala, gure maitasuna haziko da /
nik maite zaitudalako]

Ez dirudi harremanik izan zenik Hockneyren eta Richarden artean, eta Richardek beti ukatu izan du homosexuala zenik; modelo-lanik ere ez zuen egin, jakina, Hockneyrentzat: pop-izarraren argazkiek inspiratu zuten margolaneko iruditeria, artistak moztu eta bere RCA estudioko hormetan itsasten baitzituen. Hortaz, *Mutil panpina* lana ez dator bat Brillianten erretratuaren definizioarekin, ezta inondik ere. Eta, hala eta guztiz ere, erretratu da: toki orotan zegoen Cliff Richarden irudi bisuala, eta une hartantxe aldatzen ari zen, britainiar Elvis bat izatetik —rock and roll kontrakultural bat— entretenimendu arinaren eta errespetagarriaren ikono sexugabea bihurtzeko bidean. Hockneyk hemen egiten duen pertsona ospetsu baten erretratu esplizitoak, kodez bakarrik identifikatzen bada ere, ekarpen pertsonala, parodikoa bihurtzen du haren lana, eta, aldi berean, bere garaiko pertsona ospetsuen erretratu formalki berrizaleak eta batzuetan erotizatuak egiten zituen *sir* Joshua Reynolds-engaino heltzen den tradizio batean kokatzen du¹¹.

1961eko udaberrian lehendik existitzen zen artelan baten kopia egiteko eskatu zieten Royal College of Art-eko ikasleei, azken hamarkadetan, baita mendeetan ere, arte-trebakuntza akademikoan ohikoa zen eginkizuna, baina 1960ko hamarkadan guztiz atzerakoia zirudiena. Hockneyk *Akabo Ingalaterra? (The Last of England?)* berregin zuen, berregite satiriko bat, Ford Madox Brown-en maisulan pre-rafaelitaren tituluari galdera-ikurra erantsita. Birmingham City Art Gallery-ko ikurretako bat da obra hau, luze eta zabal erreproduzitu dena. Hockneyk formatu obalari eutsi zion, baita lauki urre-koloreari, eta beste xehetasun batzuei ere: aterkiaren erradioak eta sokazko sarea aurrealdean, eta pertsona muturtu baten aurpegi erretxina atzealdean. Irudiak, ordea, guztiz berregin zituen, Brownen “Albert Dürer bezala, ileak banaka-banaka” margotzeko egiten zuen ahaleginetik ezin urrutiago egon zitekeen estilo batean¹². Jean Dubuffet buru zuen Art Brut mugimendu frantsesetik naif-falstu estiloa hartuz, Hockneyk irudiak igurztzen eta zikintzen ditu, baina aldi berean erakusten du hau ere autorretratu dela, eta *Mutil panpinaren* bestelako irudikapen bat¹³. Erdi-mailako familia viktoriar batek (ume baten eskutxoaren amaren xaletik ateratzen da), premia ekonomikoak bultzatuta erbesteko kolonietara joan behar izan zuenean sentitutako izumenaren ikurra da Brownen margolana; Hockneyk, berriz, bikote homosexual baten fantasiazko irudi bat ematen digu, askapen bila Estatu Batuetara doazela —hala pentsa liteke—, gerraondoko Britainia Handiko kultura errepresibotik ihesi. Hockney zorrotza izaten zen beti artearen historiari heltzerakoan, eta iraganeko lan bat hautatu zuen transkribatzeko, edo, areago, itxuraldatzeko, Brownen margolana ez baita zehatz-mehatz erretratu, pertsonak xeheki erretratatuak badaude ere. Thomas Woolner eskultore pre-rafaelita 1952an Australiako urre-meategietara abiatu zen unean oinarritua da margolana, baina Brownen beraren eta bere emazte Emmaren fisionomia higatuak deskribatzen ditu; luzaroan egon behar izan zuten neguan kanpoan, babesik gabe, efektu bisual egokiak lortzeko. Koadro hau Brownen autorretratu da eta ez da, aldi berean; era berean, Hockneyren *Akabo Ingalaterra?* lanak bere eta *Mutil panpinaren* arteko harremanaren irudimenezko kontsumazioa aurkezten du, erabateko autorretratu izatera ailegatu gabe.

Hockney Ameriketara joan zelarik, *Libertinoaren aurrerabidea* (*A Rake's Progress*) bilduman adierazi zuen nola heldu zen hara. 1734–35ean argitaraturiko William Hogarth-en grabatu-sekuentziaren berreraikuntza bikaina da. Hogarthen “gai moral moderno” haiek Ingalaterra georgiarraren hipokrisia eta akats sozialak agertzen zituzten: artista zorrotzaren begiratu satiriko errukigabeak ez zion inori barkatu. Hockney berariaz jarri zen Hogarth moderno baten lekuan, baina azken hark ez bezala, istorio xarmangarria osatu zuen, umoretsua eta aitorpenezkoa, eta New Yorkera heltzen den gizaseme homosexual baten esperientzian oinarritzen da nolabait ere. *Roman à clef* batean bezala (eta Brownekin gertatzen zen bezala *Akabo Ingalaterra* lanean), Hockney bera da, eta, aldi berean, ez da, *Libertinoaren aurrerabidea* laneko protagonista: marrazki bakoitzeko pertsonaia nagusiak, bere buru handiarekin, ile hori tindatuarekin eta betaurreko bereizgarriekin, jolastu egiten du autorretratuarekin. Izan ere, hein batean *Physique Pictorial* aldizkariak erakarrita heldu zen Hockney Estatu Batuetara. Bob Mizer-ek argitaratzen zuen aldizkaria, eta hartan gizaseme sendo eta gihartsuen gorputz ondo olioztatuak ageri ziren justapozizio iradokitzaileetan. Gorputz-puska izengabe haien irudiak erretratuen kontrakoak ziren guztiz: orokorrak, objektu bihurtuak, izengabeak, banakotasuna guztiz falta zutela. Hockneyrentzat, nolana ere, irudi haiek argi adierazten zuten bazela Estatu Batuetan kultura homosexual hedonista bat gerraondoko Londres erreprimatuan guztiz falta zena. Lehen marrazkian, *Helduera* (*The Arrival*), libertinoa New Yorkera inguratzen ageri da; hiria argi antzematen da, 42. kaleko ekialdeko Chrysler eraikin falikoaren bitartez. Grand Tour erretratuen bertsio modernoa da hau; Grand Tour esaten zitzaion XVIII. mendeko gizaseme pribilegiatuek Erroma eta Napoles aldera egiten zituzten heziketa-, norberaren ezagutza- eta dispazio-bidaiei.

1965ean egin zion Hockneyk kritikarik zuzenena erretratuen generoari, hain zuzen ere alde batera utzi zituenean abstrakzioarekiko jostetak nahiz amerikar artistengandik zetozen —Jasper Johns eta Robert Rauschenberg, baita Dubuffet ere— pinturaren aplikazio-moduekiko erlazioa. *Erretratu objektu artistikoz inguratua* (*Portrait Surrounded by Artistic Devices*) lanak umorez jolasten zuen Hockneyren beraren dilemarekin, ikasle izatek artista heldu baten karrerara igarotzen ari zenean: pintore figuratiboa izango zen, edo abstrakziozalea? Independentea eta probokatzalea, edo artearen munduko pertsonaia ospetsua? Argi azaltzen dituzte margolariaren kezka horiek Londresen 1965eko udaberrian eta Boulder-en uda hartan, Coloradoko Unibertsitateko irakasle bisitaria zela, egin zituen lanen tituluek: *Natura hil baten irudia* (*Picture of a Still-life*), *Natura hil errealista bat* (*A Realistic Still-life*), *Natura hil errealistago bat* (*A More Realistic Still-life*), *Natura hil ez hain errealista* (*A Less Realistic Still-life*)¹⁴. Egileak genero eta ikuspegi konbentzionalak herabetasunez jarri zituen auzitan, eta prozesu hori *Erretratu objektu artistikoz inguratua* lanean heldu zen gorenera; akrilikoa margotua dago, mihise handi batean (152,4 × 182,9 cm), eta parte handi bat hutsik duela, lur zurixkaren aurrez aurre uzten gaitu ikusleok. Lan honetan, erretratuen generotik urruntzen du Hockneyk ikuslea: traje gris batez jantzitako gizon baten irudi nabarmena kokatzen du beste artisten lanetatik hartutako elementuen paisaia konplexu baten erdian, eta urte berean aitari egin zion marrazki arduratsu bat hartu zuen oinarri. Bricolage horrek gogorarazten dio ikusleari erretratuak ere eraiki egiten direla, eta, edozein artelan bezala, artifizioaren emaitza direla. Erretratuak berak marrazkiari egiten dio erreferentzia; forma handi abstraktuak (laukizuzen marroi arrastoduna; arku gorri baten parte bat) Morris Louis edo Ellsworth Kelly bezalako estatubatuar margolarien lanetatik heldu dira honako margolan honetara. Bere ohiko umorearekin, piramide bat kokatu du Hockneyk irudi eseriaren parean, hiru dimentsiokoa, “lanabes artistikoez” osatua; Cézanneren printzipioaren parodia, arte-historiako testu-liburu orotan kopiatu dena: “Zilindroaren, esferaren, konoaren bitartez tratatu Natura, perspektiba egokira eramanez dena, halako moduan non objektu baten edo plano baten alde bakoitza puntu zentral batera zuzenduko baita”¹⁵. Cézanne, jakina, erretratugile handia izan zen; baina koadro honetan, zilindro multzoak, irudiaren buruaren gainean apal batean bezala bitxiki kokatuak dauden kono eta laukizuzenen ilarak, aditzera ematen dute Modernotasuna eta erretratugintzaren praktika bateraezina direla. Koadroaren aurrealdean bada espazio tapizatu bat dirudien semizirkulu arrosa-kolore bat, marra laranja, hori

eta berdez egindako festa-arku apur bat makurraren azpian, eta britainair margolaritza modernoaren balizko aita den Francis Baconen lanaren aipamen esplizitoago bat da, hark “espazio-egiturak” margotzen baititu sarritan, hiru dimentsioko elementu irudizko bat sortuz bere konposizioen barruan. Baconen beraren lanak auzitan jartzen zuen erretratugintza: askotan desitxuratzen zituen modeloen aurpegiak, ia-ia ezin ezagutzekoak izan arte, edo eransten zizkien bere lanetako irudi bihurritu, oinazetuei, bere ezaugarri propioak, aise identifikatzen zirenak, edota bere adiskideen eta maitaleen zirkuluko norbaitenak, George Dyer-enak esate baterako. Irudi eseriaren burlazko begitartea Kenneth Hockneyren aurpegiera tipikoa da, argi dago, moda pasakorren eta keinu zentzugabeen aurrean bere ohiko mespretxua adierazten ari da. Hockney zaharraren ahots zakarra, Yorkshireko eszeptizismoa, nabarmentzen da tarteka haren seme Davidek abangoardiako taktikak irrigarri uzten dituenen, huts-hutsik modakoak direla ematen dutenean, edo adierazpen bisualeko forma zuzenagoak blokeatzen dituztenean.

IRONIAZ JOSITAKO SOLASAK

Oso une garrantzitsuan itzuli zen Hockney arte figuratibora eta bereganatu zuen guztiz erretratu. 1967an Michael Fried arte-kritikariak eta historialariak “Art and Objecthood” (Artea eta objektualitatea) saiakera argitaratu zuen eragin handiko *Artforum* aldizkarian; bertan pintura eta eskultura modernoaren defentsa ospetsua egin, eta aldi berean joera berrien nabarmenkeria salatu zuen —minimalismoarena esate baterako—¹⁶. Huraxe zen erabaki bat hartzeko unea, eta Hockneyk —nabarmenkeria besterik ez zuen hark— mugimendu erabakigarria egin zuen: bizkarra emanez bai Espresionismo Abstraktuari, bai minimalismoari, eta pop artetik edan zituen egunerokotasunaren xarmarekiko lilura eta ulerkortasunaren eta erakarpen zabalarekiko kezka. Hockneyren garaikide ziren Estatu Batuetako artista batzuek, hala nola, Chuck Close-k eta Richard Estes-ek, une huraxe hautatu zuten munduko gertaera garrantzitsuetan arreta fanatikoa jartzeko, kolorezko argizkigintzarekin solasean egindako pinturretan, fotorrealismoaren ikurraren pean. Baina Hockneyrentzat, erretratugintzaren genero tradizionalak, olio-pintura mihisean jarrita egina den horrek, abangoardia historikoak agortu ondoren arteak nora jo behar zuen argitzeko bide bat eskaintzen zion.

1960ko hamarkadaren bukaeran, Hockney, probokatzaile beti, aurrenekoa izan zen bere garaiko artisten artean John Singer Sargent-en lanarekiko zuen miresmena onartzen. Estatu Batuetako Urrezko Aroko erretratua margolaria izan zen Sargent, eta haren lana mespretxatu egin zuten, arina eta ongi burutua besterik ez zelakoan, Bloomsbury taldeko kide zintzo batzuek, besteak beste Roger Fry-k eta britainiar arte-mundu ofizialeko haren jarraitzaile kopeta-jasoek¹⁷. Sargent, jakina, anatema zen Michael Fried bezalako kritikari batentzat, zeinaren karrera Gustave Courbet eta Edouard Manet bezalako abangoardiako margolari kanonikoen defentsan oinarritu baitzen, beste guztiak bazter utzita. Sargent bezala, Hockney birtuoso da pintzelarekin, eta gauza da begia ase eta modelo baten muina ordu gutxian harrapatzeko. Hockneyk era askotako metodo eta bitartekoekin esperimendu badu ere, azkenaldiko lanetan pinturara itzuli da: modeloaren silueta mihise zurian ikatz-ziriz egindako pintzelkada bipilekin harrapatu, eta kolore aberatsez betetzen du erretratu gero, arin aplikatuz, Sargentek egiten zuen bezalaxe. Eduardotar garaiko goi-mailako gizartearen jokamolde-kodeak zirela-eta —hamarkada bat besterik ez zen igaro Oscar Wilde-ren epaiketaz geroztik—, Sargentek ezin zuen inola ere bere identitate homosexuala jendaurrean agertu Hockneyk 1960ko hamarkadan agertuko zuen bezala, nahiz eta, Hockney bera bezala, goi-mailako gizarteko kide zen, pertsona ospetsu sofistikatu eta erlazio onak zituena.

Sargent famatua zen bere modeloei nahi zutena ematen zielako —xarma, dotoretasuna...—, baina haren lanik onenak, hala nola 1900eko *Sitwell familia (The Sitwell Family)* elkarrizketa pieza, esperimentu formal konplexuak eta saiakera psikologiko maltzurak dira, egilea Sigmund Freud-en garaikidea zela gogorarazten digutenak. Nabarmena da guztiz *sir* George Sitwell-en eta Edith haren alaba nerabe sutsuaren eta errebeldearen arteko tentsioa, nahiz eta aitaren eskua neskaren sorbaldan trakeski jarria egon; eta berebat da agerikoa bikotearen arteko distantzia izoztua eta *lady* Ida Sitwellen irudi apaindua. Andrearen jantzi dotoreak, gainera, bat datoz atzean duen tapiz barrokoarekin. Hemen, satira arin baten aldera egiten du Eduardotar garaiko gehiegikerien ospakizunak.

Hockneyren erretraturik oparoenek, eta nabarmen balakagarrirenek, beren modeloak burlazko forma ausartez tratatzen dituzte, nahiz eta normalean burla maitagarria izan, aldi berean berariaz haien barne-bizitzako ia ezertxo azaldu gabe. *Bildumazale amerikarrak (Fred eta Marcia Weisman)* [*American Collectors (Fred and Marcia Weisman)*] da agian 1960ko hamarkadako erretratu bikoitzetan handinahiena. Erretratuaren neurri handiak eta estilo zeremoniatsuak Sargenten familia-erretratu handiak dakartza gogora, baita Van Dyck-enak ere. *Bildumazale amerikarrak* honetan, haustura-lerro batzuk ipintzen ditu Hockneyk: horietan nabarmenena da, Weismandarren arazoz betetako ezkonbizitzan, bikotekideak irudi bakartu eta alienatu gisa ageri direla, eta zurruntasunez bizi direla espazio bereizietan. Errebelazio bat Hockneyren aldetik, Sargentek Sitwelldarren kasuan egin zuena bezain deigarria. Baina Hockneyk, era berean, fisura bat agertzen du XX. mendeko artearen historian: nola ondorengo belaunaldiak traizioa egin zioten abangoardia historikoen modernotasun goiztiarrari. Modernotasunean egiaz sinesten dutenek Picasso-ren eta Braque-ren kubismo analitikoari eusten dion munduaren miaketa zorrotzean ikusten dute artearen konbentziotik aldentzearen puntu gorena, ondorengo belaunaldiak errepikatzen asmatu ez duten berrikuntza formaleko estandar bat ipini zuena; gauza bera esan daiteke Le Corbusier edo Mies van der Rohe-ren eraikinen geometria austeroaz, neke handiz irabaziaz. *Bildumazale amerikarrak* obran, beren Los Angeleseko etxe modernoaren fatxada simetrikoaren aurrean agertzen du Hockneyk bikote aberatsa, eguzkia etxeko leihoko beiretan dirdiraka dela. Arkitektura modernistaren ikuspegi idealista, degradaturik, Kaliforniako portxearen hustasun hedonistara heldu da. Hasiera batean, “forma funtzioaren ondoren dator” premisa austeroan oinarritu zen estiloak, orain, aldirietako zorripiztuen familia-albumerako mami arrandiatsua eskaintzen du. Margolanak modu probokatzailan iradokitzen digu jota geratu behar genukeela abangoardiak *kitschera* egin duela ikusita; baina, hala eta guztiz ere, Hockneyk maltzurkeriaz onartzen du bera ere konplizea dela prozesu horretan, lan honek dantza burlatia egiten baitu bi polo horien artean. Marcia Weismanen irribarre bitxi gaiztoak agerian uzten ditu Los Angeleseko lehen mailako hortz-protesiak, eta plastikozko zintzotasun-falta iradokitzen du. Eskala handiko traste apaingarriak besterik ez dira orain artelanak. Henry Moore-ren eskultura bikaina dago, lorategiko apaingarria balitz bezala, bildumazaleen irudi zurrunen artean —Henry Moore ere Yorkshirekoa zen, eta arte britainiarrean nagusi zen mugimendu neo-erromantikoaren jainko gidaria izan zen Hockneyren lehen urteetan—; William Turnbull-en lan batek hartzen du senar-emazteen arteko espazio tentsioz bete, ume bat bere guraso errietalarren artean trakeskeriaz jartzen denean bezala. Mooreren irudi eseriak Marcia Weismanen gorputz handi arrosaren oihartzuna egiten du: brontzearen patina berdea areagotua ageri da, etxeakoandarearen bataren kolore biziarekin kontraste ahula sortzeko. Zedro-enbor landu bikain bat, Pazifikoko itsasaldeko ipar-mendebaldeko Lehen Nazioetako —totem bat—, apaingarriaren estatusera behertua ageri da, lorategiko ipotx bihurri baten gisan, aldirietako zuhaixken artean zelatan balego bezala. Lan indigena bikain (eta agian irudimenezko) horrek ere ez dio itzuri egiten Hockneyren umore ernegatzaileari, etxeakoandarearen irribarrearen oihartzuna baita haren irribarre likitsa.

Bildumazale amerikarrak (Fred eta Marcia Weisman) erretratuak berebat eskaintzen du Estatu Batuetako arte-esenaren eta haren enpresa-ordaintzaileen arteko loturen gaineko begiratu zorrotza. Fred Weisman Val-Vita

Cannery enpresaren presidente bihurtu zen hogeita hamaika urte zituela, eta goraldi hartan asko lagundu zion Marciarekin ezkontzeak: Meyer Simon, konpainiaren jabearen alaba zen eta Norton Simon-en arreba, hura ere bildumazale handia eta filantropoa¹⁸. Fredek negozio-inperio bat sortu zuen, bai Marciarekin, bai dibortziatu ondoren ere (1979)¹⁹. Kapitalistaren botere gordina, senar zoriongabearen amorruekin loturik, Freden eskuineko eskuan antzeman daiteke, Hockneyren erretratuan ernegatzen bezala baitauka gizonak ukabila estututa. Ukabil horretatik, modu gertagaitzean, gauza likatsu bat isurtzen da tantaka, iradokiz agian haren behatzen artetik etengabeko jarioan ateratzen den dirua, edo enpresa-botereak nola zanpa dezakeen erresistentzia oro. Mihisearen gainerako parteen gainalde suabeekiko kontrastean, Freden behatz-koskorren artetik isurtzen den pintura likidoak berebat gogorarazten du Weismandarrek bildumatzen zuten akzio-pintura estatubatuar hiper-maskulinoaren zigilu estilistikorik bereizgarriena—Willem de Kooning-en, Clyfford Still-en eta Hans Hoffman-en lanak ziren—. Kapitalak ematen dio Weismani artea zukutzeko duen boterea, hura desagerrarazi arte. Xehetasun txiki horretan, hautsi egiten da Hockneyren erretratu ironikoaren gainalde irristakorra, AEBko gizartearen bortizkeria gordina agerrarazi eta Espresionismo Abstraktuaren asmo agonistikoei burla egiteko. Hala ere, eta halako keinu adierazgarriengatik ere, Hockneyk ez du klase-borrokan parte hartzen. Wisemandarrei bezala, hari ere gustatzen zaio Beverly Hills-eko mundu hedonista, hango pertsonaia ospetsuen kultura, belardi guztiz txukunak eta kloroz betetako igerilekuak, eta halakoxe jendearen babesari esker egin da aberatsa. Margotzen duen munduaren arinkeria agertzen badu ere, hartantxe bozkariatzen da Hockney aldi berean. Margolan hau Chicagoko Art Institutetako bilduman dago 1984az geroztik, eta Ramiro Gomez margolariak haren gaineko lan satiriko bat egin du duela gutxi: *Lorazain estatubatuarra (David Hockneyren arabera)* [*American Gardeners (after David Hockney)*]. Gomezen ordezkatzelan zuzenak Hockneyren beraren satiren umorea falta badu ere, zentzua ondo hartua dago. Gomezek haurrak zaintzen lan egiten zuen Beverly Hillseko familia baten etxean, bertan biziz, eta han aukera izan zuen jabe aberatsen eta enplegatuen arteko harremanei behatzeko. Enplegatu horietako asko hispaniarrak dira eta duela gutxi iritsitako etorkinak dira; haien eginkizun gaizki ordainduen artean dago igerilekuetako eta bainugeletako azulejuak arraskatzea, eta Hockneyren lanean ageri diren belar eta landare berberetz arduratzea.

Hockneyren elkarrizketa-piezarik ospetsuena, *Clark jaun-andreak eta Percy (Mr and Mrs Clark and Percy)*, *Bildumazale amerikarrak* lanaren alderantzizkoa da. Barrenaldea dago kanpoaldearen lekuan, Notting Hill Gate Beverly Hillsen ordeztu, eta doinua amultsua da satirikoa baino areago, modeloen eta artistaren arteko adiskidetasun estuan baitago margolanaren jatorria. Jatorri hori formalki adierazia dago pinturaren barruan, ohikoa ez den estragia baten bitartez; izan ere, leihotik sartzen den argiak konposizioa zatikatzen baitu, eta ikuslearen begia margolanaren erdira darabira. Figurek ikuslearekin dihardute, elkarrekin baino gehiago. Gu gaude, dirudienez, artista zegoen tokian, eta aise imajina genezake Hockney dela hirugarren elementua triangulu-antzeko adiskidetasunezko harremanean. Raymond “Ossie” Clark (1942–1996) ospetsua zen Swinging Londoneko modaren munduan 1960ko hamarkadaren amaieran. Hockney bera bezala, Ingalaterra iparraldetik zetorren Ossie, eta Lancashireko bere hiritik —Oswaldtwistle— zetorkion goitizena ere, hantxe hazi baitzen. Manchesterren, arte- eskolan, Celia Birtwell ehun-diseinatzailea ezagutu zuen Ossiek, eta haren oihalak —estilo-sorta zabala landu zuen, azken rococoaren parpailetatik estilo neo-viktoriarrerraino— funtsezkoak bihurtu ziren Ossieren diseinuetan. Artista ospetsua zen ordurako, eta aise ezaguna zen horiz tindaturik zeraman ilea zela-eta; bi diseinatzaileak egin ziren Hockneyren adiskide minak, eta aitajauna izan zen haien ezkontzan, 1969an. Bikote ezkonberriaren erretratu bikoitza egitea proposatu zion Hockneyk, neurritz handia, maisulan bat egiteko asmo argiarekin: asmo horiek bete egin ziren, Tate Gallery-k lana bukatu bezain pronto erosi baitzuen, 1971n. Lehendik eginak zeuzkan bien marrazkiak, Hockneyk modeloaren nortasunaren eta itxuraren ulerpen orokor bat eduki behar izaten baitzuen erretratua hasi aurretik. Baina argazkietatik ere aritu zen lanean. Haietako baten konposizioa, zehazki, asko hurbiltzen da azken lanera. Objektu enblematiko bakan batzuek —liburua, telefonoa, loreak—bikotearen eguneroko

bizimodua iradokitzen dute, eta ezkerreko paretako Hockneyren *Libertinoaren aurrerabidea* lanaren kopia laukiztatu batek, berriz, hiru bizitzen arteko interakzioa adierazten du. Hemen ere iradokitzen da nolabait ere modeloen arteko erlazioa ez dela oso ona (Sargenten Sitwellstarrenean bezala). Ossie Clark nahiko zarpail jantzia dago, oinutsik, behatzak alfonbra iletuaren azpiak ezkutaturik. Distantzia handia dago bien artean, eta badirudi Ossiek txera handiagoa erakusten diola katuari bere emazte berriari baino. (Koadroko katuak —nahiko famatua da orain, margolan hau asko erreproduzitu baita— Blanche zuen izena, baina Hockneyren iritiz indartsuagoa izango zen margolanaren titulua bikotearen beste katuaren izena erabilita, Percy). 1970eko hamarkadan nazioarteko arrakasta eskuratu bazuen ere diseinatzaile gisa, Clarkek drogazalekeriara jo zuen, eta, hala, bikotea laster banatu zenean, Clark azkenean bazterreko irudi bakartia bilakatu zen. Baliteke Hockneyk hura etortzen ikustea: haren xedea, hala gogoratzen zuen, “gela horretan bi pertsonaren presentzia [...] lortzea zen. Nire xede nagusia bi pertsona horien arteko harremana pintatzea zen, eta hortik zetozen arazo tekniko guztiak”²⁰.

Celia Birtwellen irudi distiratsua (Clark andrea zen orduan), saiheska jarrita, eta lurreraino iristen den soineko dotorea jantzita, aurrenekoa izan zen, Hockneyk berari egindako erretratu-sailean: marrazki oparoak eta argazki asko barne hartzen ditu sail horrek, baita margolanak ere. Eginkizun horrek gaur egun arte jarraitu du; hain zuzen ere, Celia Birtwellek 73 urte zitueneko erretratua da erakusketa honetako lanik indartsuenetako bat (*Celia Birtwell, 2015eko abuztuak 31, irailak 1, 2 (Celia Birtwell, 31st August, 1st, 2nd September 2015)*). Lau hamarkadaz baino gehiagoz luzatu da Hockneyren eta Birtwellen arteko adiskidetasun estua: Hockneyren irudikapen askotan nabarmentzen da haren umore-sen bizia: “Celiak”, azpimarratu du margolariak, “aurpegi eder-ederra du, aurpegi guztiz berezia, nire arreta pizten duten gauza asko dauzkana. Celiaren aurpegiak bere izaeraren alderdi batzuk agertzen ditu, esate baterako senezko jakintza eta atsegintasuna; azken horixe du nik uste bertuterik handiena”²¹. Birtwellekiko lotura, familiako zirkulutik at, Hockneyren emakumeekiko harreman estu bakanetako bat da, eta horrexegatik da azpimarratzekoa. “Barrez aritzen gara beti, nahiz eta Celiari beti gustatu ez nik nola margotzen dudan”²².

ERRETRATU INTIMOAK

1971n Hockneyk *sir David Webster*-en erretratu ofizial sofistikatu bat bukatu zuen hark Royal Opera Houseko zuzendari-kargua utzi zuenean, eta ondoren erabaki zuen ez zuela beste erretratu-eskaerarik onartuko. Handik aurrera, ezagutzen zuen jendearengan zentratuko zen genero honen gaineko ikerketa, eta harreman pertsonal intimoen ingurukoak izango ziren, hain zuzen ere, egilearen konposizio handienahienak ere. Hala, Hockneyren erretratuak mundu publikoaren eta pribatuaren artean balantzaka dabilta etengabe, labana baten ahoan bezala; sarritan, oso nolakotasun pertsonaleko erretratuak margotuz egin nahi izan die aurre artistak bere karrerako zailtasunik teorikorik eta teknikorik handienei: Hockneyren adiskideak ezagutarazten dituzten lanak dira, baita harreman emozionalak eta batzuetan sexualak ere. Margolariaren lanaren parte handi batek gogoeta egiten du irudikapen naturalistaren balioaz eta irudi margotuaren eta argazkiaren arteko harremanaz.

Peter Schlesinger artista gaztearekiko harreman intimoaren une gorenean zela, aldi batez baztertu egin zituen Hockneyk ironia eta urruntasun estrategiak erretratugintzan, eta, horren ordez, ospakizunezko modu ageriko batean erabili zuen generoa, Los Angeleseko paradisu sibarita baten testuinguruan ipiniz sarritan bere maitalearen gorputz biluzia. *Peter Nick-en igerilekutik ateratzen (Peter Getting Out of Nick's Pool)* ospetsuak konplexutasun psikologikoa baztertzeko du, eta horren ordez ipurtalde eta besaburu ondo osatu batzuk nabarmentzen ditu.

Schlesinger auto baten kontra jarrita agertzen den Polaroid argazki batean oinarritzen da koadro hori, eta Hockneyk berak asmatuiko fantasia erotikoa da oroz gain margolana. Lan honek zerikusirik ez du Peter Schlesingerren barne-bizitzarekin, ezta haren aurpegiarekin ere: homoerotikoa da argi eta garbi, eta lanaren kolore fotografikoek eta gainalde distiratsuek —pop artetik datoz—, gaztetasun eta edertasunezko une paradisiako bat harrapatzen dute, azken-azkenean *Physique Pictorial* aldizkaritik datorren hiztegi bisual batekin. Marrazki askotan agertzeaz gainera, beste lan handinahi batean ere ageri da Schlesinger, Hockneyren beste elkarrizketa-pieza batean: *Artista baten erretratu (Igerilekua bi irudirekin)* [*Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*]. Hitz horiek nahitaez garamatzate generoa bera auzitan jartzera: zer da hau, toki baten estudioa —igerilekuarena— edo gizabanako baten erretratu (zeinaren urpeko doble erdi-biluzia ez den izendatzen)? Schlesinger une hartan ari zen pintore gisa hasten, baina hala ere hemen Hockney da argien ageri den artista. Sargentenak baino lehenagokoak diren elkarrizketa-piezetako molde bat da konposizio honen paralelo historiko gertukoena: XVIII. mendeko Estatu erretratu, non goi-mailako gizasemeak, sabel-handiak askotan, lanik egin gabe, dotore mugitzen baitira beren jabetza handien paisaia²³. Hala ere, adiskidetasunik ez da *Artista baten erretratu (Igerilekua bi irudirekin)* honetan; Peter Schlesingerren irudi introspektiboa urruna gertatzen zaio bai ikusleari, bai igerilariari. Schlesingerren erretratu, berez, Londresen egindako argazki batean oinarritu zen, eta horrek argi azpimarratzen du irudiaren nolokotasun trebe, asmatua, eta Hockneyren lanean giltzarria den argazkiaren eta pinturaren arteko debatearen beste erakusgarri bat da. Desagertu egin da Schlesingerren lehenagoko deskribapenen premiazko intimitasun sexuala, eta hutsaren eta etenaren logika bisuala itzuli da: hutsuneak eta distantziak, formalak nahiz psikologikoak. Eta, erretratuak iradokitzen duela dirudien bezala, ordurako hondatzen ari zen Hockneyren eta gaztearen arteko harremana²⁴.

1970eko hamarkadan margolan-sail teatralki landu baten bihotzean jarri zuen Hockneyk bere burua, eta hartan, jadanik konplexua den lan bat, *Autorretratu gitarra urdinarekin* (*Self-portrait with Blue Guitar*), drama zabalago baten pertsonaia bat bilakatzen da. Gortina urdin aberats baten atzetik agertzen zaigu autoerretratu, egilea une hartan lantzen ari zen antzerkiko diseinuek iradokita agian. Gitarra bat marrazten ageri da margolaria, *Gitarra urdina* (*The Blue Guitar*) izeneko akuaforte-sailari erreferentzia eginez, titulu-orrian azaltzen den bezala, omenaldi-lan guztiz landua baitzen. “Pablo Picassok inspiratu zuen Wallace Stevens-ek inspiratu zituen David Hockneyren akuaforteak”²⁵. Gitarrarik ez dago Hockneyren aurreko mahaiaren gainean: margolariaren irudimenetik ateratzen da irudia, Picassorekiko eta Stevenseskiko barneko solasalditik. Ugariak dira berriz ere lanabes artistikoak, baina oraingo honetan Hockneyk berak (“estilo errealista” erretratu), bere sormen-lanean murgilduta, babestua dirudi inguruko interferentzia bisual guztietatik: Picassorengandik kopiaturiko emakume-buru bat, huraxe baita Hockneyk beste guztien gainetik adoratzen duen artista; Baconen erako espazio- lauki bat; mahai puntillista bat. Aulkien diseinua eskematikoa da, eta Patrick Caulfield britainiar pop artistaren lanetik parafraseatuak dirudite. Irudiaren eta elementu ez-errealista horien arteko bereizketak hur-hurreko krisi bat aurreirudikatu zuten, zeinean Hockneyk “naturalismoarekin hautsi” baitzuen, bere esanetan²⁶. Bigarren lan batean —aurrekoa baino auto-erreflexiboagoa da— *Autorretratu gitarra urdinarekin* izenekoa ikusten da, bukatu gabea, misteriozki hegan bezala Gregory Evans modelo, musa eta maitale berriaren forma lokartuaren gainean; horrez gain, Hockneyren lankidea ere izan zen estudioko taldean, eta, hainbat gorabeheraren ondoren, adiskide mina eta lankidea izaten jarraitzen du. Honako erakusketa honetan ere agertzen da Gregory, hirurogei urterekin jadanik (*Gregory Evans, 2013ko abenduak 1, 2, 3* (*Gregory Evans, 1st, 2nd, 3rd December 2013*)), kolore biziko alkandora marradun batez jantzitako irudi pentsakor bat, Hockney oraindik ere liluratzen duena, eta gaur egun bere erakusketa-arduraduna dena. Azkenik, estudioko argazki batek agertzen du nola dauden bi mihise handiak Gregory lokartuaren inguruan jarrita, hura su elektrikoa batek berotzen duela. Hiru lan horiek, hausnarketa konplexu bakoitzak, elkarrekin, galdera sakonak sorrarazten dituzte errealismoari eta irudikapenari buruz, behar bezalako erantzunik gabe. “Errealagoa” al da Gregoryren

presentzia argazkian pinturan baino? Hockneyk gogoratzen zuen bezala, “irudi honen parte handi bat bizitzatik margotu zen. Horrek halako botere bat eman zion”²⁷. Artifizio eta gezur ugarien artean, egia non dago? Nondik etorri behar du arteak, irudimenetik edota aurreko artisten lanetik (Hockney marrazten ari den gitarra estilizatua bezala, *Autorretratu gitarra urdinarekin* lanean, Picassori eskaini zion omenaldian); edo kamerak egiten duen mundu materialaren azterlan deiktikoa imitatu behar luke? Modernotasunaren amaieran, zer da erretratu bat? Barnekotasunezko edo kanpokotasunezko auzia da, ala irudikapenezko edo errebelaziozkoa? Galdera horiek funtsezkoak bihurtu ziren, 1970eko hamarkadaren erdialdetik aurrera, Hockney argazkigintza eta beste teknologia bisualak, historikoak eta garaikideak lantzen hasi zenean.

IKERKETA OPTIKOAK

1980ko hamarkadan argazkigintzak Hockneyren lanean toki handia hartu bazuen ere, artistak sekula ez du bere burua argazkilaritzat hartu. Izatekotan ere, argazkilaritzaren kontra lan egiten du. 1983an laburtu zuen bere aspaldiko ideia:

*Argazkigintza ez da egiaz bitarteko egokia artista batentzat. Alderdi nagusia, iruditzen zitzaidan niri, argazkiaren denbora-falta hori zen. Une izoztu horren, niretzat batere erreala ez zenaren oso, oso kontziente izatera heldu nintzen ni... Rembrandt-ek orduak eta orduak ematen zituen bere buruari begira eta bere aurpegia miatzen, eta ordu horiek denak jartzen zituen gero zuk ikusiko duzun koadroan; horren aldean, jakina, askoz ordu gutxiago dira zuk koadroari eskaini diezazkiokezunak. Argazki bat alderantzizko gauza da. Segundo izoztu baten zati bat da, eta, hala, lau segundoz ere begiratu badiozu, luzeago begiratu diozu kamerak baino*²⁸.

Antzeko kritika egiten du Hockneyk gaur egun, eta erakusketa honetako erretratuek argi erakusten dute zergatik esaten duen ordu asko ematen dituela bere subjektuak aztertzen, truke intimoko aldi luze batean. Lan “anti-fotografiko” gisa deskribatzen ditu Hockneyk²⁹.

Hala eta guztiz ere, 1980ko hamarkadatik aurrera, eginkizun garrantzitsua bete du argazkigintzak Hockneyren ekoizpenean. Beti egin ditu ehunka argazki bidaian dela, eta baita estudioan ere, egiten ari zen lana grabatuz: Hockneyren margolan askok, besteak beste *Clark eta Percy jaun-andreak* eta *Artista baten erretratu (Igerilekua bi irudirekin)* izenekoak, argazkiak erabili zituzten lehengaitzat. 1982an aldaketa-une bat izan zen, urte hartan esperimendu batzuk egin baitzituen Hockneyk bere Polaroid kamerarekin: 1970eko hamarkadan asko zabaldu zen teknologia berria zen hura. Kamera horrek argazki karratu bereizgarriak egiten zituen, eta beren kabuz errebelatzen ziren segundo gutxian, argazkilaria begien aurrean. Hockneyk sekulako Polaroid argazkiak egiten zituen, objektu berarenak, angelu apur bat desberdinetatik, eta gero bateratu egiten zituen, collage baten gisan; liberazio bat-batekoa eta esperogabea eskaini zion hark Hockneyri berak argazkiaren tirania bikoitza deitzen zuen hori oinarri izanik: ikuspuntu bakarra eta argazkiaren denboratasunaren ukoa³⁰. Kameraren ahulgunea da, Hockneyk esaldi zorrotz batean adierazi zuen bezala, “ziklope paralizatu baten ikuspuntutik begiratzen diola munduari, segundo-izpi batez”³¹. Collage-ek, oso argi ulertzen badira ere, ikuspuntu ugariak biltzen zituzten eta argazkiak egiten ziren uneen arteko aldeak erregistratzen zituzten. Praktika horrek, jakina, Picassoren eta Braqueren lehen margolan kubisten atzean zegoen prozedura omentzen zuen, guztiz modu bikainean askatu baitzituzten haiek irudikapen

bisualaren lokarriak Lehen Mundu Gerraren aurreko urteetan. Pastiche umoretsua zen funtsean Hockneyk lehen Polaroid argazkiekin egin zuen esperimentua: gai kubista ezagunen parafasia da, gitarra batekin eta natura hileko beste elementu batzuekin burutua, gaia hainbat angelutatik aztertzen duten Polaroid argazki-kopuru handiak elkarrekin lotuz sortua. “Errealagoa dirudi”, zioen Hockneyk, “argazki bakarra hartu izan banu baino”³². Laster hasi zen Hockney prozesu hura erretratugintzan erabiltzen, eta, hala, Maurice Payne grabatzailearen argazki konposatu bat egin zuen, Los Angeleseko Hockneyren etxean *New York Times* aldizkaria irakurtzen. Hockney metodo berri harekin zaletu ahala, jarduera biziko egonlekua bihurtu zen Montcalm hiribideko estudioa. Era hartako erretratuak egin zizkion bere gertuko kide askori: Gregory Evans-i, Stephen Spender poetari, Henry Geldzahler New Yorkeko arte-kontserbatzaileari, Christopher Isherwood poetari eta haren lankide Don Bachardy artistari, baita Hollywoodeko zenbait pertsonaia ospetsuri ere, Billy Wilder-i adibidez. Artistaren zirkuluko erretratu-galeria fotografiko neo-kubista bat izan zen emaitza. Lan berri haiek kontzeptualizatzen hasi zenean, marrazkiak zirela, izan, sinestera heldu zen Hockney; kamera (erregimen berri hartan) lanabes bat zela, pintzela bezalakoa, eta haren bidez artistak gehiena liluratzen zituen objektuak landu zitzaizkela, eta azpimarratu, irudiari bere logika propioa inposatu baino areago. Hasieran lauki txikiz osaturiko karratu batean itsasten zituen argazkiak. Baina pixkana-pixkana konturatu zen formatu laukizuzena berez zela murriztailea —“errazegi igartzen da”— eta alde batera utzi zuen³³.

1983an Hockneyk Celia Birtwell eta haren bi seme Albert and George Clarken fotocollage bat egin zuen, familiaren Londreseko etxean, haien katu zuriarekin; animalia ordurako famatua zen modelo gisa, *Clark jaun-andreak eta Percy* koadro ezaguna zela-eta. Orduko hartan, bere burua azpimarratu zuen Hockneyk, omenaldia eginez Van Eyck-en *Giovanni Arnolfini eta bere emaztea* koadroari (1434) obra hura biziki miresten baitzuen: ispilu ahurrean Van Eyck ageri da, “Johannes de eyck fuit hic” (Jan van Eyck hemen zen) idazkun famatuaren azpian, eta posizio berean ageri da Hockney, kamera eskuan duela. Argazki-lana solasean lotzen da Hockneyren aurreko margolanarekin: denbora pasatu da, Ossiek eta Celiak haurrak izan dituzte eta dibortziatu egin dira. Olio-pinturaren atzealde lauaren, teatralaren orde, gelako zatien muntaketa ageri da hemen, eta haren energia zentripetoak ezkeraldera dagoen ate batera eta eskuinaldeko atearen aldera luzatzen dira, markoko laukizuzenaren baitan egokitzeari uko eginez. Konbentzioaren loturak hautsi egin dira, ez bakarrik espazioarekiko erlazioan, baita denboran ere: katu zuria bi bider agertzen da, mutil baten belaunetik bestearen belaunera mugitu baita argazki baten eta bestearen arteko denboran; halere, Hockneyren barne-txiste ohiko batean, tituluak katua birritan izendatuta ageri da, hasieran Blanche gisa, egiaz bezala, eta gero Percy bezala, Tate-ko margolanak famatua egin zuen izenarekin alegia. Deigarriagoa da oraindik hiru aldiz irudikatua ageri dela Celiaren aurpegia, bi bider aurrez aurre (angelu desberdinetatik) eta behin ispiluan. Mendearen hasieran, Picassok iritzi konbentzionala eskandalizatu zuen begi eta sudur askoko irudiak margotuz, eta maisuaren taktikaren bertsio arina eskaintzen du Hockneyk hemen. Celia eta bere semeen argazki honek *Clark jaun-andreak eta Percy* obraren dekonstrukzioa eskaintzen du, hango gauza seguruak zatikatzen baititu; denborak aurrera egin du: Sargenten lanaren antzekoa zen lehen obrako argitasun handientsuaren orde, nahasketa thatchertar deserosoa ageri da, zeinean Picassoren eta Braqueren energia erradikalek, nolabait ere, talka egin baitute *The World of Interiors* kazetaritza-arrandiarekin (indiar alfonbrek eta zutabe klasikoek bereganatzen dute artistaren arreta). Ostera ere lotzen ditu Hockneyk abangoardia eta *kitsch*-a, kontrako ezkontza indartsu batean. Ordurako baztertuta zuen Hockneyk Polaroid kameraren erosotasuna, eta haren orde 35 mm-ko filmeko argazkien aberastasunaren eta sakontasunaren alde egin zuen: ispiluan, bere Pentax kamera maitearekin ageri da Hockney, eta collage berriak, landuagoak egiten zituen, argazki laukizuzenetan oinarrituta. Horrek beste denbora-elementu bat erantsi zuen: argazkiak errebelatu egin behar ziren, eta sarritan Hockneyk zenbait astez edo hilabetez itxoi ten, muntaketa neke handiz egin aurretik.

150etik gora argazki-collageek osatutako multzo honetan erretratua erruz dago: batzuk umoretsuak eta oso oparoak dira, beste batzuk gogoetatsuak. Baina maisulan bat nabarmendu zen beste guztien gainetik, margoturiko erretraturik bikainena bezain adierazgarria eta zintzoa: *Nire ama, Bolton abadia, Yorkshire, 1982ko azaroa* (*My Mother, Bolton Abbey, Yorkshire, Nov. 1982*). Laura Hockney, euritarako arropaz jantzia, hilarri busti batean dago eserita, Yorkshireko komentu ezagun honetako nabe eroriaren ondoko kanposantuan. Bradfordetik egun bateko txango erosora dago Bolton abadia, eta Turnerrek eta Girtin-ek ere margotu zuten; ikuskari pintoreskoen zaleak diren turista-belaunaldiek bisitatu dute, John Ruskin-ek esaterako, hiritik ihes egiteko irrikaz. Baina hau ez da familia-txango alai. Eguraldi heze hotzak, atsedetik eskaintzen ez duen zeru astunak, Hockneyren ama, une horretan laurogei urtetik gora dituela, bizitzaren amaierara iristen ari dela iradokitzen dute. Udazkeneko hostoak daude lurreen sakabanatuak. Hilarrietako idazkunak oso argi irakurtzen dira, eta jaiotza- eta heriotza-datak jasotzen dituzte, bizitzaren ziklo ezin saihestuzkoaren oroigarri. Artritisak makurtua dago Lauraren gorputz ahula, eta haren espresio urrunak heriotza gogoan duela adierazten du; leku hartara egindako familia-txangoak gogoratzen ere ari da beharbada. Berrogeita hamar urte lehenago, herriko hotelean —Devonshire Arms— eskatu zion Kennethek ezkontzeko Daviden ama izango zenari: gizonaren heriotza, 1978an, hurbileko oroitzapena zen oraindik. Abadiaren ekialdeko hegalaren egoerak, Henrike VIII.aren gizonen monasterioak erraustu zituzten aldiaren ondorio, areagotu egiten du hondamen- eta bakardade-sentipena. Aurreko muntaketek jolas trebe baten tankera dute, baina honako hau, berriz, erretratu samurra da, seme maitakor batek bere amari egina: haren indarra eta nortasuna, eta bere umeei hutsik egin gabe emandako babes, konstante bat izan ziren beti David Hockneyren bizitza pikareskoan. Artistak berak, lanaren tonu iluna izanagatik ere, oraindik ere barru-barruan mutil lotsagabea den aldetik, bere zapata garbi-garbiak ipintzen ditu lehen mailan: David Hockney “fuit hic”. Ikuspuntu askoren manipulazio trebearen bitartez eskuratzen da lan honen inpaktu psikologikoa. Nahiz eta Hockneyk, zutik, ez zituen oinak mugitu, kamera mugitzen da, poliki-poliki; lurrera begiratzen du aurrea, eta pixkana aztertzen du gero, goitik, irudi eseria. Alderantzizkatu egin da bat-batean guraso batek umeaz izan ohi duen ikuspegia: orain, artistak samurtasunez begiratzen dio goitik behera bere amaren gorputz urritu, zimelduari, haren hilkortasunaz ohartuta.

Teknologia berrietara zabalik beti, Hockneyk pozez esploratu zituen 1980ko hamarkadako bulego-tresna berriak, nola ziren fotokopiagailu eta fax-makina. Era berean, irudi digitalaren aukera berriez ohartu zen lehen artistetako bat izan zen. 1990ean jada, kamera digitalaren oso prototipo goiztiarra erabili zuen, baita Canon kolorezko laser-inprimagailu bat ere, urtebete zehar estudioa bisitatzen zuten guztiak grabatzeko. Filmik gabe funtziona zezakeen kamera batek, gaur egun gauza normalizat hartzen bada ere, abiapuntu guztiz interesgarria ematen zuen 1990ean. Irudi bakoitza bost edo sei segmentu horizontaletan eskaneatzen zen, eta emaitza inprimatuak elkarrekin itsasten ziren, paperezko lan handi bat osatuz, zazpi orri handietan zatituak. Gaurko erretratu margotuen sailen aurrekari garrantzitsua izanik, *Los Angelesko 112 bisitari* (*112 LA Visitors*) amultsua eta apur bat satirikoa da aldi berean, jantzi, nortasun eta gorputz mota desberdinen kronika egiten baitu, umore ironikoz beti. Eguneroko arropaz jantziak daude pertsona guztiak —izan jantzi lasaiak, estuak nahiz moda-modakoak—, eta Hockneyk kolore biziz margoturiko Santa Monicako mendien paisaia baten kontra daude jarriak, laser-kopien tinta-tonu artifizialak azpimarratzeko. Kolore digitala “nahiko bizia eta ez-fotografikoa” iruditzen zitzaion artistari³⁴. Eta horren emaitza izan zen normaltasun-zaparrada super-saturatu bat, bizitzaren pastelaren zati bat sakarina-saltsaz.

Baliteke tresnekiko eta berrikuntza optikoekiko zuen lilurak berak bultzatzea Hockney artearen historiaren kanonari gertutik begiratuz, lehenagoko artistek, Van Eycketik aurrera, beren prozesu artistikoaren baliabide gisa tresna optikoak erabili ote zituzten frogatzen zuten aztarnen bila. Huraxe izan zen Hockneyren kezka nagusia milurteko berriaren hasieran. Aurkitu zuen froga bisuala izan zen, lanen beren baitakoa, testu-iturri gutxi baitzen Hockneyren argudioak sendotzeko, eta batere ere ez Dürer-en garaia baino lehenagokorik. Jendaurrean agertu zituenean,

Hockneyren argudioek amorratzen jarri zituzten arte-historialariak eta adituak, batzuen batzuek sentitu baitzuten nonbait artista-probokatzailak “iruzur egiteaz” salatzen zituela beren heroi artistikoak. 2001ean argitaratutako *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (Ezkatuko jakintza: maisu zaharren teknika galduen berraurrikuntza) liburuak ez zituen inola ere kanoneko artista handiak gutxietsi, nolahi ere: hain zuzen ere, argazkigintzaren aurreko teknologien aukerak aztertuta, Hockneyk aurkitu zuen birtuosismo handia behar zela tresna haiek erabiltzeko. Liluratuta geratu zen, zehazki, *camera lucida* izenekoarekin: tresna optiko bat da, XIX. mendeko marrazkilariak modeloaren antzekotasunari edo bista panoramiko baten silueta antzemateko erabili ohi zutena. William Hyde Wollaston-ek patentatu zuen 1807an, eta prisma bat da funtsean: metalezko ziri batetik zintzilik dago, eta egun argian erabil zitekeena (*camera obscura* ez bezala, hark iluntasuna behar du-eta), artistaren paperean marraz daitekeen irudi bat sortzeko. New Yorkeko Metropolitan Museum-en eta Londresko National Gallery-n egin zen Ingres-en erretratuen erakusketa argigarria zela-eta, Hockneyk erabaki zuen *camera lucida* baten erabileraren ondoriozkoa zela Ingresen marrazkien egiantzekotasun harrigarria³⁵. Hockneyk oso berea zuen erantzuna eman zion ideia hari: tresna erabiltzen ikasi zuen, eta ikusi zuen gailu delikatu eta frustragarria zela, erretratugileari dezentezko abilezia eskatzen ziona. Harekin osatu zuen *Hamabi erretratu estilo uniformearen Ingresen arabera (Twelve Portraits after Ingres in a Uniform Style)*, Londresko National Gallery-ko segurtasuneko enplegatuak —Ingresen erakusketako galeriak zaintzeko ardura zuten pertsona berak— deskribatzen zituen multzolan. Haien aurpegiak eta eskuak, erretratuaren foku tradizionalak, xehe-xehe daude grafitoz emanak, *camera lucida* erabiliz. Haien uniforme urdin ilunak modu orokorragoan hartuak daude, gouache aberatsean. Estiloa uniforme da, eta baita (hitz-jokoa eginez) jantziak ere; baina formatuak bakarrik balio du hemen ageri diren nortasunen sorta azpimarratzeko: larri dagoenetik harro agertzen dena, eszeptikotik konprometitura, batzuk errietalariak, beste batzuk susmo txarra hartuta, batzuk aspertuak eta bisionarioak besteak. Konposizioaren nolakotasun formularioak, argi dago, viktoriar taxonomia-ariketetako irudien erabileraren oihartzuna dakar; hala nola, Bertillon txartelena —polizia modernoak egiten dituen atxilotuen argazkien aitzindaria—, edo etnografo kolonialen albumena, non “natiboen” irudiak itsasten ziren, denak postura berean, anatomia konparatuaren xedeetarako³⁶. Baina azken emaitza kontrakoa da: gizadiaren ugaritasun ezin agortuzkoaren lekukotasun umoretsua, baita behaketa-metodo eta janzkera-metodo uniforme jakin baten pean dagoenean ere. Besterik zer geratzen den, lenteen erabilerarengatik ere, Hockneyren beraren nortasun liluragarria geratzen da; izan ere, museoko zaindarien irribarrea partekatzen dute Hockneyrekin galerietan egun luze bat eman ondoren katilu bat te gustura hartuz.

Aurrera doa argazkigintzarekiko esperimentazioa: 2014ko lanak manipulazio digitalaren aukerekin jolasean topatu zuen Hockney, bere estudioko espazioarekin dantza konplikatu bat egiten duten lanen sail batean. *Mahai gorria (The Red Table)* Matisseren *Estudio gorria* lanari egindako keinua da inondik ere (1911; Museum of Modern Art, New York), eta “marrazki fotografiko bat paperean inprimatua” bezala deskribatzen da. Hemengo protagonistak Hockneyren estudioko enplegatuak dira: Jonathan Mills-en irudi sendoa eta Jonathan Wilkinson ile-ilunagoa daude aurrealdean, baina, magiaz bezala, berriz ikusten dira atzeko espazion dauden irudien artean. Ariketa-lan arina izanik, Hockneyk ez hondoratzeko egiten zituen ahaleginen erakusgarria da lan hau. 2015ean, Londresko Annelly Juda Fine Art-en erakusgai jarri zenean, egilearen erretratu berri batzuekin batera aurkeztu zen, beren atzealde turkesa eta urdin bereizgarriekin. Lehen koadro horietan jadanik argi zegoen proiektu berri handi bat zegoela abian.

SAILAK ETA MULTIPLEAK

*Los Angelesko 112 bisitari eta Hamabi erretratu estilo uniforme*an Ingresen arabera lanek tresna optikoekin egindako esplorazio bereziak irudikatzen badituzte ere, Hockneyren lanaren joera zabalagoaren baitakoak dira; joera horrek garrantzi berezia du haren erretratugile-praktikarentzat eta honako erakusketa honetan eman du azken fruitua. 1980ko hamarkadatik aurrera, Hockneyk sailka egin du lan: formatu jakin bat hartu eta formatu hori amore eman gabe landu du, haren aukera estetiko guztiak agortu arte. Proiektu bakoitza esperimenduzko zientifiko baten gisan bideratzen da, hipotesi jakin bat ikuspegi guztietatik zorrotz aztertuz bezala. Banakako lanen multzoak baino areago, sail hauek parte askoz osatutako konposizio bakarrak dira, eta azken urteotako Hockneyren ekarpenik garrantzitsuena gertatu dira. Sistema hori aplikatu zion egileak paisaia-margolaritzari, Royal Academy-n 2012an erakusgai jarri zen *A Bigger Picture* lanaren emaitza ikusgarriekin. Baina erretratuetan lortu ditu lan-multzorik zabalena eta koherenteena formatu uniformearen.

1988ko argazki batean, bere Malibuko estudioan ikus daiteke Hockney mihise gaineko olio-erretratuaren sail batean lanean, denak 41,9 × 26,7 zentimetrokoak. Une hartantxe zegoen HIES izurria punturik gorenean, eta margolariaren lagun asko zeuden gaixorik; komunitatehomosexualarentzat agonia kolektiboko unea zen, bai baitzirudien gizarte osoak bizkarra ematen ziola eritasunak eragindako sufrimendu ikaragarriari. Adiskide maitatuen talde bat biltzea, mihisean besterik ez bazen ere, erresistentziatzako ekimena zen. “1988an” gogoratzen zuen Hockneyk, “sentitzen nuen nire lagunaren aurpegiari begiratu nahi niela berriz, eta oso bizkor eta modu gordinean margotu nituen, baina margolanak pilatu ahala, nahiko interesgarriak ematen zuten. Margotu nuen jende gehienari ez zitzaizkion gustatu: ez dut uste ni oso balakuzalea naizenik. Nolanahi ere, niretzat gauza ona izan zen jende berriz begiratzea: ezagutzen nituen pertsonak ziren denak”³⁷. Horra hor, berriz ere, pintzel zamatu baten igurtzi biziarekin harrapatuak, Celia eta Albert eta George Clark semeak, artista lagunak, tartean Helmut Newton argazkilaria, eta familiako kideak. Guztien gainetik, beti bezala, Laura Hockneyren estudio bat nabarmentzen zen, ezer ezin ezkutatu ahal zaien haren begi urdin zorrotzak zuzen-zuzenean artistari so zituela. Zuzentasun metodistaren zerbait mintzaten da irudi honetatik, eta bada aldi berean gerra garaiko estoizismo bat, semeak garai zail haietan imitatu nahiko zuena inondik ere. “Onenak nire amarenak baldin badira”, idatzi zuen Hockneyk, “ongiena huraxe ezagutzen dudalako izango da”³⁸. Teknikak zerbait zor dio seguruen Van Goghi, zeina Hockneyrentzat izar gidaria izan baitzen bere karrera osoan, gaztetatik jadanik: gaur egun ere gogoan du oraindik nola eragin zion Manchesterren 1956an ikusi zuen Van Gogh-en erakusketa batek³⁹. Hala ere, Hockneyk formatu hura ez zuen hautatu abangoardiako pintura frantsesaren tradizio bikainengatik, baizik eta mihise haiek bere kolorezko Canon kopiagailuan jartzeko neurri egokia zutelako. Hockneyk lan haietako asko errepikatu zituen, eta kopia bizi eta zuzenean inprimatuak ematen zizkien modeloei.

1980ko hamarkadako erretratuak adiskide-bilera dira, sufrimendu pertsonaleko eta kolektiboko une batean; baina margolariaren paletak, oro har, Kalifornia eguzkitsuaren distirari eusten zion: buru asko mihise margotu gabeaz inguratua daude besterik gabe, urdin argitsu batek inguratzen ditu besteak. Hamarkada bat geroago, 1990eko urteen amaieran, Hockneyk berriz ere heldu zion talde-erretratuaren proiektuari. Orduko hartan, ordea, kolore opresiboa erabili zuen, gorria eta laranja, aurpegiak estu-estu inguratuta, eta mihise are txikiago bat erabili zuen, 34,9 × 27,3 zentimetrokoa. Lan klaustrofobiko horiek larritasun-aire bat dute, panikoak jota baleude bezala: Hockneyk bazekien bere zenbait modelori denbora gutxi geratzen zitzaizela mundu honetan, eta orobat ezin erabakizko unea zen hura artistarentzat, bai baitzirudien haren ahots artistikoari Picassoren eragina gaineratu zitzaizela aldi batez. Irudi bereziki estu batek Hockneyren adiskide Jonathan Silver gaztearen aurpegi goizegi zahartua jasotzen du. Silver enpresa-gizona zen Shipley-en, Bradford-etik gertu; Salts Mill oihal-fabrika eraberritu

zuen, eta Hockneyk ekonomikoki lagundu zion eginkizun hartan. Hockney bera bezala, Silver ere Bradfordeko Grammar School institutuko ikaslea zen, eta, mutila zela, bere lotsagabekeriak txundituta utzi zuen ordurako famatua zen artista, eskolako aldizkariaren azala margotzeko eskatu zionean. Oso lotura estua izan zuten, eta 1993an Hockneyk Silverren marrakzi bat egin zuen; prozesua, gogoratzen zuen Silverrek,

gutziz nekagarria da: ematen du Hockney bere azterketa-mundu propioan zegoela... zuri beha, zeure arimaren erdiraino sartuta. Hockneyren aurpegia bihurritu eta jiratu egiten da, begiak geziak balira bezala mugitu eta erdi ixten ditu, gorputz osoa arrunt zorrotzia miaketa zorrotzeko dinamoa batean... Saio haietako batetik ateratzean—normalean pare bat ordurako izaten dira—, artistaren eta modeloaren artean bateratzea delako irudipena izaten duzu... eta bateratze hori paperera eraman duela arkatzak⁴⁰.

1997an, nolana ere, ilunagoa zen egoera: Silverri pankrea-minbizia diagnostikatu zioten, eta 47 urterekin hil zen, erretratu egin eta hilabete gutxira. Margolanean, haren begiek, begizuloetan hondoratuak, zuzen-zuzenean aurre egiten diote ikusleari, modu mingarrian. Pintura-pintzelkadak oso landuak daude, eta koloreak opresiboak eta gutziz saturatuak dira. Van Gogh azkenaldiko erretratuak bezala, lan hau etsipenez mintzatzen da, bai modeloaren, bai artistaren aldetik: zertzelada berria eta kezkarria da Hockney sarritan kezgabearentzat⁴¹.

2002an esanahi handiko gauza bat gertatu zen Hockneyk erretratugintzarekin zuen erlazioan: Lucian Freudek jakinarazi zuen prest zegoela erretratu baten modelo gisa jarduteko, baldin Hockneyk gauza bera egiten bazuen. Freuden modeloa izatea —gauza jakina zen ehun ordu edo gehiago ematen zituela erretratu bakarra egiten—, garrantzi handiko konpromisoa zen Hockneyrentzat, eta inplikazio nabarmenak zituen haren lanerako. Hockneyren erretratuak isilik egiten dira, lana gogotik eginez bost ordurainoko saioetan; gehiena, nolana ere, osatua egoten da pare bat eguneko modelo-lanak eginda. Baliteke gorreriaren ondoriozkoa izatea Hockneyk margotzen duenean gordetzen duen isiltasuna, baina kontzentratzen ere laguntzen dio lanean ari denean. Inondik ere, harrituta ikusi zuen Hockneyk Freudek etengabe hitz egiten zuela, garai bateko ezagunez berrikerian, eta sarritan telefonoari erantzuten ziola Hockney posatzen ari zenean. Hockney behin eta berriz itzuli zen Freuden pinturaz zikindutako Kensingtoneko estudioa, postura berean jarri zen beti eserleku baxu batean, eta Freuden estudioko laguntzaile David Dawsonek arduraz markaturiko lekuan ipini zituen oinak; erakusketa honetako lanak egin zituenean Hockney berak gero erabiliko zuen teknika bat izan zen hori. Freuden erretratuak irudi ezezagun bat aurkezten du: desagertu da dandy antzeko pertsona, ile hori tindatuak grisera egiten du orain eta zimak dauzka; kokospeak eta bere buruarenganako zalantzek markatzen dute garai bateko fisionomia alai. Freuden miaketa erukigabeak esperientziaren liburu bat bezala agerrarazten du Hockneyren aurpegia, eta inguru haragitsuak begi zorrotzekiko eta distiratsuekiko kontrastean daude. Hockneyren iritzian, erretratuak “oso-oso ona da. Hortxe bertan daude, geruzetan ipiniak, eserita eman nituen ordu guztiak; Freudek erantsi egiten zuen beti, oso nekez kentzen zuen zerbait”⁴². Badirudi Freuden prozesuak azkeneko aldiz ukatzen duela argazkia erretratuaren bitartekoa izan daitekeenik. Freuden lana Sam Taylor-Wood-ek David Beckham futbolistari 2004an egin zuen erretratuarekin alderatuz, Hockneyk azpimarratu zuen: “Taylor-Wooden lana subjektuaren ordu bateko behaketaren ondoriozkoa da. Ez duzu geruzetan ikusten. Lucian Freudek niri egin zidan erretratu 120 orduren ondoriozkoa da eta geruzak ikusten dituzu. Horrexegatik da hamaika bider interesgarriagoa”⁴³. Hockneyk ordainetan eskaini zuen lehen lana behin-behineko marrakzi bat izan zen: Freudek ezin izaten zuen geldi egon eserita, eta lo hartzen zuen berehala. Urte hartan bertan Hockneyk Freuden akuarela bat egin zuen, David Dawson aldamenean erne eserita zuela. Lan trebea eta arina da, eta irudia Freuden lan neketsuaren eta astunaren antitesi berariazkoa gertatzen da. Erretratu bikoitza lau paper-orri luzerekin egin da. Hockney lana egiten ari zela orri bakoitza ohol batean jarria zegoen, asto

batean bertikalki eutsia; ezohokiko prozedura da akuarelan, normalean euskarria horizontalki jartzen baita pintura ez dadin isuri. Honako erakusketa honetako lanetan bezala, modeloak goratu egin behar izan ziren zoruaren gaineko plataforma batean. Artistaren begiak, dirudienez, modeloaren gerriaren mailan zeuden: Freuden bota handiak, estudioko paretak bezala pintura-arrastoez estaliak, gu baino beherago daude. Buru txiki eta urrun horri goraka begiratzen diogula dirudi, eta sudurrak hegazti harrapari bitxi eta agintari batena ematen du. Akuarelaren erabilera freskoa, alaia eta argitsua da, kontraste ezin biziagoa sortzen du Freudek hainbeste azpimarratzen duen olio-pinturaren materialtasun likatsuarekin. Beste askotan bezala, Hockneyren erretratu bikoitza —hasi berria zuen orduan *sir* George eta *lady* Christie of Glyndebourne-ren erretratu, National Portrait Gallery-ren eskaera—, sail batean garatu zen. Kasu honetan, hogeita hamalau lan egin zituen, lau akuarela-oholek osatzen zutela bakoitza.

ADIERAZPEN KEMENTSUA MARGOLARITZAREN ALDE

Honako erakusketa honetako laurogeita bi erretratuak berez bezala sortu ziren Hockney bere karreran zehar kezkatu izan duten gaietatik. Sail hau, oro har, margolaritzaren balioaren berrespen indartsua da, argazkigintzaren eta irudigintzaren esparru digitalari aurre egiten diona. Sendotasunez berresten du Hockneyk margolaritza figuratiboarekiko zuen konpromisoa, orain 1960ko hamarkadan aurrenekoz egin zuenean bezain polemikoa ez dirudien jarrera. Clement Greenberg-i egozten zaion aforismo bat errepikatzea gustatzen zaio: “Artista ‘aurreratu’ batekin, ezinezkoa da orain erretratu bat egitea”. Hockneyk abstrakzioari emandako erantzun desafiatailea dira lan hauek, haren iritzian abstrakzioak egin baitu egin beharreko bidea. 2015eko neguan, New Yorken, Chelseako Whitney Museum of American Art-en Frank Stella-ren atzera begirako erakusketa ikusi ondoren, erreakzio kritiko negatiboa ezin ulerturik geratu zen Hockney. Artistak biziki miresten du Stella, eta abstrakzioari berari egozten dizkio hainbeste azpimarratu ziren erakusketaren mugak. Hockneyrentzat, “Kontua ez da Stella txarra dela egiten duen lanean; horretan ona da, eta horrexek sortzen du arazoa... Erdiragarria da, baina agerian jartzen ditu abstrakzioaren mugak”⁴⁴. Hockney ez da batere inplikatu arte garaikidearen beste joera nagusiekin, ez minimalismoarekin, ez kontzeptualismoarekin, ez *performance art* delakoarekin, eta nahiago izan du berriz itzuli heriotza askotan iragarri izan zaien pintura-generoetara, hala nola paisaia eta erretratugintza, baita natura hila ere; azken hori hierarkia akademikoaren behe-behean egon da beti ere, eta behin ageri da honako erakusketa honetan, modu komikoan (*Fruta banku baten gainean, 2014ko martxoak 6, 7, 8 (Fruit on a Bench, 6th, 7th, 8th March 2014)*). Holandar natura hil baten antolamendu lantsutik urruti, Hockneyren koadroan banana-sorta bat beste fruituen eta barazkien ondoan ageri da banku urdin ilun batean, erosketa-saski bat balitz bezala, noiz bere tokia topatuko Kaliforniako sukaldereen batean. Limoia, udarea eta sagarra: masa eta bolumenarekiko arduraz eta intentsitate handiaz aztertzen da bakoitza, Cézanne-ri omenaldia eginez inondik ere. “Margolaritza ezin da hil”, dio Hockneyk behin eta berriz, etsipenezkoa baino areago melankoliazkoa den doinu batean: “Nozio burugabea zen hori”⁴⁵.

Honako sail honetako banakako lan bakoitza prozesu tekniko jakin batetik sortu da, eta prozesu hori saila garatu ahala formalizatu eta eritualizatu da. Heltzen da modeloa Hockneyren estudiora eta bazkaltokiko aulki soil batean esertzen da; aulkia zuriz tapizatu eta plataforma baten gainean jarria dago, lurraren gainetik laurogeita hamar bat zentimetrora. Bakoitzak aukeratu dituen jantziak daramatza soinean eta posizio jakin batean jartzen da, artistak gidaturik batzuetan. Posizioa adostu denean, Hockneyren laguntzaileek marrazki bat egiten dute modeloaren zapaten inguruan, eta era horretan margolana lasai jarrai liteke, modeloa behar den bezala eserita, atsedendian ondoren. Oinetakoak ardura handiz deskribatuak ageri dira erretratu bakoitzean. “Zapatak oso gauza pertsonala dira”, aitortzen du Hockneyk. “Zapaten bitartez gauza asko agerrarazten da”⁴⁶.

Aurreneko ordua-edo isilik ematen du Hockneyk, beti bezala, ikatz-zirizko marrazki bat egiten. Marrazki horrek antza taxutzen du, eta aurpegian eta eskuetan zentratzen da gehienbat, horiek izan baitira beti erretratugintzaren elementu nagusiak; era berean, fase honetan marrazten ditu Hockneyk konposizioaren lerro nagusiak. Marrazkia, azpimarratzen du, *82 erretratu* hauen muinean dago. Marraturiko irudiarekin pozik dagoenean bakarrik jarrai lezake artistak lanean: “Ontzat ematen dut marraztu dudana, eta horrekin aritzen naiz lehen orduan: ordurako, neureganatu dut modeloen banakotasuna, zer jarrera eta postura duten. Zeinek bere jarrera eta bere postura hartzen du. Irudi marraztua ontzat eman dudanean bakarrik jarrai lezake lanak: marrazkiak finkatzen du margolana. Marrazkia bukatu dudanean, badakit zehazki zer margotu behar dudan”⁴⁷. Bere karreran zehar, maiz esan izan du Hockneyk modeloaren marrazki ona egiteko pertsona ondo ezagutu behar dela, eta denbora izan behar dela hari denbora luzez behatzeko. 1987an idatzi zuen bezala: “Nire iritziak, nik marrazten dudana moduan, zenbat eta gehiago ezagutu pertsona eta zenbat eta gehiago erreakzionatu jendearen aurrean, orduan eta interesgarriagoak izango dira marrazkiak. Ez zait gehiegi gustatzen antza eskuratzeko borrokatzea. Alferreko eginahala-edo ematen du... Ez baduzu pertsona ezagutzen, ez dakizu egiaz batere antzik eskuratu duzun”⁴⁸.

Azkenik, Hockneyk marrazkiaren lehentasuna defendatzen du pinturaren gainetik: Errenazimentuko *disegno eta colore* estiloen meritu erlatiboaren inguruko eztabaidari egindako erreferentzia herabe bat. Hockneyren erretratuen gainaldeak gozamen sentisualeko une asko ematen baditu ere, haren sena gehiago da lineala pinturazkoa baino, poussinistagoa da rubensista baino areago. Ingres moderno baten sentiberatasuna dago Mundu Berriko kolore bizien azpian, *Hamabi erretratu estilo uniformean Ingresen arabera* lanean jadanik esplizituki ageri den afiliazioa.

Marrazten bukatu orduko hasten da pintatzea, eta hiru egunez edo jarraitzen du, egunean zazpi ordukoak ere izan litezkeen saioetan, eten bat eginez bazkaltzeko. Negozio-gizon garrantzitsuen erretratuak besterik ez ziren egin bi egunetan, esate baterako Jacob Rothschild filantropoarena eta arte-bildumazalearena eta Larry Gagosian artesalerolearena, egutegia zela-eta ezin baitzuten besteek adina egon modelo-lanetan. Gainerako guztientzat, zorrozki betetzen ziren beti hiru eguneko eta zazpi orduko saio intentsoak. Hockneyk “ordenatua” bezala deskribatzen du bere prozedura: metodikoki margotzen du, eta irudiaren elementu bakoitza esploratzen du —aurpegia, ilea, alkandora, alkandoraren lepoa, zapatak—, “esploratze” gisa deskribatzen duen prozesu batean.

Atzealderako kolore bat finkatzea da ikatz-ziritik pinturara igaro ondoren margolariak hartzen duen aurreneko erabakietako bat. Saila bateratua dago urdin-, berde- eta turkesa-paleta orokorraren bitartez, baina erretratu bakoitzaren kolorea banaka nahasten da, eta tonuak sotilli desberdinak dira mihise batetik bestera. Atzealdeak gero eta saturatuagoak bilakatu dira proiektuak aurrera egin ahala. Lehen panelak oso bizkor lehortzen den Liquitex akrilikoaz egin ziren, baina Hockneyk laster hartu zuen beste pintura mota bat, hain bizkor lehortzen ez dena, hartara tonuak pinturaren gainaldean nahasteko. Pigmentua gauean lehortzen da, eta, hala, lana lasai jarrai liteke biharamunean. Azken efektua bat-batekotasunaren eta erabakitasunaren emaitza dira. Freuden erretratuak ez bezala —subjektuarekin eta bitartekoarekin borrokan luzaro aritu ondoren sortuak dirudite—, Hockneyren azken lanek badute ekoizpen-argitasun bat, hizkera soila bezala deskriba daitekeena.

Hogeita hamar bat margotu ondoren, Hockneyk ulertu zuen formatu itxuraz mugatu haren baitan gauzatutako lanek —irudi bat bi tonuko atzealde baten kontra eserita—oso sorta zabala ari zirela eratzten, eta erretratu haiek giza nortasunen mugagabetasuna adierazten zutela. Adiskideen bilketa hutsa gertatu baino areago, sailak bere kabuzko estatus bat hartu zuen; tipo eta izaeren taxonomia amultsu bat bihurtu zen, baita giza gorputzari buruzko saiakera ere, sexuaren, genero-identitatearen, etnikotasunaren eta naziotasunaren mugen gainetik. Baina kezka soziologiko horien guztien gainetik, giza psikologiazko tratatu bat da hau, zerk egiten duen pertsona bat bestea ez bezalakoa

adierazi nahi duen tratatua. “Oso proiektu psikologikoa da”, dio Hockneyk. “Hogeita lau orduko miaketa ez da gauza bisuala bakarrik. Pertsona horiek errebelatu egiten dira”⁴⁹. Ez da harritzekoa une jakin batean pintoreak lan osoari *La Comédie humaine* deitzearekin jostatu izana, Balzac-ek 1830eko hamarkadan idatzitako nobela-sail handia bezala⁵⁰.

82 erretratu eta natura hil 1 Hockneyk lotune duen jende-talde batenganako artistaren amultsutasun-adierazpena da. Sail honek irtenbide garaikide bat ematen dio talde-erretratuaren arazoari, lehen Aro Modernotik artistak kezkatu izan dituen gaiari, alegia. XVII. mendeko Holandan, burges errespetagarrien taldeek, senidetasun-harremanik ez bazuten ere, interes edo ideologia berek lotuta, talde-erretratuak eskatzen zizkieten Frans Hals eta Rembrandt bezalako artistei, eta Alois Riegl-en eskutik arte klasikoaren azterlan historikoaren gai bihurtu da hori⁵¹. Margolan haietan, irudi bakoitzak banakako-identitatea zeukan, eta aldi berean denak zeuden osotasunarekiko erlazioan definituak: talde handiago batetiko edo xede jakin batetiko erlazioan. Era berean, Hockneyren multzoko lanaren ereduari pertsona bakoitzaren ezaugarri pertsonalak nabarmentzen dira, baita haien berezitasunak ere, baina artistarekin berarekin zuten erlazioak bateratzen ditu denak.

Bada Hockneyren lagunen galeria zabalaren aurrekari goiztiar bat, neurri berbereko mihiseen talde zabalean margotua: Kit-Cat Club-eko kideen erretratu-bilduma. Elkarte hartako kideak jateko eta edateko biltzen ziren, 1688ko Iraultzaren garaian sortu zen eta 1720 arte iraun zuen⁵². Cat and Fiddle tabernan elkartzen ziren, aristokraziako kideak ziren denak, eta, *Whig gisa* —hau da, wig, ileordea zeramaten— garai hartan nagusia zen Tory alderdiaren kontrakoak ziren. Jauntxo errespetagarrien eta lizunen nahasketa hau interesgarria da hemen, *sir* Godfrey Kneller-ek haien erretratu-sail bat egin zuelako, geroago (1731–35) John Faber-ek *mezzotint* edo kedarrezko grabatuaren teknikaz erreproduzitu zuena⁵³. Knellerrek formatu jakin bat definitu zuen, harrezkero “Kit-Cat mihisea” deitzen zaiona —91,4 × 71,1 zentimetro, hau da, Hockneyrena baino txikixeagoa baina proportzioan antzekoa—, eta kolore uniforme bat hartu zuen atzealderako. Modeloek banako gisa nabarmentzen dira, ardura handiz baitago bakoitza aztertua eta ezaugarritua; hala ere, osotasun handiago bateko kideak dira denak. Erretratu elkarte hartako kidetasunaren egiaztapen moduko bat zen, eta harrotasunez zegoen erakusgai taldea jatera, edatera eta parrandara elkartzen zen tabernan. Hockneyren erretratuek, tamainaz handiagoak izanik ere, Kit-Cat erretratu horien antza dute, artista bera ardatz duen jende-multzo batenak baitira.

George Frederic Watts artistak 1898an Londresko National Portrait Gallery-ri aurkeztu zion margolan-multzo bat da Hockneyren sail honen beste aitzindari garrantzitsu bat⁵⁴. Wattsek —haren garaikideek “Ingalaterrako Michelangelo” deitzen zioten— ez zuen bere modeloekiko lotura pertsonalik edo emozionalik adierazteko asmorik: garai hartako pertsonaia artistiko, literario eta politiko nagusien erretratu kolektibo bat nahi zuen hark osatu. Neurri bereko berrogeita hamar mihisetik gora dira jakintsu eta filosofo, nobelista eta poeta bizardunen prozesioa osatzen dutenak, eta John Stuart Mill, Alfred, Lord Tennyson eta Matthew Arnolden mailako eminentziak daude haien artean. Watts, Hockney bezala, argazkigintzaren kontra ari zen lanean: haren modelo ospetsu asko ordurako oso zabalduak zeuden *carte-de-visite* argazkietan agertzen ziren. Haren saila koherentea da: erretratu guztietan burua eta besaburuak besterik ez ditu agertzen, atzealde huts baten kontra beti, eta pertsonaia gehienak erdi sailheska jarrita daude; Tizianoren estiloan margotu zuen Wattsek heldutasun aroan, eta sail honetan aurpegiak eta jantziak hala daude margotutak. Eskuak ez dira askotan agertzen; gizon hauek intelektualak dira. Hockneyren segidarekin bezala, formatuak konparazioa bultzatzen du: Tennysonen aurpegi astitsuaren ondoan, biziki nabarmentzen da William Morris-en konfiantza erabatekoa, Leighton ameslari eta pentsakor ageri den bitartean. Hockneyrekin gertatzen den bezala, hura baita saileko egiazko heroia, Watts bera da beste bilduma honen ardatza. Azken horren margolanak, Kit-Cat erretratuak bezala, elkarrekin zintzilikaturik egon ziren National Portrait Gallery-ko paretetan

Hockneyren lana han erakusgai jarri zenean, 2003an eta 2005ean; nor bere buruari galde liezaioke ea haiek iradoki zioten Hockneyri behin betiko erretratu-galeria bat sortzea, bere Valhalla propioa.

Neurri eta asmo handiengatik ere, Hockneyren lan berriak antz handiagoa du familia-album viktoriar batena. Halako albumak osatzen zituena guztiz posizio berezian zegoen, eta era horretan bere zirkulu sozialaren multzoko erretratua egin zezakeen, sarritan *cartes-de-visite* delakoak muntatuz oparotasunez apaindutako orrietan⁵⁵. Album bat egiten zuen biltzailea armiarma bihur zitekeen sare sozial baten erdian. Erakusketa honetako bisitariak galdetuko diote beren buruari: “Nolaz ezagutzen du modelo honek David Hockney? Zer eratako adiskidetasuna da haiena?”, familia-album garesti baten ikusleek egongela viktoriar batean egingo luketen bezalaxe.

“HEMEN ERRETRATATU DITUDAN ADISKIDEENTZAT”: HOCKNEYREN ENIGMA BARIAZIOAK

Halakoxe egongela viktoriar batean, 1898ko urriaren 21ean, piztu zuen pipa bat Edward Elgar ingeles konpositoreak eta eseri zen pianoan, egun luzea biolina irakasten eman ondoren. Gai bat etorri zitzaion burura, eta, emaztea entretenitzeagatik, gai haren gaineko bariazioak jotzen hasi zen, bakoitza adiskide min baten nolakotasunak inspiratua. Inprobisazio-une hura orkestra-lan baten hazia izan zen: *Bariazioak orkestrarako gai original baten gainean: Enigma*. Hurrengo urtean jo zen aurrenekoz, arrakasta handiarekin, eta honako eskaintza hau zeraman partiturak: “Hemen erretratatu ditudan adiskideentzat”. Gaiaren aurkezpen luze baten ondoren, jatorrizko minor giltzan, musikan gordetako erretratua egiten zaion adiskide baten inzialak daramatza hamalau bariazioetako bakoitzak, edo hari egindako erreferentzia kritiko bat.

Biak badira ere ikono nazional adoratuak, eta biak erretzaille amorratuak, badirudi egon litekeen urrunena dagoela Elgar Hockneyrengandik: haren irudi zintzoa, akademikoa eta bibote eduardotar iletua Kaliforniako dotoretasun horail tindatuaren antitesi erabatekoa da; bata kanon ortodoxoaren aldekoa, bestea probokatzailera; bata erromantiko berantiarra, bestea moderno berantiarra; bata heterosexuala, bestea homosexuala. Eta hala eta guztiz ere, Hockneyren multzo-lan berriaren gaia, Elgarren konposizioarena bezala, adiskidetasuna da. Pertsona-talde bat elkartzen da, denek artistarekin loturaren bat dutelako; azkeneko lana, elkarrekin bildutako adiskideen erretratuek osatua, konpositorearen edo margolariaren beraren nolakotasunaren adierazpen errebelatzailea gertatzen da. Elgarren *Enigman*, lan osoan zehar gaiaren ezaugarri nagusiak berberak badira ere, bariazio bakoitza oso berezia da: “Dorabella” bizia eta alaia, esate baterako, musikariaren Dora Penny adiskidean oinarritzen da, emakume alaia eta aldakorra; eta “B.G.N.” berriz, Basil Nevinson biolontxelista malenkoniatsuaren erretratua da. Adierazpen zentral zintzoaren inguruan mugitzen dira bariazioak: “Nimrod” piezak Elgarren adiskidetasun sakona ospatzen du August Jaeger bere argitaratzailearekin; gutunetan ikusten denez, intentsitate homoerotikoz zamaturiko adiskidetasuna zen.

Erretratu berri hauek dira, berez, Hockneyren *Enigma bariazioak* dira: erlazio argia dago lanen artean, baina bakoitzak modu berezian agertzen du “bertan erretrataturiko” gizabanakoa. Musika denboran oinarrituriko bitartekoa da, eta partiturak aldeztetik antolatutako gai-ordenarekin, konpositorearen lagun bakoitza txandaka aurkezten digu; musikan ez bezala, oso gutxi ezagutzen dugun jendeaz beteriko gela batean sartuko bagina bezala hurbil gaitzake Hockneyren erretratuetara. Batzuk artearen munduan ezagunak diren pertsonak dira: hara hor *sir*

Norman Rosenthal (*Sir Norman Rosenthal, 2015eko urtarrilak 30, 31, otsailak 1* (*Sir Norman Rosenthal, 30th, 31th January, 1st February 2015*)), Royal Academyko erakusketa-idazkari ohia, beti bezain borrokalaria eta traje hori batez jantzia; Stephanie Barron Los Angeleseko arte-komisarioa, jakin-minez bezala, artistari pazientziaz erreparaka, aditu maltzur baten begiratuarekin (*Stephanie Barron, 2014ko urtarrilak 7, 8, 9* (*Stephanie Barron, 7th, 8th, 9th January 2014*)); eta haiekin Larry Gagosian New Yorkeko arte-saleroslea eta artearen munduko pertsonaia ospetsua (*Larry Gagosian, 2013ko irailak 28, 29* (*Larry Gagosian, 28th, 29th September 2013*)), indartsua eta kementsua, esku tentsoekin pasatzen ari diren minutuak eta segundoak kontaktzen ari dela antza, probetxu handiagoaz beste nonbait emango zuen denbora, alegia. Hortxe dago, festa guztiz eskusibo honetan, Jacob Rothschild hezurtsua eta aztoratua (*Jacob Rothschild, 2014ko otsailak 5, 6* (*Jacob Rothschild, 5th, 6th February 2014*)), altuegia aukirako; eta arinaldi umoretsua emanez, Barry Humphries antzezle komikoa (“Dame Edna Everage”) (*Barry Humphries, 2015eko martxoak 26, 27, 28* (*Barry Humphries, 26th, 27th, 28th March 2015*)), gorbata libertino bikaina eta galtza arrosa-koloreak erakutsiz, haren beste nortasuna —arte-babesle eta kritikari zorrotzarena— ezkutatzen duen fatxada burlesko batekin.

John Baldessari artista kaliforniarrena da irudi bikainenetako bat (*John Baldessari, 2013ko abenduak 13, 16* (*John Baldessari, 13th, 16th December 2013*)), lanek umore jostaria baitute, Hockneyrenak bezala; testua eta irudia elkarri gainjartzen hasi zen Baldessari 1960ko hamarkadaren erdialdean, eta lan hura arte kontzeptualaren mugimenduaren oinarritzat hartzen da. Baldessariaren beraren lana sarritan inplikatu da erretratuaren auziarekin, normalean efektu subertsiboarekin: bere *Erretratua: artistaren identitatea zenbait kapelarekin ezkutatua* (*Portrait: Artist's Identity Hidden with Various Hats*) lanak, irudi askoz osatutako argazki-konposizioak, argiro azpimarratzen du nola argazkigintzak huts egiten duen egia erakusten, eta zer modutan dagoen erretratua beti inplikatu norbera tankeratzeko ekintza konplexuetan. Laurogei urte pasatuta orain, Baldessari pop garaia eta orduko pertsonaia ospetsuak Hockney bezain ongi gogoratzen ditu, eta hitz-jokoek eta ironiak markaturiko joko bisual oso landuetan parte hartzen dute oraindik biek. Hala eta guztiz ere, Hockneyren mihiseak ondo frogatzen du harrigarri zuzena dela margolariaren eta modeloaren arteko harremana: dena ikusi duten bi agure zahar dira.

Horiek denak pertsonaia ospetsuak dira; baina hemengo irudi gehienak Hockneyren lanaren mireslerik iraunkorrenak bakarrik ezagutuko dituzte, haren modelo-panteoi txikikoak baitira. Celia Birtwellek, jakina, beti bezala liluratzen du hemen ere pintorea; amona da dagoeneko, hirurogeita hamar urteak ondo paseak ditu. 2014ko maiatzean hiru egunean margoturiko aurrez aurreko ikuspegi batean, begiratu zorrotza egiten dio berrogeita hamar urtez adiskide izan duenari: begiratu amultsua, eszeptikoa. Eskuak, laneko jantzien diseinatzaile batenak, aurrean zabalduak dauzka, traketsak eta artritikoak agian; haren irudia, ordea, hankak aulkiaren ezkeraldera luzatuta, energiaz eta bizi-pozez bete dago. Maitagarri amandre bat balitz bezala, karisma eta xarma darizko dama txikitxo honi. Birtuoso baten moduan, Hockneyk harrapatzen du nola haren kotoizko blusak agerrarazten duen azpiko haragiaren kolore arrosa, aldi berean atzealdeko kolorearen ñabardurak ere atzitzen dituen artean. 2015eko irailean (*Celia Birtwell, 2015eko abuztuak 31, irailak 1, 2* (*Celia Birtwell, 31st August, 1st, 2nd September 2015*)) zuen bigarrenez: irudi horretan gogoetatsuagoa dirudi Celiaren aurpegiak, baina hala ere haren poseak nolakotasun bizi-bizia du. Gorbata tantodun batek seinatzen du diseinatzaile gisa egiten duen lana. Hockneyk haren aurpegia aztertzen duen bitartean, hamarkadetan luzatu den adiskidetasunaren palimpsesto ikusten du inondik ere.

Asko nabarmentzen dira taldean estudioko enplegatuen erretratuak: J-P (Jean-Pierre Gonçalves de Lima) (*JP Gonçalves de Lima, 2016ko urtarrilak 15, 16, 17* (*JP Gonçalves de Lima, 15th, 16th, 17th January 2016*)), Jonathan Mills (*Jonathan Mills, 2015eko urtarrilak 16, 17, 18* (*Jonathan Mills, 16th, 17th, 18th January 2015*)), Jonathan Wilkinson

([Jonathan Wilkinson, 2014ko urtarrilak 19, 20, 21](#) (*Jonathan Wilkinson, 19th, 20th, 21st January 2014*)) eta beste irudi batzuk, nola diren John Fitzherbert ([John Fitzherbert, 2014ko uztailak 17, 18, 19](#) (*John Fitzherbert, 17th, 18th, 19th July 2014*)), Bing McGilvray ([Bing McGilvray, 2015eko irailak 28, 29, 30](#) (*Bing McGilvray, 28th, 29th, 30th September 2015*)), Charlie Scheips ([Charlie Scheips, 2015eko ekainak 6, 7, 8](#) (*Charlie Scheips, 6th, 7th, 8th June 2015*)) eta Gregory Evans ([Gregory Evans, 2013ko abenduak 1, 2, 3](#) (*Gregory Evans, 1st, 2nd, 3rd December 2013*)). Maiz posatu zuten denek Hockneyrentzat aurreko urteetan, eta Hockneyren ordezeko familia bihurtu dira: tarteka-tarteka harekin bizi eta lan egin izan dute, eta haren orbita emozionaletik eta, kasu batzuetan, orbita sexualetik, sartu eta atara ibili dira. Denak dira zaharragoak orain, eta irudi berriak, derrigorrez, elkarrizketan aritzen dira lehenagoko erretratuekin, eta denboraren aurrerabidea nabarmendu egiten dute, gorputzean idatzia dagoen bezala. Absentziak, agian, presentziak bezain indartsuak dira: Hockneyren gurasoak, jakina, hilak dira, eta zulo handia utzi dute; baita adiskide handi batzuk ere, esate baterako Henry Geldzahler arte-komisarioa edo R. B. Kitaj artista; Peter Schlesinger ere, oraindik Los Angelesen lanean baina Hockneyrengandik urrunduta jadanik, ez da hemen ageri.

Hemen daude Hockneyren familiako kideak ere, Margaret ([Margaret Hockney, 2015eko abuztuak 14, 15, 16](#) (*Margaret Hockney, 14th, 15th, 16th August 2015*)), Helen ([Helen Hockney, 2016ko urtarrilak 1, 2, 3, 4, 5](#) (*Helen Hockney, 1st, 2nd, 3rd, 4th, 5th January 2016*)) eta John ([John Hockney, 2016ko urtarrilak 1, 2, 3, 4, 5](#) (*John Hockney, 1st, 2nd, 3rd, 4th, 5th January 2016*)) anai-arrebak. John Hockney, 1968an Australiara emigratu zuen anaia gaztea, David oso maite zuena, pentsakor ageri da, baita prozesuari nolabaiteko susmo txarra hartuta-edo, baina haren jertse hori deigarriak eta galtzerdi berde argiek sormen arinezko aztarren bat eskaintzen dute azalaren azpitik. Formatuak ezer ez dauka 1990eko hamarkadako aurpegi-argazkien klaustrofobia hausnartzailetik, Jonathan Silverren erretratuak erakusten duen bezala. Giro baikorragoa nagusitzen da hemen, ospakizunezkoa, bixitza ospatuz bakarrik mendekatu ahal balitz bezala Dominic Elliottren heriotzaren tragedia. Erretratu berriago batean, John Hockney lotsagabego agertzen da, aulkia artistarengandik laurogeita hamar gradura jiratuta daukala. Pose horrek iradoki zezakeen saihezkako erretratu zorrotz bat, Whistler-en amaren irudi famatuaren antzekoa. Baina turkesa eta urdinezko sinfonia kromatikoko horretan, Hockneyren anaia gazteago atseginak gorputzaren goiko partea biratzen du gure aurrez aurre jartzeko, eta margolariari eta guri, haren ikusleoi, zuzentzen zaigu, irribarre bero batekin. Haren ile suabe ugariak atzealdeko tonu distiratsuak islatzen ditu, lepoko tximeleta gorri apainak eta sakelako musuzapiak haren aurpegiaren tonu gorrixka azpimarratzen dute. Anaia-maitasun egiazko baten berotasuna dago bi margolanetan. Eseritako posearen formaltasunak izan dezake argazki-estudio viktoriarren oihartzunen bat, baina pinturaren gainaldearen freskotasunak eta naturaltasunak argi azpimarratzen dute lan hauek une honetakoak direla oso-osorik. Izan ere, adiskide-bilera da hau, baina berebat da erretratuaren aukerei buruzko mintegia, eta pinturaren artean sinesten delako aitortpena.

Bing McGilvray handikotea sail honetako musa esperogabea da; gehienbat bere sorlekuan, Bostonen, bizi da artista, eta han itzuli kulturalak antolatzen ditu. Duela hogeita hamar urte ezagutzen du Hockneyk, McGilvrayk, Seattlen ikasle zela, bere zaletasuna adierazteko gutun bat idatzi, eta harekin artistaren interesa piztu zuenetik⁵⁶. McGilvray Hockneyren konfiantzazko adiskidea bihurtu zen eta, zenbait urtez, estudio-laguntzailea izan zen tarteka. Malibun 1988an margoturiko erretratu txikien sailean ere ageri da. Harrezkero, harremanetan egon dira biak; McGilvrayk Hockneyrekin elkarlan estuan jardun zuen opera-agertokiak diseinatzen 1990eko hamarkadaren hasieran. Bing masiboa, lasaigarria eta matrail-karratua da *82 Erretratu* sailean hiru bider ageri den bakarra. 2013ko abuztuan, J-P-ren trantsizioko erretratuak bukatu eta handik hilabetera ([JP Gonçalves de Lima, 2013ko uztailak 11, 12, 13](#) (*JP Gonçalves de Lima, 11th, 12th, 13th July 2013*)), bere erretraturako posatu zuen Bingek ([Bing McGilvray, 2013ko abuztuak 23, 24, 25](#) (*Bing McGilvray, 23rd, 24th, 25th August 2013*)), adeitsuki eta lasai, alkandora urdina eta

kaki-galtzak soinean; gizon arrunta, asaldagaitza, bizitza honetako ezerk ez duela aztoratuko adierazten duen espresioarekin. Beste erretratu batean (*Bing McGilvray, 2013ko abenduak 21, 22, 23* (*Bing McGilvray, 21st, 22nd, 23rd December 2013*)), bizkar-makurra eta heldua ageri da Bing, informalki jantzia, sandaliak galtzerdiekin daramatzala. Badirudi Hockneyren pintzelkada indartsuek asko gozatu zutela alkandoraren kolore arrosa eta gizon astunaren larruazalaren bizitasuna adosten. Lan sendoago batean (*Bing McGilvray, 2015eko irailak 28, 29, 30* (*Bing McGilvray, 28th, 29th, 30th September 2015*)) kolore horiko alkandoraz eta gorbataz jantzia ageri da McGilvray, oraingo honetan bere aspaldiko adiskideari eta nagusiari irribarrez. Atzealdeko urdin aberatsak ikuslearen aldera bultzatzen du irudia. Izan liteke hemen satira arineko elementu bat: Bingen alkandorako sakelari boligrafoak eta betaurreko-zorro bat ikusten dira, hau da, adin helduaren ikur seguruak, plastikozko erlojuarekin batera, zeina nekez izan baitaiteke azkena gizonen modan. “Kablea jartzera datorren morroia banintz bezala agerrarazi nauzu”, kexatu zen modeloa⁵⁷. Baina McGilvray lasai eta entretenitua ageri da, tea hartzen eta Hockneyrekin berriketan ariko balitz bezala. Lan hauen intimotasun behartu gabeak kontraste handia sortzen du Hockneyren erretratugintzako aurreko saioen aldean, artifizioak eta satirak askoz ere paper handiagoa jokatzen baitzuten haietan. Soiltasuna bera da Hockneyren azkenaldiko estiloa.

Kasu bakan batzuetan, Hockneyk berariak hautsi du bere formatu propioa. Augustus eta Perry Barringer nerabeak (harremanik ez dute egilearekin) elkarren ondoan eserita ageri dira (*Augustus eta Perry Barringer, 2014ko ekainak 16, 17* (*Augustus and Perry Barringer, 16th, 17th June 2014*)) anaia gazte lerdena kirol-arropaz jantzita, zaharrena serioagoa, tximeleta alkandoraren lepoan eta galtza motz laranja jantzita. Gizaseme gazte ederrak ikusten dituenean, umoretsua izaten da Hockneyren hurbilpena, gaztaroko plazerrak gogoratuko balitu bezala.

Hockneyrentzat berarentzat esanguratsuen izan zen topaketa, agian, Tacita Dean artistaren etorrerarekin heldu zen: emakumeak Montcalm hiribideko estudioa bisitatu zuen, *Erretratuak* (*Portraits*) deitutako 16 mm-ko film-proiektu baterako Hockney grabatzeko, eta bideoan erretzen ageri da artista⁵⁸. Deanen lana 2016ko udaberrian jarri zen erakusgai, *my English breath in foreign clouds* (nire hats Ingelesa atzerriko hodeietan) izeneko erakusketa baten parte gisa, eta erretratugintzari berari buruzko hausnarketa bihurtu zen, *82 erretratu* saileko lanek inguratzen baitute Hockney bere estudioan, bost zigarreta erretzen dituen artean. Konfrontazio bitxia eta jakingarria izan zen: “Artista britainiar gazte” bat eta zaharrago bat; film-egile bat eta margolari bat. Dean Los Angelesen geratu zen 2015eko Esker Ematearen astebururako; oso gustura egon zen Hockney harekin, haren senar Mathew Hale artistarekin, eta, batez ere, haien hamaika urteko semearekin, Rufus (*Rufus Hale, 2015eko azaroak 23, 24, 25* (*Rufus Hale, 23rd, 24th, 25th November 2015*)). Mutil lasaia eta hizketan argia zen Rufus, asko interesatu zitzaion Hockneyren lana eta segituan esan zuen baietz, posatuko zuela. Dean eta Hale Berlinen bizi dira, eta lehen heziketa zorrotza jasotakoa zen Rufus dagoeneko. Haren seriotasun goiztiarra eta zorroztasun bisuala liluragarriak gertatu zitzaizkion Hockneyri, arretaren denbora gero eta txikiagoa den mundu batean eta Interneten kultura bisualaren garaian. Rufus margotzen ari zela, 1800 inguruko britainiar erretratugintzaren ondarrera jotzen zuten Hockneyren gogoetek, eta Henry Raeburn-en margolanetara bereziki, oso modu eraginkorrean bereganatzen baitituzte haien gaztaroko une iheskorak. Baina Rufus gazteak Hockneyren erretratuan duen presentzia dotore jantzi eta bikain hori, inondik ere, *sir* Thomas Lawrence-k Arthur Atherley-ri egindako irudikapen ikusgarrian du parekotasunik gertukoena; hiru laurdeneko Eton eskolako graduazio-erretratuan ageri da Atherley, 1791n, munduari aurre egiteko prest. Lan erakargarri hori, ezin egokiro, Hockneyen estudiotik gertu dago, Los Angeles County Museum of Art-en. Esteta hasi berri batekiko halabeharrezko topaketa hark inspiraturik, Lawrencearen parekoa izan nahi duen pintura-bultzada bat erakusten du Hockneyk, anbizioa eta seriotasuna bereganatuz, baita gaztaroa eta zaugarritasuna ere. Oso erakargarria da pintzelkada bi artisten mihiseetan, argi ikusten da igurtzaldi bakoitza, mutilaren erabakimen sendoa osorik ezkatatu ezin duen larruazal biguna agerraraziz. Rufusi ordu askoan begira

egon zenean, Hockneyk gogoratzen duenez, bere autorretratura joan zitzaien gogoa, hirurogei urte pasa lehenago, 1954an ohean eserita Bradforden egindako hartara⁵⁹. Hala, ia laurogei urteko artista batek lotura isila eratu zuen oraindik nerabea ere ez zen mutil batekin. *82 erretratu* Hockneyren “gizonaren adinak” gertatu dira, eta zein izango sail honetako mihise deigarriena, eta modelo gazteenarena.

Bariazio luze eta konplexu batekin bukatzen da Elgarren *Enigma bariozioak*: 14 zk. da, ‘E.D.U.’ deitua, musikagileari berari egindako erreferentzia kriptikoa. Azken musika hori, autorretratura, indartsua da txandaka, zerbaiten bila dabil, amorratua eta larria da: nostalgia adierazten du, irrika, pasioa eta etorkizunerako itxaropena. Orkestraren testuraren barrutik, arrakastaz ateratzen da “Enigma” gaia: Elgarren beraren nortasuna da musikaren bihotzean dagoen misterioa, erretratuen galeria bateratzen duena eta modeloak orkestra-koloreen paleta osoz agerrarazten dituena. *82 erretratu eta natura hil 1* sailean, ordea, Hockneyren beraren erretratu falta da oraindik, baina inondik ere behar-beharrezkoa da multzoa osatzeko, margoturiko adiskideen zirkulu zabalaren erdi-erdian dagoen indarra. 2003an akuarela bat margotu zuen Hockneyk, *Autorretratu galtza-uhalekin (Self-portrait with Red Braces)*, nolabait ere adierazten diguna modeloek zer ikusten zuten bere estudioko jangela-eserlekuko behatoki goratutik, margolariari behatzen ziotenean, aldi berean margolariak beraiek zorrozki aztertzen zituen artean. Hau da, artista behatzaile gisa. 2005ean, 182,9 × 91,4 zentimetroko mihise bertikal handi batean, seguruena ordu arte egin zuen auto-erretraturik handinahiena sortu zuen David Hockneyk, *82 erretratu eta natura hil 1* obraren egilearen neurrikoa. National Portrait Gallery-n urte hartan erakusgai jarritako sailaren parte da —*Hockney: Portraits*—, eta, urrutian, mahai baten gainean eserita, Hockneyren laguntzailea izandako Charlie Scheips-en irudia ikusten da margolanean, eta artista bera, maisu baten gisan, mihise handiaren aurrean zutik. Ispilu handi baten laguntzarekin margotu behar izan zen eszena osoa. *82 erretratu* lanaren aurrekari garrantzitsua gertatu zen, bere turkesaren eta urdinaren artean zatituriko atzealdearekin. Nolanahi ere, hori baino garrantzitsuagoa da, duela hamarkada bat margoturiko lan handinahia honetan, Hockneyk bere burua erretratatzeko duela bere artearen maisu erabatekoa delakoan, pintzelak eskuan, mihisea aurrean. Ez dago nahasterik hemen, argi dago obra hau inoiz egin den erretraturik konplexuenarekin eta handinahiarekin dagoela lotua: Diego Velázquezen *Las meninas* da erretratu hori, 1656koa. Baina bada hemen alde bat funtsezkoa, proiektu hau erretratugintza margotuaren tradizioarekin bat ez datorrela adierazten duena. Charlie Scheips, Espainiako Filipe IV.a erregeak eta erreginak hartzen duten tokian ageri dena, ez da Hockneyren nagusia: artistak erabakitzen du zein margotu, eta artistak neurtzen ditu emaitzak. Margolariak berak itzuliturik gabe adierazten duen bezala: “Ez diet behin ere galdetzen zer pentsatzen duten. Nik pentsatzen dudana, hori da inportantea”⁶⁰.

Lan hauen sorkuntzak betetasun artistiko eta pertsonaleko sentipen bitxia ekarri dio Hockneyri, jendea elkartzeko eta bere artean hamarkada askoan izan den bilakaeraren bururatzeko modua. Hala dio: “Bestelako gauzak egiten ditudan aldien ondoren, erretratura itzultzen naiz beti, eta zuhurtasun-oldarraldi bat izaten dut”⁶¹. *82 erretratu eta natura hil 1* Hockneyren karreraren gailurrean dago, eta egokia dirudi aurreneko aldiz erakusgai jartzea duela 250 urte ia *sir* Joshua Reynoldsek, erretratuaren maisuak, sortu zuen erakundean. Hala ere, lana ez da bukatu. Ia laurogeita hamar erretratu margotu ondoren, guztiak formatu berean kasik, Hockneyren entusiasmoa ez da murriztu. “Amaigabea da. Gero eta argiago ikusten ditut. Betiko jarraituko nuke, nire egunak bukatu arte”⁶².

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

- 1 W. H. Auden, *Letter to Lord Byron*. Ikus Lawrence Weschler, "True to Life", David Hockney, *Cameraworks*. New York, 1984, 11. or. Poema aurrenekoz hemen argitaratu zen: W. H. Auden eta Louis MacNiece, *Letters from Iceland*, Londres, 1937, 103. or. [\[itzuli\]](#)
- 2 David Hockney, *Ikuspegi zabalago bat* erak. kat. Bilbo, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo, 2012. [\[itzuli\]](#)
- 3 David Hockney, *The Arrival of Spring*, Annely Juda Fine Art, Londres, 2014ko maiatzak 8—uztailak 12. Erakusketan, gainera, baziren 2011ko iPad marrazkiak eta 2013an egindako ikatz-zirizko marrazki-sail bat [\[itzuli\]](#)
- 4 Christopher Knight, "Composite Views: Themes and Motifs in Hockney's Art", Morris Tuchman eta Stephanie Barron, *David Hockney: A Retrospective* erak. kat. Los Angeles County Museum of Art, 1988, 23–38 or. aipua 23. or. [\[itzuli\]](#)
- 5 Richard Brilliant, "On Portraits", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunst Wissenschaft*, Bonn, 1971, 16. alea, 1. zk. 11–26 or., aipua 13. or. [\[itzuli\]](#)
- 6 *Ibid.*, 16 or. [\[itzuli\]](#)
- 7 Ikus Joseph Koerner, *The Moment of Self-portraiture in German Renaissance Art*. Chicago, 1993. [\[itzuli\]](#)
- 8 Ikus Richard Morphet, *The Hard-won Image: Traditional Method and Subject in Recent British Art*. Londres, 1984. [\[itzuli\]](#)
- 9 Ikus Frances Spalding, *Dance Till the Stars Come Down: A Biography of John Minton*. Londres, 1991. [\[itzuli\]](#)
- 10 Philip Larkin, "Annus Mirabilis", bere *Collected Poems* lanean, Anthony Thwaite (arg.). Londres, 1988, 161. or. Justiziaren erabaki bat zela medio, 1960ko azaroaren 2an, altxatu zen D. H. Lawrenceren *Lady's Chatterley's Lover* nobela argitaratzeko debekua, eta askorentzat erabaki hura mugarrizko izan zen, 1960 hamarkadan "gizarte permisibo" baten hasiera markatzen zuena. [\[itzuli\]](#)
- 11 Reynolds eta pertsona ospetsuei buruz gehiago jakiteko, ikus Martin Postle eta Mark Hallett, *Joshua Reynolds: The Creation of Celebrity* erak. kat. Tate, Londres, 2005. [\[itzuli\]](#)
- 12 Ford Madox Brown, Egunerokoa, 1854ko azaroak 12, hemen: Virginia Surtees (arg.), *The Diary of Ford Madox Brown*. New Haven eta Londres, 1981, 106 or. [\[itzuli\]](#)
- 13 Nire interpretazio hau Paul Meliaren "Showers, Pools and Power" lanean oinarritzen da, hemen: Paul Melia (arg.), *David Hockney*. Manchester, 1995, 49–57 or., bereziki 51–52. or. [\[itzuli\]](#)
- 14 Paul Melia eta Ulrich Luckhardt, *David Hockney*. Munich eta New York, 1994, 74 or. [\[itzuli\]](#)
- 15 Paul Cézanne-k Emile Bernard-i, 1904ko apirilak 15, *Paul Cézanne Letters*, John Rewald (arg.), Marguerite Kay (itzul.). Oxford, 1976, 301–02. or. [\[itzuli\]](#)
- 16 Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum*, 1967ko ekainak 5, 12–23 or. [\[itzuli\]](#)
- 17 Mark Glazebrook, "A Cultured Rebel", hemen: Sarah Howgate eta Barbara Stern Schapiro, *David Hockney: Portraits*, erak. kat. National Portrait Gallery, Londres, 2005, 20–33. or., erreferentzia 32. or. [\[itzuli\]](#)
- 18 <http://www.weismanfoundation.org/FRWBIO.html> [Azken kontsulta: 2017ko maiatzaren 10ean]. [\[itzuli\]](#)
- 19 <http://www.nytimes.com/1991/10/22/arts/marcia-weisman-collector-73-supporter-of-major-art-museums.html> [Azken kontsulta: 2017ko maiatzaren 10ean]. [\[itzuli\]](#)
- 20 Aipua hemen: Catherine Kinley, *David Hockney: Seven Paintings*, erakusketa-liburuxka, Tate Gallery, Londres, 1992, 6. or.; Catherine Kinley, *Hockney: Mr and Mrs Clark and Percy*, erakusketa-liburuxka, Tate Gallery, Londres, 1995. [\[itzuli\]](#)

- 21 *David Hockney: Travels with Pen, Pencil and Ink*, Londres, 1978, Edmund Pillsburyren sarrera, orri-zenbakirik gabe. Ikus orobat *David Hockney: Portraits*, erak. kat., National Portrait Gallery, Londres, 2005, 222. or. [\[itzuli\]](#)
- 22 Elkarriketa egilearekin, Los Angeles, 2016ko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)
- 23 Sacheverell Sitwell, *Conversation Pieces: A Survey of English Domestic Portraits and Their Painters*. Londres, 1936; ikus orobat Mark Glazebrook, "A Cultured Rebel", *David Hockney: Portraits*, erak. kat. National Portrait Gallery, Londres, 2005, 20–33. or., bereziki 29. or. [\[itzuli\]](#)
- 24 Hockneyren eta Schlesinger-en arteko harremana gai nagusietako bat da hemen: Christopher Simon Sykes, *David Hockney, The Biography, 1937–1975: A Rake's Progress*, Londres eta New York, 2011, 251–57. or. [\[itzuli\]](#)
- 25 1976an irakurri zuen Hockneyk Wallace Stevensen 1936an idatzi zuen poema, "Gitarra urdinaren gizona" ("The Man with the Blue Guitar"). Poema, berriz, Picassoren *Agurea gitarrarekin* margolanak inspiratu zuen (1903–04; Art Institute of Chicago). [\[itzuli\]](#)
- 26 David Hockney, *That's The Way I See It*, Nikos Stangos (arg.), Londres eta New York, 1993, 31. or. [\[itzuli\]](#)
- 27 Martin Friedman (arg.), *Hockney Paints the Stage*, erak. kat., Walker Art Center, Minneapolis, 1983, 35. or. [\[itzuli\]](#)
- 28 David Hockney, *South Bank Show* telebista-saioan hizketan, London Weekend Television, 1983ko azaroaren 13an. Hemen aipatua: Christopher Simon Sykes, *David Hockney, The Biography, 1975–2012: A Pilgrim's Progress*, Londres eta New York, 2014, 160. or. [\[itzuli\]](#)
- 29 Elkarriketa egilearekin, Los Angeles, 2016ko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)
- 30 Ikus Lawrence Weschler, "True to Life", hemen: David Hockney, *Cameraworks*. New York, 1984, 6–41. or., kontakizun osoa irakurtzeko. [\[itzuli\]](#)
- 31 *Ibid.*, 9. or. [\[itzuli\]](#)
- 32 *David Hockney Photographs*, New York, 1992, 26. or. [\[itzuli\]](#)
- 33 Mark Haworth-Booth, "Sarrera", hemen: *Hockney's Photographs*, erak. kat. Arts Council of Great Britain, Londres, 1983, 7. or. [\[itzuli\]](#)
- 34 David Hockney, *That's the Way I See It*, Nikos Stangos (arg.). Londres eta New York, 1993, 206. or. [\[itzuli\]](#)
- 35 Ikus Gary Tinterow eta Philip Conisbee, *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*, erak. kat. Metropolitan Museum of Art, New York, eta National Gallery, Londres, 1999. [\[itzuli\]](#)
- 36 Ikus Elizabeth Edwards (arg.), *Anthropology and Photography 1860–1920*. New Haven eta Londres, 1992; Peter Hamilton eta Roger Hargreaves, *The Beautiful and the Damned*, erak. kat., National Portrait Gallery, Londres, 2001. [\[itzuli\]](#)
- 37 David Hockney, *That's the Way I See It*, Nikos Stangos (arg.), Londres eta New York, 1993, 187. or.; ikus orobat *David Hockney: Portraits*, erak. kat., National Portrait Gallery, Londres, 2005, 35. or. [\[itzuli\]](#)
- 38 David Hockney, *That's the Way I See It*, Nikos Stangos (arg.), Londres eta New York, 1993, 187. or. [\[itzuli\]](#)
- 39 *Vincent van Gogh: Paintings and Drawings, Mainly from the Collection of V. W. van Gogh*, Manchester City Art Gallery, 1955ko abenduak 17–1956ko otsailak 4. [\[itzuli\]](#)
- 40 Jonathan Silver, "What It's Like to Be Drawn by David Hockney", erakusketan, Salts Mill, Shipley, Bradford, 1994, Christopher Simon Sykes-ek hemen aipatua: *David Hockney, The Biography, 1975–2012: A Pilgrim's Progress*. Londres eta New York, 2014, 315–16. or. [\[itzuli\]](#)

- 41 David Hockney, "King of Salt's Mill", *Daily Telegraph*, 1997ko azaroak 22, <http://www.telegraph.co.uk/culture/4711024/King-of-Salts-Mill.html>. [Azken kontsulta: 2017ko maiatzaren 10ean] [\[itzuli\]](#)
- 42 David Hockney, "David Hockney Pays Tribute to Painter Lucian Freud, Who Has Died at 88", *Evening Standard*, 2011ko uztailak 22, <http://www.standard.co.uk/news/david-hockney-pays-tribute-topainter-lucian-freud-who-has-diedat-88-6424858.html>. [Azken kontsulta: 2017ko maiatzaren 10ean] [\[itzuli\]](#)
- 43 Martin Gayford, "Face Off: Seeing Yourself through the Eyes of Lucian Freud", *Modern Painters*, 2004ko udazkena, 96–99 or., 99 or. bereziki. [\[itzuli\]](#)
- 44 Elkarrizketa egilearekin, Los Angeles, 2016ko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)
- 45 Elkarrizketa egilearekin, Los Angeles, 2016ko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)
- 46 Elkarrizketa egilearekin, Los Angeles, 2016ko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)
- 47 Elkarrizketa egilearekin, Los Angeles, 2016ko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)
- 48 David Hockney Marco Livingstonerekin, *Faces*, 1966–1984. Londres eta New York, 1987, oririk gabe. [\[itzuli\]](#)
- 49 Elkarrizketa egilearekin, Los Angeles, 2016ko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)
- 50 Martin Gayford, "David Hockney Interview", *Daily Telegraph*, 2014ko maiatzak 7, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/10809849/David-Hockney-interview-lll-go-onuntil-lm-bored.html>. [Azken kontsulta: 2017ko maiatzaren 10ean] [\[itzuli\]](#)
- 51 Alois Riegl, Wolfgang Kemp-en sarrera batekin, *The Group Portraiture of Holland*, Evelyn M. Kain eta David Britt (itzul.), Los Angeles, 1999. [\[itzuli\]](#)
- 52 Oso eskertua nago Laurel Petersonek gai honi buruz egin duen ikerketa nirekin partekatu duelako. Klubari buruz argibide nagusietarako, ikus Ophelia Field, *The Kit-Cat Club: Friends Who Imagined a Nation*, Londres, 2009. [\[itzuli\]](#)
- 53 Ikus David Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-century England*. New Haven eta Londres, 1992, 28–29, 36–38. or. [\[itzuli\]](#)
- 54 Ikus Barbara Bryant, G. F. Watts, *Portraits: Fame and Beauty in Victorian Society*, erak. kat., National Portrait Gallery, Londres, 2004, 18. or. [\[itzuli\]](#)
- 55 Patrizia di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*. Aldershot, 2007; Elizabeth Siegel (arg.), *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, erak. kat. Art Institute of Chicago, 2009. [\[itzuli\]](#)
- 56 Christopher Simon Sykes, David Hockney, *The Biography, 1975–2012: A Pilgrim's Progress*. Londres eta New York, 2014, 132. or. [\[itzuli\]](#)
- 57 Elkarrizketa Jean-Pierre Gonçalves de Limarekin, Los Angeles, 2016ko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)
- 58 Tacita Dean, *my English breath in foreign clouds*, Marian Goodman Gallery, New York, 2016ko martxoak 2–apirilak 24. [\[itzuli\]](#)
- 59 Elkarrizketa egilearekin, Los Angeles, 2016ko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)
- 60 Elkarrizketa egilearekin, Los Angeles, 2016ko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)
- 61 Elkarrizketa egilearekin, Los Angeles, 2016ko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)
- 62 Elkarrizketa egilearekin, Los Angeles, 2016ko urtarrilak 22. [\[itzuli\]](#)

ETA HORREK SACKLER ARETOA BETEKO DU

DAVID HOCKNEY EDITH DEVANEY-REKIN HIZKETAN

EDITH DEVANEY: Gauza ez da konpainia gustatzen zaizula, ez hori bakarrik, David, hori baino gehiago da: jendeak liluratu egiten zaitu. Nik askotan ikusten zaitut elkarrekin diharduten bi pertsonari begira, eta oso interes handia izaten duzu elkarrizketan, gorputzaren hizkeran. Horri guztiari behatzen diozu.

DAVID HOCKNEY: Begira, gorra naizelako da. Ez dut aditzen, eta horregatik gorputzaren hizkera ikusi behar dut. Begiak erabili behar izaten ditut, ez belarriak.

ED: Zuk uste duzu horren ondorioz gehiago ikusten duzula?

DH: Ez dakit. Hala uste dut, baina nola jakin genezake egiaz besteek zer ikusten duten? Irudi lau batean ere jendeak gauza desberdinak ikusten ditu; batzuek besteek baino gehiago ikusiko dute. Ba, irudi lau batekin hori gertatzen baldin bada, orduan, "Nola ikusten dugu?" oso galdera egokia iruditzen zait niri, eta askotan egiten dut. Nola ikusten dut hau? Itzalak ikusten ditugu? Posible da itzalei jaramonik ez egitea, txinatarrek bezala. Argiaren falta da itzala, besterik ez. Ez dakit, ulertzen saiatu naiz hirurogeita hamar lagun edo gehiago izan ditudala hemen, bakoitza hiru egunetan margotzeko.

ED: Baina zuri gustatzen zaizu produkzio mota hori, produkzio handia. Paisaia-margolanetara joaten bagara eta *Zuhaitz handiagoak Warter-tik gertu lanera (Bigger Trees Near Warter)*, eta gogoratu nola antolatu zenuen hori egiteko logistika, eta gero handik etorri ziren beste margolan handi guztiak... hirurogeita hamar lagun hona ekartzeko eta margotzeko logistika antolatzea, antzeko gauzak dira, ezta? Ekoizpen handi bat da.

DH: Egia, bai, bi urte behar izan dira egiaz. J-P-k egin zuen, hark antolatu zuen, jendeak etorri behar zuelako, eta egun jakin batean etortzen ziren, eta batzuetan hiru batera egiten nituen. Une batean bederatzi egunez aritu ginen lanean, gelditu gabe: hala behar zuen, erretratatu beharreko norbaitek alde egin behar zuen-eta.

ED: Hori ikaragarri gogorra da. Oso zaila izango zen.

DH: Bai, eta gero bi edo hiru egun libre hartu behar izan nituen, oso nekatua nengoen-eta.

ED: Zuk esan duzu lehenagoko erretratuak esperimentalagoak ziruditelako hogeitaz urtean erabili ez zenuen material batekin ohitzen ari zinelako, akrilikoarekin, eta gero akriliko hobe bat eskuratu zenuen, eta aurpegiak xehetasun handiagoz margo zenitzakeen. Baina azken erretratuak lehenagokoak bezain zailak izan ziren? Eginahal bera izan al zen?

DH: A, bai. Behin ere ez da erraza, baina egiaz gozatu dut erretratu horiek egiten, eta halakoak egiten jarraituko dut. Betiko egiten jarrai nezakeen gauza bat aurkitu dudala uste dut, jendea liluragarria baita, egiatan dira misterioitsuak. Beste pertsona bat daukadanean hor eserita, beste modelo bat, pentsatzen dut beti “non bukatzen naiz ni eta non hasten dira beraiek?”

ED: Bai, interesgarria da, artistaren eta subjektuaren arteko harreman guztiz estu hori, denbora-tarte horretan.

DH: Gehienak nahiko ondo ezagutzen ditut. Bat edo bi bakarrik ziren hain ondo ezagutzen ez nituenak, eta horiek lagunen haurrak ziren [(*Sam Perlman, 2014ko otsailak 15, 16* (*Sam Perlman, 15th, 16th February 2014*)), (*Jack Perlman, 2014ko otsailak 17, 18* (*Jack Perlman, 17th, 18th February 2014*)), (*Augustus eta Perry Barringer, 2014ko ekainak 16, 17* (*Augustus eta Perry Barringer, 16th, 17th June 2014*)), (*Hunter Schmidt, 2015eko uztailak, 24, 25, 26* (*Hunter Schmidt, 24th, 25th, 26th July 2015*)), (*Holden Schmidt, 2015eko uztailak 27, 28, 29* (*Holden Schmidt, 27th, 28th, 29th July 2015*)), (*Rufus Hale, 2015eko azaroak 23, 24, 25* (*Rufus Hale, 23rd, 24th, 25th November 2015*))]. Tankera hartzen diedanean, halere, haiei ere ez diet ihes egiten uzten.

ED: Eta urteetan ezagutu duzun jendea margotzea, esate baterako Margaret (*Margaret Hockney, 2015eko abuztuak 14, 15, 16* (*Margaret Hockney, 14th, 15th, 16th August 2015*)) eta Gregory (*Gregory Evans, 2013ko abenduak 1, 2, 3* (*Gregory Evans, 1st, 2nd, 3rd December 2013*)), zahartzen ikusi dituzunak, hainbestetan erretratatu dituzunak, haien heldutasunaren mapa bat eginez bezala: hori bereziki interesgarria al da?

DH: Begira, Maurice Payne (*Maurice Payne, 2014ko maiatzak 30, ekainak 1, 2* (*Maurice Payne, 30th May, 1st, 2nd June 2014*)) berrogei urtez aritu naiz margotzen.

ED: Horrek liluragarria izan behar du, berrogei urte lehenago margotu duzun norbait orain berriz margotzea.

DH: Erretratu honetan nerabea ematen du.

ED: Nerabea bezala dago jantzia.

DH: Eta nik hori ikusi nuen eta pentsatu nuen “hara, oso gaztea dela sinetsi nahi du horrek oraindik”.

ED: Nik uste dut denek erakusten dutela giza ahulguneren bat erretratu horietan.

DH: Denok gara ahulak, ezta?

ED: Ahulak gara, baina erretratu horietan modeloaren isolamendua da zoragarriena, nola pertsona bakoitza aulki batean eseria dagoen erabat neutrala den irudimenezko atzealde batean. Irudiak isolatuak daude guztiz.

DH: Bai, baina denak daude nirekin lotuak, nik margotu baintuen.

ED: Eta horixe bihurtzen da faktore bateratzailea.

DH: Gauza bitxia da gaur egun hori egitea, ezta? Baina nik orain egin dut, eta, hortaz, begiratzen diet erretratuei eta kolektiboki pentsatzen dut haiengan.

ED: Eta bereziki interesgarria izango da zuretzat horiek Sackler aretoan ikustea, zuk ez baitituzu inoiz denak batera ikusi.

DH: Asko dauzkagu hor. Bi lerro geneuzkan eta gehiegi zen, egiaz gehiegi, gehiegitxo.

ED: Bai, aurrenekoz hasi ginenean erakusketaz hizketan bi lerrotan jarri nahi izan genituen, galerien ereduari jarraituz, gogoratzen? Eta konturatu ginen ez zuela ondo funtzionatzen.

DH: Egin liteke horrela, baina tarteak behar dira. Eta hemen, lerro batean daude.

ED: Oso indar handia du, eta gainera kronologia zoragarri hori lortzen duzu; denak daude ordena kronologikoan ipiniak.

DH: Bai, istorio txiki sotil horiek guztiak.

ED: Jendearengan duzun interesera eta zure gorreriarra itzuliz, eta gogoan hartuta zenbat gustatzen zaizun pertsonekin banaka-bakana aritzea: paisaia oso eginkizun bakartia iruditu zitzazun, zu eta natura besterik ez?

DH: Bai, zeren J-P-k eta biok ez dugu askorik hitz egiten kanpoan garenean. Nik ez diot gauza handirik esan behar, berak badaki-eta zer egin behar duen. Beti animatzen nau. J-P-k on handia egiten dit. Zoragarria izan zitzaidan Bridlingtonen eta zoragarria zait orain hemen, Los Angelesen. Inoiz ez dut izan hura bezalako laguntzailerik. Inoiz ez.

ED: Oso sartua dago prozesuan.

DH: Erretratu bat ere ez zen eskaeraz egin, nik esanda egin ziren denak. Neronek nahi nituen egin. Zer egin dudan jakin nahian ari naiz nolabait ere. Alegia, 82 erretratu egin ditut eta horren zergatia jakin nahi dut! Nolabait ere, Los Angelesen 2013an eta 2014an zeuden pertsonen erretratuak dira denak. Harritua nago jantzien ugaritasun harrigarria ikusita. Batzuek kamisetak eta bakeroak zeramatzaten, baina ugaritasuna handiagoa da orain duela hogeita hamar urte izan zitekeena baino: alegia, orduan gorbata gehiago izango zen.

ED: Hortaz, zure modelo guztiak gai izan dira nahi zuten bezala agertzeko, modu desberdinetan jantzeko aske izan dira?

DH: Bai, Andy-ren [Palmer] alkandora horrek ([*Andrew Palmer, 2015eko irailak 4, 5, 6*](#) (*Andrew Palmer, 4th, 5th, 6th September 2015*)), esaterako, nahiko arrunta dirudi argazki batean, baina margotzen duzunean ez da hain arrunta.

ED: Andyri buruz ari garela, haren hanken postura oso nabarmena da bere erretratuan. Sendoa dela ikusten da, badela indarrik. Sumatzen duzu nolakoa duen gorputzaren forma.

DH: Bai, huraxe izan zen sei emakume egin ondoren egin nuen aurreneko gizona.

ED: Bai, emakume asko egin zenuen segidan [(*Liz Goulds, 2015eko abuztuak 3, 4, 5 (Liz Goulds, 3rd, 4th, 5th August 2015)*), (*Caroline Cushing Graham, 2015eko abuztuak 10, 11, 12 (Caroline Cushing Graham, 10th, 11th, 12th August 2015)*), (*Margaret Hockney, 2015eko abuztuak 14, 15, 16 (Margaret Hockney, 14th, 15th, 16th August 2015)*), (*Pauline Ling, 2015eko abuztuak 20, 21, 22 (Pauline Ling, 20th, 21st, 22nd August 2015)*), (*Isabella Clark, 2015eko abuztuak 26, 27, 28 (Isabella Clark, 26th, 27th, 28th August 2015)*), (*Celia Birtwell, 2015eko abuztuak 31, irailak 1, 2 (Celia Birtwell, 31st August, 1st, 2nd September 2015)*)]. Sailak direla-eta, David, erretratugintzak oso garrantzi handia izan du beti zure ekoizpen artistikoan. Beti interesatu zaizu jendea deskribatzea, eta sarritan aritu zara sailetan lanean, haietako batzuk obra gutxiak baziren ere, 1970eko hamarkadako erretratu bikoitzak bezala, esate baterako *Clark jaun-andreak eta Percy*; baina egon ziren beste sail batzuk ere 1980ko hamarkadan, 1988–89 urte bitartekoak esate baterako, zure senideen eta lagunaren erretratu txiki haiek, buru haiek denak egin zenituen. Lan kopuru ederra zen hura.

DH: Ez dira erakusketa askotan agertu, egia esan. Malibun margotu ziren denak, hango estudio txikian.

ED: Baina hauen ondoan oso bestelakoak dira, burua eta besaburuak besterik ez, eta buruak betetzen du mihisearen parte handiena. Eta neurritz askoz ere txikiagoak dira, jakina. 1990eko hamarkadako sail hori interesatzen zait niri, estudiora datozen pertsonen argazkiak, *Los Angelesko 112 bisitari*, hemen egiten ari zarenaren antzekoa baita: jendea hona etortzera gonbidatu eta grabatu. Eta akuarelaz egin zenituen erretratu bikoitzek zure erretratu berrien antz handia dute: denak aulki berean esertzen dira eta aurrera begiratzen dute, baina, jakina, bada loturarik bi modeloen artean. Baina horiek ere bizkor eginak dira, ezta?

DH: Bai, bi egunean egin ziren nik uste. Akuarelarekin bizkor ibili beharra daukazu. Halere, egiaz, erretratu guztiak egin behar dira bizkor.

ED: Zenbat denbora hartu zuen Henry Geldzahler-en erretratuak?

DH: Ordu gutxi batzuk. Ez naiz gogoratzen bi egun izan ote ziren, seguruena bai.

ED: Baina zerorri margotzen ageri zaren marrazki horiek, autorretratu horiek, margotzen gaituzunean guk ikusten dugun aurpegia da hori: nola kizkurtzen dituzun begiak eta begiratzen duzun betaurrekoen gainetik. Aurreneko aldiz ikusi zintudanean hori egiten, ni margotu ninduzunean, zeure buruaz egin dituzun marrazki horiez gogoratu nintzen.

DH: Nik neure buruari begiratzen diodanean bestelako itxura bat izango dut seguruena. Bai, esan didate imintzioak egiten ditudala. Beti ibiltzen naiz begiak erdi itxita.

ED: Halaxe ibiltzen zara, bai, makurtzen zara, begiak erdizka itxi eta betaurrekoen gainetik erreparatzen duzu. Zure gurasoak oso modelo onak izan ziren, ezta? Haien irudi zoragarriak egin izan dituzu.

DH: Bada bat ikaragarria amarena.

ED: Zoragarria da. Hala ere, Yorkshireko egun ezin itsusiago horietako batean egina dirudi.

DH: Bai, halakoxea zen. Baina amari beti gustatu izan zitzaion nirekin Bolton abadiara joatea, han eskatu baitzion Kennethek ezkontzeko berarekin. Eta hortxe dago, hilarrian eseria. Oso ondo dago, bere gabardina berde horrekin, eta bai, oso egun euritsua zen.

ED: Interesgarria da denak elkarrekin ikustea National Portrait Gallery-k argitaratu zuen *David Hockney: Portraits* liburuan, egiaz jakinarazten baitu nola garatu duzun zuk erretratugintzarekiko interesa. Bereziki zoragarria da Divine-ri egin zeniona, ezin sinetsizko atzealde horrekin. Leigh Bowery-ren estatubatuar baliokidea zen Divine, ezta?

DH: Ezin zen eserita geldirik egon. Lo gelditzen zen segituan. Baina izaugarria zen.

ED: Oso nortasun handikoa zen.

DH: Bada hemen erretratu bat Polaroid kamera bat ageri dena.

ED: Orduan ere zerbait esateko saiakeran ari zinen...

DH: Man Ray-ren hau Parisen marrastua da.

ED: Une hartan zenbat denbora zen elkar ezagutzen zenuela?

DH: 1973 zen. Bai, bi egun behar izan ziren nik uste. Man Rayk estudio bikaina zeukan, eskultore zahar baten estudioa zen, baina ezin zen berotu, eta, hortaz, neguan hotelera joan behar izaten zuen. Baina toki bikaina zen.

ED: Hura ondo ezagutzeko aukera izan zenuen?

DH: Ez oso ondo, baina gizon zoragarria zen. Bazkaltzera joan ginen behin, plaza gurutzatu, eta hantxe, eta Mario Amaya-k lagun bat zeukan Man Rayri buruz liburu bat idatzi zuena, eta hark esan zuen artistari bidali nahi liokeela ea akatsen bat ikusten zuen, eta Man Rayk esan zuen: "A, batzuen batzuk erantsiko ditut nik neuk". Oso ateraldi ona iruditu zitzaidan.

ED: Zuk esan duzun bezala, mundua zoroa izan da beti.

DH: Halaxe da, beti pentsatu izan dut hala dela, hiru urte nituenik, eta beti sentitu izan naiz apur bat arrotza. Arrotza izan naiz beti eta arrotza izango naiz beti.

ED: Baina arrotza izanik, komentatzailea izateko aukera izan duzu, eta garrantzi handiko gauza da hori zure lanean. Eta agian horrek gorreriak adina isolatzen zaitu?

DH: Gorreriarekin konturatzen zara ezin duzula aditu jendeak zer esaten duen, eta horrek tristetu egiten nau batzuetan, bai, bereziki ez banaiz lanean ari. Lanean ari banaiz ondo dago. Horregatik aritzen naiz denbora guztian lanean, aritu beharra daukat.

ED: Ez daramazu zirriborro-koadernoak gainean, garai batean eramaten zenuen bezala.

DH: iPad-a daukat.

ED: Oraindik ere iPad-ean marrazten duzu tarteka?

DH: Bai, tarteka bai. Baliteke berriz hastea iPad-ean marrazten. Ni orain estudioan ari naiz marrazten, hantxe aritu naiz, erretratu horiek guztiak marrazten aritu naiz. Baina iPad-ak ordezkatu du koadernoak.

ED: Koadernora itzuli ote zinen galdetzen nion neure buruari, badakit-eta koadernoak garrantzi handia izan duela zuretzat.

DH: Koadernoen gauza on bat da ez direla hain handiak, eta gauzak murriztera ohitu nintzen. Hortaz, hasi nintzenean iPad-ean marrazten nahiko gauza erraza izan zen, neure burua behartu nuen-eta marrazkiak neurri horretan egitera eta barruan espazioa eta gauzak jarriz marraztera. Eta hasi nintzenean iPad-eko marrazkiak egiten, orduan konturatu nintzen, tira, koaderno txiki bat bezalakoxea da iPad-a.

ED: Egin diezazkizuket beste galdera batzuk, David? Gauza jakina da oro har *A Bigger Picture* Royal Academy-n erakusgai jarri zenean eta itzulian eraman zutenean, 2012aren amaieran eta 2013aren hasieran, garai latzak izan zirela haiek zuretzat. Iktus txiki bat izan zenuen, leher egina zinen lan hori guztia egin ondoren erakusketan jartzeko, eta beti dago zera goibel bat aspalditik antolaturiko erakusketa bat hasi eta aurrera egiten duenean, bai baitakizu itxi egin beharko dela. Eta Dominic Elliott zure laguntzailearen heriotza tragikoa gertatu zen gero, Bridlingtonen, martxoan. Hona etorri zintenean leher egina zinen guztiz, gogoz eta gorputzez, eta aldi luze batez ez zenuen lanik egin, zuretzat ezohikoa den gauza.

DH: Bai, ez da batere ohikoa. Ekainean etorri ginen hona, San Franciscoko erakusketa azaroan izango zelako, eta hasieran ez genuen gauza handirik egin. Estudiora etorri nintzen eta margotzen hasi nintzen, eta J-P burua eskuetan zuela ikusi nuen, eta esan nuen "Begira, biok sentitzen gara horrela, ezta? Margotu egingo dut". Hala bada, margotu egin nuen (*JP Gonçalves de Lima, 2013ko uztailak 11, 12, 13 (JP Gonçalves de Lima, 11th, 12th, 13th July 2013)*), eta gero etorri zitzaidan gogora Van Gogh-en *Agurea penetan (Betikotasunaren atarian)*.

ED: Ni ohitu egin nintzen zu egiten ari zinen lanaren irudiak jasotzera, bidali egiten zenizkidan, eta gero aldi luze batez ez nuen zure berririk izan. Kezkatuak geunden denok, bai baikenekien gorriak ikusten ari zinela bolada hartan. J-P-ren erretratua heldu zenean, "J-P-ren erretratua baina autorretratua da egiaz" zen e-postaren gaia, eta oso hunkigarria izan zen. Lan-sail hauen abiapuntua da inondik ere margolan hau. Aurrenekoa izango da erakusketan, J-P aulki horretan eseria.

DH: Nik uste dut egongelan dauzkadan bi marrazki horiek izan zirela Los Angelesen egin nuen aurreneko gauza, lorategia iluntzean eta goizean, jarraitu egin bainuen Bridlingtonen egiten aritu nintzen ikatz-zirizko marrazkiak

egiten. Denboralditxo bat behar izan nuen haiek marrazteko. Los Angelesa itzuli berriak ginen eta ez genuen gauza handirik etxean, eta, hala, hasi egin nintzen. Hasi nintzenean J-P-ren beste erretratu bat egin nuen; J-P arrunt jota zegoen orduan, poliziaren ikerketarako itzuli behar baitzuen Ingalaterrara. Ni ez nintzen etxetik ateratzen. Egiaz nengoen oso-oso abaildua. Ia ez nuen bukatu 2013ko *Udaberriaren etorrera* (*Arrival of Spring*), ikatz-zirizko marrazki horiek, zeren Dom martxoaren 17an hil baitzen, eta gero gelditu eta hamar bat egunez ez nion lanari berriz heldu.

ED: Bueno, guztiz jota zeunden. Inork ezin du horrela lanik egin.

DH: Bai, guztiz jota nengoen. Txiki-txiki egina nengoen, eta hona etorri ginen eta oraindik oso, oso jota geunden, eta pentsatu genuen Kaliforniak lagunduko zigula, baina denboralditxo bat behar izan zen. Bridlington hona ekarri genuen, egiaz.

ED: Baina azkenean lanak lagundu zizun, ezta?

DH: Lanak mantentzen nau eta bultzatzen nau aurrera, badakit hala dela. Nik esaten dut iruditzen zaidala hogeita hamar urte ditudala margotzen ari naizenean, eta halaxe da. Zuek hala esaten didazue.

ED: Egia da, izan ere, gizon askoz ere gazteagoa bazina bezala mugitzen zara, ikaragarri mugitzen zara-eta. Zutik zaudenean margotzen, burua oso bizkor mugitzen duzu, txori batek bezala, gaiari begira zaudenean, baina aurrera eta atzera ere mugitzen zara mihise osoari erreparatzeko, eta gero xehetasunetara itzultzen zara.

DH: Lana egin beharra daukat neure buruari osasuntsu eusteko, bestela uste dut zoratu egingo nintzakeela pixka bat. Nik uste dut mundua zoratua dagoela, eta lana egiten badut bakarrik ematen diot zentzu pixka bat. Ni beti aritu izan naiz lanean, ez da inoiz izan denbora-aldirik ezer egin gabe emandakorik. Aldi luzeetan egon izan naiz margotu gabe opera bat edo beste zerbait egiten ari nintzelako, baina gainerakoan lanean aritzen naiz beti, egunero egia esan. Ez diet kasu handirik egiten asteburuari: ni ez naiz inoiz izan asteburuetako pertsona.

ED: Konturatu naiz zuretzat asteburuak asteko gainontzeko egunak bezalakoxeak direla.

DH: Malibuko etxea neukanean jabetu nintzen horretaz. Ez nintzen asteburuetan ateratzen, lana egiten nuen besterik gabe. Estudio txikia neukan han, bertan egoten nintzen eta lanean aritzen nintzen, eta erretratua erruz egin nuen. Baina Malibu bera bizi beharra zegoen, hondartza. Nire etxea hondartzan bertan zegoen, olatuak ia leihoraino iristen ziren. Etxea 1937an eraikia zen eta ni bigarren jabea nintzen. Hamar urtez eduki nuen etxe hura, baina saldu nuenean ez nuen faltan eman: utzi egin nion joateari, eta zakurrak ez ziren joaten zaila gertatzen zitzaielako eskailerak igotzea. Eta haiei zailegi egin izan zitzaienean, joateari utzi nion. Zakurrengatik. Erretratua erruz egin nuen han. Dominic-en heriotza ikaragarriko kolpea izan zen niretzat eta hamar egunez ez nuen ezer egin, baina gero 2013ko *Udaberriaren etorrera*, ikatz-zirizko marrazki horiek bukatu nituen, otsailean hasiak neuzkanak. Maiatzerainoko epea neukan eta banekien egin beharra neukala. Dominicengatik bukatu nituen. Pentsatu nuen hark bukatzea nahiko zukeela.

ED: Baina ikatz-ziriak bukatu eta e-postaz bidali zenituenean, hain hunkigarriak ziren, melankolia-kutsu egiazkoa zuten, eta 2011ko *Udaberriaren etorrera*, berriz, iPad-ean, bestelakoa zen guztiz: ospakizuneko zen. Baina

konturatu naiz erretratuetan, David, J-P-rena hasieran dagoela, eta beste guztiak ondoren, banakotasunaren ikerketa izateaz gainera, berebat adierazten dutela zure egoera argitzen ari dela, eta hobetoxeago sentitzen hasi zarela. Ikusi nuen gainean eraman duzun zama arintzen ari zela, eta, hala, saila zeure egoera psikologikoaren irudia bihurtu zela, zeure modeloena bezainbeste. Eta aurrera egin ahala, erretratuak gero eta positiboagoak agertzen dira, nolabait ere. Hortaz, margotzeko duzun premia hori deskribatzen duzunean, zeure adorea eutsiko badiozu, pintura-multzo honek ederki erakusten duela hori iruditzen zait.

DH: Bai, esan dudana bezala, orain egin nahi dudana da zer egin dudana ulertu. Hiru edo lau hilabete horren ideia argiagoa izango dut beharbada. Ez dakit.

ED: Hori gauza ezin ausartagoa da: zer egin duzun ez jakitea baina, hala ere, lana erakusgai jartzeko bezain seguru egotea. Henry Geldzahlerrek zutaz egin zuen komentarioarekin lotzen da, alegia, “zeure heziketa jendaurrean egin” duzula, artista batentzat oso ezohikoa dena.

DH: Ez al zuen Picassok hori egin?

ED: Artista garaikideak nituen buruan, egia esan. Picassok beti egin zuen hori, baina ez zait oraindik bizirik dagoen beste artistarik bururatzen, zuk egiten duzun bezala egiten duenik. Eta zuk primeran pasatu duzu lan horiek eginez.

DH: Bai, hala da. Orain hauetan marraztu egiten dut, beste era batera ari naiz marrazten, hori da dena. Bai, bakoitza erronka berezia zen, baina nik primeran pasatu dut lan horiek marrazten eta primeran pasatu dut erronka horrekin, eta uste dut lortu dudala zerbait lan horiekin. Badakit eskuratu dudala modeloen banakotasuna, bai gorputzarena bai guztiarena. Gorputz guztiak desberdinak dira, ezta? Eta horregatik esaten dut sailak parteen batuketa baino gehiago direla, zeren erretratu bat bakarrik balitz zuk erretratu bat ikusiko zenuke, baina bat ikusten duzunean eta gero gainerako guztiak haren aldamenean, diferentziak nabaritzen hasten zara. Alegia, baita sei dama horiek ere, denak elkarren segidan [([Liz Goulds, 2015eko abuztuak 3, 4, 5](#) (*Liz Goulds, 3rd, 4th, 5th August 2015*)), ([Caroline Cushing Graham, 2015eko abuztuak 10, 11, 12](#) (*Caroline Cushing Graham, 10th, 11th, 12th August 2015*)), ([Margaret Hockney, 2015eko abuztuak 14, 15, 16](#) (*Margaret Hockney, 14th, 15th, 16th August 2015*)), ([Pauline Ling, 2015eko abuztuak 20, 21, 22](#) (*Pauline Ling, 20th, 21st, 22nd August 2015*)), ([Isabella Clark, 2015eko abuztuak 26, 27, 28](#) (*Isabella Clark, 26th, 27th, 28th August 2015*)), ([Celia Birtwell, 2015eko abuztuak 31, irailak 1, 2](#) (*Celia Birtwell, 31st August, 1st, 2nd September 2015*))], denak desberdinak dira, ezta? Erretratuak egiten jarraitzeko asmoa dut. Didier Ottinger margotuko dut etortzen denean ([Didier Ottinger, 2015eko urriak 21, 22, 23](#) (*Didier Ottinger, 21st, 22nd, 23rd October 2015*)), eta beste batzuk ere egingo ditut, beharbada Bing McGilvray datorren astean ([Bing McGilvray, 2015eko irailak 28, 29, 30](#) (*Bing McGilvray, 28th, 29th, 30th September 2015*))). Zurean, atzo ilea atzeraka zeneukanean hobetoxeago zeuden, uste dut.

ED: Bai, gehiago agertzen zen hezur-egitura.

DH: Eseri zinenean eta zure aurpegia ikusi nuenean pentsatu nuen: “A, orain jabetu naiz nolakoa den. Ondo”. Horrez gain, ileari erreparatu nion. Eta konturatu nintzenean beste modu batera orraztua zeneukala, pentsatu nuen: “Horrela politago dago, egiaz”.

ED: Hezur-egitura nabarmenarazteaz interesatzen zaizu?

DH: Bai. Horrek desberdintzen ditu aurpegi batzuk beste batzuegandik.

ED: Ni oso pozik nago erretratuarekin, David, nik uste dut antza harrigarrikoa dela.

DH: Tira, zu zara hor ageri dena: horrelakoxea zara.

ED: Horrelakoxea, bai. Eta badakit oso pertsona serioa izan naitekeela, badakit hori, eta zuk hori harrapatu duzu.

DH: Pertsona serioa zara zu funtsean, ez da hala?

ED: Halaxe da, bai. Esperientzia liluragarria izan zen niretzat, zuk pintatzea. Egiaz kontzentratua nengoen, oso interes handia bainuen prozesu osoa ulertzen. Zuk niri begiratzen zenidan baina nik zuri begiratzen nizun, egiten ari zinen fokuratzeko. Zeren zure astoaren angelua dela medio, hain egoki kokatua dago, ezen modeloak hasieran ezin baitu pintzela edo ikatz-ziria mihisea ukitzen ikusi.

DH: Ez dakit modurik bat ote den modeloak margolaria lanean ikusteko. Ez dago astoa horretarako egoki kokatzeko modurik.

ED: Oso gertu sentitzen zara baina ezin duzu ikusi.

DH: Niri ez zait inporta modeloa begira egotea. Normalean ikatz-zirizko marrazkiarekin hasten naiz. Marrazkia egina dagoenean, zutitu egiten naiz ikusteko. Baina azkenaldi honetan ikatz-zirizko marrazkiak egiten ditut eta askotan atzealdea ere ipintzen dut modeloek ezer ikusi aurretik. Orduan erakusten diet nola doan lana: hasieran ikusi dutena mihisea zurian izan da eta gero beren burua dakusate bertatik azaleratzen. Interesa erakusten dute. Denei iruditzen zaie interesgarria.

ED: Ezinezkoa da gure interesekoa ez izatea.

DH: Mihisera margotzera itzultzen naizen aldi bakoitzean erantsi egiten dut, erantsi, erantsi, eta modeloak konturatzen dira horrez, konturatzen dira lana etengabe aldatzen ari dela. Begiratzen altxatzen diren aldi bakoitzean aldatua egoten da, eta hori hunkigarria gertatzen zaie. Halaxe gertatzen zaie denei.

ED: Hunkigarria egin zitzaidan, zutitzean, nire ikatz-zirizko profila ikustea. Horren bizkor egiten dituzu, gainera. Lan bizkorra eta bizia da.

DH: Begira, adieraziko dizut zergatik. Jendea beren posizioan esertzen denean, pose hori ahalik eta azkarren antzematen saiatzen naiz, badakit-eta ez direla berriz lehengo posizio berean eseriko; ezinezkoa da posizio berean esertzea, egia esanda. Hortaz, egokiro marrazten saiatzen naiz, eta, behin hori eginda, ez dut askorik aldatzen. Eskuren batean, esaterako, aldaketaren bat egin dezaket, baina normalean marrazkia ontzat ematen dut. Begiratzen diodanean koadroa bezala irudikatzen dut. Badaukat silueta, baita barruko guztia ere, baina ez dut ikusten zuk ikusten duzun modu berean, niretzat ordurako marrazkia pixka bat margotua baitago: margotzen ari naiz marrazten dudana bitartean. Jende guztiari interesatu izan zaio fase horretan egiten ari naizena, baita Holden-i

[Schmidt] ere. Mutil alaia da eta nik haren alderdi oso berezkoa antzeman nuela uste dut (*Holden Schmidt, 2015eko uztailak 27, 28, 29 (Holden Schmidt, 27th, 28th, 29th July 2015)*). Konturatzen naiz 25 urte betetzen dituenean esango duela seguruen: “Oi, hiru egunez egon nintzen modelo- lanak egiten erretratu horrentzat”, eta asko poztuko da hori egin zuelako.

ED: Ikusi nuenean nire erretratuaren ikatz-zirizko silueta, eta ez dakit zehatz-mehatz zenbat denbora behar izan zenuen egiteko, beharbada hogeita minutu, ordu-erdi, sentitu nuen egiaz antzeman zenuela nire muina. Ni nintzen, ezagutzen erraza: buruaren forma, besaburuak, gainontzeko dena.

DH: Begira, marrazki bat egiten hasten naizenean oso erne egoten naiz hari begira, eta badakit marra hori ez dela hor geratuko eta gainetik margotuko dudala, eta ezin dut hitzik egin, ezin dut ezer egin; nolana ere, orain askoz gutxiago hitz egiten dut, iktusa izan nuenetik. Hizketan izan nuen iktusaren agerraldi bakarra: ezin nituen esaldiak bukatu. Bi asteren buruan itzuli zitzaidan gaitasun hori. Oso-osoa iktus txikia izan zen eta ebakuntza egin zidaten lepoan.

ED: Baina horrelako gauza bat beti da kezagarria, ezta?

DH: Bai, hala da, baina angioplastia egin zidaten duela 26 urte.

ED: Ikatx-zirizko marrazkira itzuliz, ezagutzen ditugu zure *Ezkutuko jakintza* libururako egin zenuen lana eta *camera lucida*ekin egin zenuen 300 erretratu inguruko multzoa, modeloen siluetak hartuz. Zenbat lagundu dizu esperientzia hark oraingo prozesu honetan?

DH: Begira, marrazki horiekin, *camera lucida* minutu batez edo erabili nuen, besterik ez. Tanto txiki batekin, ahoen, sudurren, begien posizioa finkatu nuen, haien posizioa, besterik ez. Hasi nintzenean marrazkia egiten tanto txiki batzuk besterik ez zeuden han, hori da dena, eta uste dut horrela egiten zuela Ingresek ere. Gary Tinterow-ek esan zidan Ingresen mihiseen tanto txiki horiena, eta nik esan nuen: “Badakit zer diren eta zertarako”. Seguru nago Ingresek *camera lucida* erabili zuela. Aristokrata ingelesentzat ari zen erretratu horiek egiten, eta aristokratak bisitan joan eta esaten zioten: “Zuk egin guri marrazki polit batzuk”, eta Ingresek bazkaltzera gonbidatzen zituen eta hurrengo egunean marrazten. Hortaz, modeloak ez zituen oso ondo ezagutzen baina bazkaltzerakoan begiratzen zien. Nik pentsatu nuen interesgarria izango zela horrelako zerbait egitea, eta, hortaz, National Gallery-ko zaindaria margotu nituenean tea hartzera gonbidatu nituen modelo-lanak egitera etorri behar zuten egunaren bezperan, eta haiei begira egon nintzen. Haien aurpegiak ezagutu behar nituen, ez baitziren ospetsuak. Museo-zaindaria ziren, ez oso irekiak. Hala, denak etorri ziren tea hartzera, hamabiak, eta hurrengo egunean marraztu nituen. Eta hori egin nuen banekielako Ingresek halaxe egiten zuela.

ED: Hortaz, Ingres bezperan beha egoten zitzaien, behar bezainbeste, eta gero *camera lucida* baten laguntzarekin has zitekeen lanean?

DH: *Camera lucida* baten laguntzarekin antza hartzen zien, eta minutu batez-edo erabiltzen zuen.

ED: Zuri iruditzen zaizu *camera lucida* erabiltzearen eta gero modu horretan marraztearen esperientziak lagundu dizula marrazkigintza garatzen? Bestelako ikuspegi bat eman dizu?

DH: Bai, bai, zeren hari esker sudurrak marrazteko modu guztiak erabiltzen baititut. 300 bat marrazki egin nituen horrelakoak. Denak dauzkat. Batzuk Londresen egon ziren ikusgai David Juda-ren galerian, baina ez zuten oihartzun handirik izan.

ED: Zinez, marrazki zoragarriak dira. Lan-multzo bakarra balira bezala ikusten dituzu, ezta? Erretratu berri horiek ikusten dituzun modu berean.

DH: Bai, gordeta dauzkat pentsatzen dudalako nire argazki-esperimentuaren amaiera izan daitezkeela.

ED: A! Baina marrazkiak al dira azkenean?

DH: Badakizu, ezagutu nuen egunean bertan marraztu nuela Martin Kemp, eta oso marrazki ona da. Ezingo nuen halakorik egin *camera lucida* gabe, zeren denbora bat beharko bainuen gauzak non zeuden aurkitzeko, badakizu. Bai, oso ariketa ona izan zen niretzat. Beti gogoratzen naiz nola egin nituen marrazki horiek. Gogoratzen naiz nola begiratu behar nuen, begiratu eta begiratu.

ED: Eta jakina, arte-historialariek bekainak jasotzen dituztenean, zuk esan zenezake ez zela sistema erraza, horrek ez dituela gauzak errazten, harengatik ere trebetasun handiz behar duzula marraztu gauzak ondo egiteko.

DH: Nik argi adierazi nuen marrazten ez badakizu *camera lucida* ez duela askorik laguntzen; baina, marrazten baldin badakizu, oso gauza lagungarria dela. Baina marrazten jakin beharra daukazu, bestela ezin da. Konklusio horretara heldu nintzen ni. XIX. mendean *camera lucida*rekin egindako marrazki asko profilak besterik ez dira, profilak egitea errazagoa delako. Ikusten da *camera lucida* batekin eginak direla, neurriarengatik eta abar. Gehienak ez dira oso onak, egia esan: profilak ondo daude, baina ez dira buru osoa bezain interesgarriak.

ED: Ez dituzu begiratu eta begiak antzematen, ezta? Horixe falta da. Eta *camera lucida*rekin konturatu zinen modeloarengandik hurbilago esertzen bazara gauzak hobeto doazela, eta oso indar handiko esperientzia gertatzen dela prozesu osoa, sail honen antzera.

DH: Bai, marrazki horiek egin nituenean denek zekiten ni modeloarengandik oso, oso gertu esertzen nintzela.

ED: Ingresen marrazkiak ikusi zenituenean eta haietan pentsatzen hasi zinenean, gogoratzen naiz irakurri nuela zuk uste zenuela Andy Warhol-ek marrazten zuen moduaren antzeko zerbait zela. Badakizu, zalantza-falta hori. Zuk bazenekien Andyk proiektzioak erabiltzen zituela.

DH: Gogoratzen naiz Paul Kasmin-ek Andy Warholen marrazkien katalogo bat bidali zidala eta nik Ingresen marrazkiak neuzkala, katalogoak, eta bat-batean konturatu nintzen nola egin zituen Andyk irudi haiek. Jabetu nintzen badela marra bat Andy Warholek oso berea duena: beti dakizu marrazki bat Andy Warholena dela. Alegia, Andyk modu jakin batean marrazten du, eta aldi berean trazatu ere egiten du. Haren marra trazatuak beste guztienak ez bezalakoak dira, eta nik atzeman nuen marra hori, eta gero berebat atzeman nuen Holbein-en lanetan. Beste zerbaitek gidatzen ditu marrak, zeren marra dagoeneko hor baitago, eta zuk aurkitu egin behar duzu. Baina horrelako metodo batekin zuzenean marrazteko, marra bakar horrek era guztietako gauzak behar ditu eduki: espazioa alde honetan, jaka beste alde horretan, esaterako. Marrak egin behar du hori dena. Eta hala, luma-

muturrez marraztea, badakizunean hori besterik ez dela izango, luma-muturrez egindako marrazki bat, horrek oso-oso urduri jartzen zaitu. Hasi nintzenean, gelditu nintzen arte, erabat, erabat galdu nintzen marrazkien barruan, guztiz galdu nintzen. Ez nintzen gauza hitzik egiteko, ezin nintzen mugitu. Bi edo hiru ordu behar izaten nituen, eta halaxe egiten nituen.

ED: Denbora luzea da halako kontzentrazio-mailari eusteko.

DH: Ez ditugu inoiz denak erakusgai jarri. Erakusketa bat izan zen Hammer Gallery-n, baina orain lehen baino itxura hobea dute; izan ere, denbora igaro eta konturatzen zara marrazki gutxiago egiten direla. Badakizu, “pinturaren heriotza” deitzen den hori argazkigintzarekin dago lotua. Txinan ezin zen pintura hil, zeren pintura gauza berezia baitzen han, aparte zegoena, eskuarekin pintatu baita han beti, beti; eta European argazkigintza pinturatik datorrenez gero, orain ematen du pintura hiltzen ari dela. Argazkigintzarengatik da, horrexegatik, ez dago bestelako arrazoirik. Bere liburu berrian, Michael-ek [Michael Craig-Martin] ez du beste arrazoirik ematen, ez du argazkigintzaz hitz egiten. Ni uste horretakoa naiz, zeren 1839 arte-irudi guztiak eskuz margotzen baitziren. Irakurri duzu David Freedberg-en *The Power of Images* (Irudien indarra) liburuaren hasiera? Begira, nik uste dut hortxe dabilela Michael oker, argazkigintzari dagokion horretan. Freedbergen lehen paragrafoa irakurriko dizut:

Pinturek eta eskulturek jendea sexualki kitzikatzen dute; jendeak pinturak eta eskulturak hausten ditu; mozten, musu ematen die, negar egiten du haien aurrean, eta bidaiak egiten ditu dauden lekuetaraino; pertsonak lasaitu egiten dituzte, nahasten, eta matxinatzen bultzatu. Haien bitartez ematen dituzte eskerrak, artelanek goratuko dituztela espero dute, eta enpatia eta beldur goreneko mailaraino hunkitzen dira. Modu horietan erantzun izan du jendeak eta oraindik; halaxe egiten du beti. Halaxe egiten du primitibo deitzen ditugun gizarteetan eta gizarte modernoetan; Ekialdean eta Mendebaldean, Afrikan, Amerikan, Asian eta European.

Irudien gaineko adierazpen harrigarriak dira hauek. Michael-ek arteaz hitz egiten duenean ez da irudiez ari. Boterea irudietan dago, hortxe dago boterea. Gaur egun beste zerbaiten irudiak dira, baina irudiak dira, hala ere, eta horrexegatik jarraituko dute izaten. “Pinturek eta eskulturek jendea sexualki kitzikatzen dute”. Oso hasiera ona da.

ED: Segituan erakartzen du arreta, bai.

DH: Bada pasarte luze bat liburuan, National Gallery-n Poussin-en pintura bati eraso egin zion gizon bati buruzkoa. Burutik zegoela esan zuten, baina gizonak esan zuen berak urrezko zekorrari eraso egin ziola. Tira, hori bada zerbait, lotura bat da pinturarekin, ez al da hala? Labana sartu zion urrezko zekorrari. Alegia, hori ez da erabateko burugabekeria, ez zion edozein pinturari eraso egin: urrezko zekorrari egin zion eraso. Liburu hori irakurri nuenean duela 25 urte txunditua utzi ninduen. Irudiak aldatzen ari diren denbora batean ari gara bizitzen, nik uste. Hau da, nik frogatu dut orain argazki-mota berriak egin daitezkeela. Ni hemen hasi naiz, beste pertsona batzuek jarraituko dute bide horretatik. Esate baterako, nire estudioko argazki-muntaketetan, aulki askorekin eginak, aulkien argazkiak banaka egin dira, eta hortaz bakoitzak bere ihespuntua dauka, eta hori dela-eta banaka-banaka erreparatu behar zaie. Eta behaketa hori egiteko behar den denborak osatzen du espazioa. Denbora eta espazioa da, eta duela 100 bat urte, besterik ez, bata eta bestea absolututzat ikusten ziren, Newton-engandik hasita: denbora absolutu bat zen, eta espazioa beste bat. Horra bada, orain ez dira absolutuak: bat bihurtu dira, bakarra. Eta horretan pentsatzen baduzu, ezin liteke espaziorik izan denborarik gabe, eta hortaz denboraren amaiera

espazioaren amaiera izango da. Bizitza hau misterioa da niretzat; jendea misterioa da. Pertsonak misterioa dira. Denok gara misterioa.

ED: Zuk uste duzu misterio horren alderdiren bat jaso duzula erretratu horietan?

DH: Tira, zerbait bai.

ED: Pertsona bakoitzaren barne-bizitzatik zerbait hartu duzula uste duzu zuk?

DH: Bai, hori da eseriak daudelako, ezer egin gabe, pentsatzen. Denek pentsatuko zuten era guztietako gauzetan, gauzez gogoetan arituko ziren. Azken batean, ez dago inor ohitua egunean sei orduz eseria egoten, ez al da egia?, eta horixe zen egiten zutena.

ED: Eta ikusten duzu batzuk beren gogoetetan murgildu direla, ameskerian ari direla, eta beste batzuk, berriz, askoz ere zentratuagoak daudela unean, gertatzen ari denari beha daudela. J-P-k gauza zoragarri bat egin du, bisualki sailkatu du prozesu osoa. Hori sekulako baliabidea da. Argazkiak segundoetako aldearekin daude hartuak, eta era horretan pintura-lanaren prozesuaren irudi bisuala eraiki dezakezu.

DH: Erretratuak itxura hartzen dueneko prozesua beti da interesgarria, jende guztiarentzat da liluragarria. Norberaren buruari begiratzea bezalakoa da, baina ispilurik gabe.

ED: Eta pertsonaia ospetsuen, selfie-n eta argazkien manipulazio digitalaren garaian, haize freskoa da hori.

DH: Pertsonaia ospetsuak argazkietarako eginak dira. Nik ez dut pertsonaia ospetsurik egiten, argazkiak egiten ditu pertsonaia ospetsuak. Nire pertsonaia ospetsuak nire lagunak dira. Nik esan nuen pertsonaia ospetsua dela seguruenen masa-hedabideetan hilko den azkeneko gauza, eta halaxe izango da noski. Hau da, pertsonaia ospetsuak horrexegatik dira orain ezagunak, pertsonaia ospetsuak direlako; iraganeko pertsonaia ospetsuek zerbait egiten zuten. Picasso pertsonaia ospetsua zen, baina orain ez zenuke esango pertsona ospetsua denik — *celebrity*—, hori bestelako zerbait da-eta. Hau da, pertsonaia ospetsuek ez dute iraungo, ezta? Fama mota hori iheskorra da.

ED: Hala da, Warholek arrazoia zuen. Beste guztiek baino askoz lehenago ikusi zuen hori.

DH: Bueno, nik bere garaian esan nuen hamabost minutuko fama dela masa-hedabideek azkenean ematen digutena, eta horren ondoren ez dela besterik izango. Ederki asmatu zuen Andyk, bai.

ED: Zuk uste duzu erakusketa honek aldatu egingo duela jendeak erretratuaz duen pertzepzioa, *A Bigger Picture* erakusketak paisaiarena aldatu zuen bezala?

DH: Bai, esan diezaiokezu pertsona bati esertzeko eta pertsona horren erretratua egin zenezake gaur, eta iraganeko edozein erretratu bezain ona izango da, egiatan. Ez dut ulertzen zergatik ezin duzun horrelakorik egin, argazkiak ez baitu horretarako balio. Asko pentsatu dut argazkigintzan, badakit zerbait horri buruz, eta badakit

erretratu horiek ez liratekeela hain interesgarriak izango argazkiak baino ez balira; inor ez litzateke etorriko, egiaz. Pintatu egin behar duzu, nik uste. Pintura ezin da hil. Nik inoiz ez dut onartu argazkiak pinturari mehatxu egingo dionik; ezin da hil eta ez da inoiz hilko. Edvard Munch konturatu zen horretaz joan den mendean, eta oso gauza sakona esan zuen: "Niri argazkigintzak ez dit beldurrik emango, zeruan eta infernua ezin erabili den bitartean". Pinturek zerua eta infernua deskriba ditzakete; argazkigintza ez da behin ere hori egiteko bezain ona izango. Argazkigintza pinturatik sortu zen duela lau mende proiektzioen berri zekitelako. Esan nahi dut, seguruenen egingo zirela argazkiak 1839 baino lehen, baina ez zuten iraungo, desagertu egingo ziren, egun batez edo irauten zuten, besterik ez, hasieran. Fox Talbot-ek *sir* John Herschel-i galdetu zion nola gorde zitezkeen irudiak, zer egin zitezkeen ez zitezen ezabatu, eta Herschelek Kodak-ek duela gutxi egiten zuen finkagarriaren formula eman zion, eta finkagarriak gordetzen zituen irudiak. Huraxe izan zen asmakizuna. Nik beti jakin izan dut argazkigintza asmakari *kimikoa* izan zela. Asmakaria ez zen kamera inondik ere, irudia finkatzen zuen gai kimikoa izan zen.

ED: Pintura hauetan, ez duzu batere jotzen argazkira. Argazkigintza ez da ezertarako sartzen. Trazuarekin eta kolorearekin du denak zerikusia. Esperientzia hau dena zuretzat nolako handia izan den pentsatzen aritu izan naiz, nola aritu izan zaren hiru eguneguz segidan margotzen. Eta ikusi ahal izan dut egunaren amaiera eta hurrengo goiza J-P-ren argazkiak aztertzen ematen dituzula pinturaren prozesua nola joan den jakiteko.

DH: Bai, halaxe da. Lau bat argazki bidaltzen dizkit lanean ari naizenean, eta gero, egunaren amaieran, azken argazkia bidaltzen dit, iPad-ean ikusten dudana. Horixe da nik aztertzen dudana, hemen goian, nire logelan. Biharamunean badakit zehatz-mehatz nola hasi eta nola egin. Bridlingtonen, mihise txiki samarretan margotzen ari banintzen, beheko solairua eramaten nituen eta nire logelan jartzen, paretan, eta huraxe izaten zen gauean ikusten nuen azkeneko gauza eta goizean ikusten nuen aurrenekoa. Eta mihisea handia bazen argazki bat egiten genion eta ohol batean jartzen genuen, eta ohola nire ohearen ondoan ipintzen genuen. Gauero, egunero, horixe egiten zuen J-P-k, eta gauza zoragarria zen, esan bainezakeen eguneko 24 orduz aritzen nintzela margotzen, ez nintzen gelditzen-eta. Egunaren amaieran pinturari begiratu *behar* diozu ikusteko zer egin duzun eta zer daukazun oraindik egiteko; aztertu egin behar duzu, eta nik berdin-berdin azter dezaket lana iPad-ean, neure margolana baita, eta, hortaz, antzemanerazak zaizkidalako nik neuk egindako markak. Berdin da iPad-eko irudia txikia baldin bada, nik, hala ere, begiratu egiten diot. Irudia neronek egina da eta badakit zer egin behar dudana. Hala, hiru egunak 24 ordukoak dira niretzat, egiaz.

ED: Konturatzen naiz: ez dira bakarrik 20 ordu erabat kontzentratuta obra pintatzen, gainerako ordu guztiak ere badira, lanarekin lotuak, argazkia aztertzen ari zarenean eta hurrena zer egin pentsatzen ari zarenean.

DH: Bizipen ezin interesgarriagoa izan da niretzat, jende horri guztiari erreparaka egotea. Ez du hori jende askok egiten gaur egun. Baina egin liteke, modu interesgarrian egin liteke, eta horixe nahi dut azpimarratu.

ED: Hortaz, gustatzen zaizu erakusketaren titulua, *82 erretratu eta natura hil 1?*

DH: Titulu ona da, eta kartel bat egin genezake 82 handi batekin eta beste 1 handi batekin. Eta zenbait erretratu eta natura hil bat, Royal Academy eta kito. Eta horrek Sackler aretoa beteko du, eta nire umorea dauka, ezta?

ED: Eta, jakina, titulu ak jendearen arreta deituko du. Kopuruak jakin-mina piztuko du, erretratu-bolumena dela-eta.

DH: Bai, bolumen handi horrek erretratuek elkarren artean dituzten desberdintasunak aztertzea bultzatuko du jendea.

Edith Devaney Los Angelesen aritu zen David Hockneyrekin hizketan, 2015eko irailaren 15ean, asteartea

[Itzultzailea: Roseta Testu Zerbitzuak S.L.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

ERRETRATATURIKO PERTSONEN DIREKTORIOA

John Baldessari (*John Baldessari, 2013ko abenduak 13, 16 (John Baldessari, 13th, 16th December 2013)*) “Artista; aspalditik ezagutzen dut. Bi egun neuzkan Johnen erretratu egiteko. Haren ahoaz gogoratzen naiz; ez zuen askorik mugitzen. Animatua egoten da. Beti bilatu behar da aurpegi bat animatzeko modua”.

Leon Banks doktorea (*Leon Banks doktorea, 2013ko azaroak 12, 13, 15 (Dr Leon Banks, 12th, 13th, 15th November 2013)*) “Duela berrogeita hamar urte ezagutzen dut Leon. Xakean aritzen ginen elkarrekin. Zetazko alkandora darama, inprimatu askorekin: erretratu nahiko ondo atera zaidala uste dut”.

Augustus eta Perry Barringer (*Augustus eta Perry Barringer, 2014ko ekainak 16, 17 (Augustus and Perry Barringer, 16th, 17th June 2014)*) “Augustus eta Perry lan Falconer-en ilobak dira. Lan oso lagun maitea dut”.

Stephanie Barron (*Stephanie Barron, 2014ko urtarrilak 7, 8, 9 (Stephanie Barron, 7th, 8th, 9th January 2014)*) “Stephanie Los Angeles County Museum of Art-eko curator-burua da”.

Douglas Baxter (*Douglas Baxter, 2014ko otsailak 8, 9, 10 (Douglas Baxter, 8th, 9th, 10th February 2014)*) “Douglas Pace Gallery-ren zuzendaria da eta nire New Yorkeko galerista”.

Richard Benefield (*Richard Benefield, 2015eko ekainak 27, 28, 29 (Richard Benefield, 27th, 28th, 29th June 2015)*) “David Hockney Foundation-eko zuzendaria da Richard”.

Celia Birtwell (*Celia Birtwell, 2015eko abuztuak 31, irailak 1, 2 (Celia Birtwell, 31st August, 1st, 2nd September 2015)*) “Aspaldiko, oso-oso aspaldiko laguna dut Celia”.

Irving Blum (*Irving Blum, 2014ko martxoak 17, 18, 19 (Irving Blum, 17th, 18th, 19th March 2014)*) “Irving galerista da eta Los Angelesen bizi da”.

Brad Bontems (*Brad Bontems, 2014ko martxoak 22, 23, 24 (Brad Bontems, 22nd, 23rd, 24th March 2014)*) “Hau Brad da, beste aspaldiko lagun bat, Los Angelesko paisajista (lorategi-diseinatzailea)”.

Alex Calderon (*Alex Calderon, 2015eko urriak 5, 6, 7 (Alex Calderon, 5th, 6th, 7th October 2015)*) “Alex Patty Choxon-en semea da”.

Avner Chaim (*Avner Chaim, 2014ko urtarrilak 27, 28, 29 (Avner Chaim, 27th, 28th, 29th January 2014)*) “Ez nuen Avner oso ondo ezagutzen. Nire erakusketan ezagutu nuen, eta gutunak bidaltzen aritu zitzaidan, biok elkartzea nahi zuela esanez. Azkenean erantzun nion, beste erakusketara bat egin behar nuela esan nion, eta etorri egin zen. Orain New Yorken bizi da, Los Angelesera etorri zen eta erretratu bat egin nion”.

Patricia Choxon (*Patricia Choxon, 2015eko otsailak 23, 24, 25 (Patricia Choxon, 23rd, 24th, 25th February 2015)*)
“Patty nire etxeko garbitzailea eta sukaldaria da”.

Isabella Clark (*Isabella Clark, 2015eko abuztuak 26, 27, 28 (Isabella Clark, 26th, 27th, 28th August 2015)*) “Hau Isabella da, Celia Birtwell-en biloba. Celia eta Andy Palmer etortzekoak ziren eta Isabella ere ekarriko zutela esan zidaten; hala bada, nik esan nuen neure artean: ‘Ondo da, orduan margotu egingo dut’. Arropa horrekin sartu zen eta esan zidan beste jantzi batzuk ere ekarri zituela, eta nik pentsatu nuen: ‘ez, hori primeran dago!’”.

Dagny Corcoran (*Dagny Corcoran, 2014ko urtarrilak 15, 16, 17 (Dagny Corcoran, 15th, 16th, 17th January 2014)*)
“Aspalditik dut Dagny laguna; 1965ean ezagutu nuen”.

Don Cribb (*Don Cribb, 2015eko uztailak 3, 4, 5 (Don Cribb, 3rd, 4th, 5th July 2015)*) “Badira berrogeita hamar urte Don ezagutzen dudala”.

Caroline Cushing Graham (*Caroline Cushing Graham, 2015eko abuztuak 10, 11, 12 (Caroline Cushing Graham, 10th, 11th, 12th August 2015)*) “Caroline aspaldi samarretik dut laguna, eta erlazio publikoetan aritzen da”.

Dominique Deroche (*Dominique Deroche, 2016ko otsailak 4, 5, 6 (Dominique Deroche, 4th, 5th, 6th February 2016)*) “Dominique Yves Saint Laurent-en idazkaria izan zen luzaroan. Ez da justu-justu horrelakoa. Hemen zoragarri dago. Eta zoragarria da. Nik uste dut antzeman nuela Dominiqueren parte bat, baina beste parte bat falta da”.

Edith Devaney (*Edith Devaney, 2016ko otsailak 11, 12, 13 (Edith Devaney, 11th, 12th, 13th February 2016)*) “Edith aspalditik dut laguna. Elkarrekin jardun genuen lanean Royal Academy-n 2012an egin zen “A Bigger Picture” nire erakusketan, eta osteran ere honako erakusketa honetan elkarlanean aritzeko zortea izan dugu”.

Kevin Druetz (*Kevin Druetz, 2013ko urriak 28, 29, 30 (Kevin Druetz, 28th, 29th, 30th October 2013)*) “Kevin JP-ren iloba da. Marinelez jantzita ere posatu zuen niretzat, 2009an”.

Gregory Evans (*Gregory Evans, 2013ko abenduak 1, 2, 3 (Gregory Evans, 1st, 2nd, 3rd December 2013)*) “Honako hau Gregory da. Gregoryren erretratu asko egin ditut”.

John Fitzherbert (*John Fitzherbert, 2014ko uztailak 17, 18, 19 (John Fitzherbert, 17th, 18th, 19th July 2014)*)
“Aspalditik, oso-oso aspalditik dut John laguna”.

Larry Gagosian (*Larry Gagosian, 2013ko irailak 28, 29 (Larry Gagosian, 28th, 29th September 2013)*) “Badira berrogei urte Larry ezagutzen dudala, Westwood-en poster-denda bat zeukanetik. Orain galerista garrantzitsua da”.

Martin Gayford (*Martin Gayford, 2013ko abenduak 4, 5, 6 (Martin Gayford, 4th, 5th, 6th December 2013)*) “Martin kritikaria eta idazlea da. Duela gutxi aritu naiz berarekin elkarlanean *A History of Pictures* liburuan”.

Frank Gehry (*Frank Gehry, 2016ko otsailak 24, 25* (Frank Gehry, 24th, 25th February 2016)) “Arkitekto handia, eta nire aspaldiko laguna”.

Merle Glick (*Merle Glick, 2014ko otsailak 1, 2, 3* (Merle Glick, 1st, 2nd, 3rd February 2014)) “Merle nire dentista izan zen. Une horretan hiltzen ari zen, minbizia zuen. Erretratua amaitu eta hilabete geroago-edo hil zela uste dut. Ez zen dentista arrunta, egia esan: ikaragarri xelebrea zen. Dentistarik gehienak... nahiko zozoak dira, ezta? Sammy Davis Jr-en dentista zen Merle. Harenak bai ezin sinetsizko hortzak!”.

Jean-Pierre Gonçalves de Lima [(*JP Gonçalves de Lima, 2013ko uztailak 11, 12, 13* (J-P Gonçalves de Lima, 11th, 12th, 13th July 2013)), (*JP Gonçalves de Lima, 2016ko urtarrilak 15, 16, 17* (J-P Gonçalves de Lima, 15th, 16th, 17th January 2016))] “J. P. da nire bizitza osoan izan dudana laguntzailerik onena”.

Liz Goulds (*Liz Goulds, 2015eko abuztuak 3, 4, 5* (Liz Goulds, 3rd, 4th, 5th August 2015)) “Liz Peter Goulds-en emaztea da”.

Oliver Goulds (*Oliver Goulds, 2013ko azaroak 25, 26, 27* (Oliver Goulds, 25th, 26th, 27th November 2013)) “Oliver Peter-en eta Liz Goulds-en semea da. Jaio zenetik ezagutzen dut”.

Peter Goulds (*Peter Goulds, 2013ko abenduak 31, 2014ko urtarrilak 1, 2* (Peter Goulds, 31st December 2013, 1st, 2nd January 2014)) “Peter nire Los Angeleseko galerista da”.

Ian Gray (*Ian Gray, 2014ko maiatzak 3, 4, 5* (Ian Gray, 3rd, 4th, 5th May 2014)) “Ian pertsona interesgarria da, eta Paul Gray-ren semea da”.

Paul Gray (*Paul Gray, 2014ko martxoak 29, 30, 31* (Paul Gray, 29th, 30th, 31st March 2014)) “Paul duela berrogei bat urte ezagutzen dudana galerista da”.

Julie Green (*Julie Green, 2015eko urtarrilak 11, 12, 13* (Julie Green, 11th, 12th, 13th January 2015)) “Juliek hamar urtez baino gehiagoz lan egin du nirekin; nire argazki-artxiboez eta kolore-probez arduratzen da”.

Ayn Grinstein (*Ayn Grinstein, 2014ko martxoak 10, 11, 12* (Ayn Grinstein, 10th, 11th, 12th March 2014)) “Aita hil — Gemini G.E.L. artisten tailerraren Stanley Grinstein zuzendaria zen— eta haren hiletatik hiru egunera margotu nuen Ayn. Erretratua egiteko hitzordua genuen, eta orduan aita hil zitzaion. Hiletara joan nintzen. Horregatik zegoen Ayn triste samar, itxura goibel horrekin. Egia esan, *Fruta banku baten gainean* (*Fruta banku baten gainean, 2014ko martxoak 6, 7, 8* (Fruit on a Bench, 6th, 7th, 8th March 2014)) margotu nuen, hileta zela-eta, Ayn berandutu egin zelako; hala bada, fruta pixka bat jarri nuen aulki baten gainean eta pentsatu nuen: ‘Beno, zerbait margotuko dut’. Leku berean ipini nuen, argia horregatik da antzekoa, eta margotzen hasi nintzen. Eta gero koadro hori erretratuen artean utzi nuen”.

Rufus Hale (*Rufus Hale, 2015eko azaroak 23, 24, 25* (Rufus Hale, 23rd, 24th, 25th November 2015)) “Honako hau Rufus da, margotzeko gogoz nengoen hamaika urteko mutila. Tacita Dean-en eta Mathew Hale-ren semea da”.

Brian Hastings (*Brian Hastings, 2015eko uztailak 18, 19, 20 (Brian Hastings, 18th, 19th, 20th July 2015)*) “Brian Douglas Baxter-en eta bion laguna da”.

Helen eta John Hockney [(*Helen Hockney, 2016ko urtarrilak 1, 2, 3, 4, 5 (Helen Hockney, 1st, 2nd, 3rd, 4th, 5th January 2016)*), (*John Hockney, 2016ko urtarrilak 1, 2, 3, 4, 5 (John Hockney, 1st, 2nd, 3rd, 4th, 5th January 2016)*)] “Konturatu nintzen Johnek, Helen gabe etortzen denean, bestelako jokamolde bat daukala. Helenekin etortzen denean alaiago egoten da beti. Orduan ohartu nintzen, azken batean, bikotea direla egiaz, eta elkarrekin margotu nituen. Bi aukitan eserarazi nituen, baina nik bi mihiseen artean ikusi ahal izateko moduan ipini behar izan nituen”.

Margaret Hockney (*Margaret Hockney, 2015eko abuztuak 14, 15, 16 (Margaret Hockney, 14th, 15th, 16th August 2015)*) “Nire arrebak ezin sinetsizko zapatak erabiltzen ditu beti, hari ez baitzaio itxura inporta, zapatak erosoak izatea besterik ez zaio inporta. Zapata handi-handi horiek ibiltzen ditu, plataformak dauzkatenak”.

Hans Werner Holzwarth (*Hans Werner Holzwarth, 2016ko urtarrilak 25, 26, 27 (Hans Werner Holzwarth, 25th, 26th, 27th January 2016)*) “Hans liburu-argitaratzailea da. Uneotan berarekin ari naiz lanean, Taschen-eko sumo nire liburuan”.

Barry Humphries (*Barry Humphries, 2015eko martxoak 26, 27, 28 (Barry Humphries, 26th, 27th, 28th March 2015)*) “Barry oso ezaguna da, ‘Edna Everage’ bere pertsonaiarengatik”.

David Juda (*David Juda, 2015eko martxoak 22, 23, 25 (David Juda, 22nd, 23rd, 25th March 2015)*) “Nire Londreseko galerista da David”.

Arthur Lambert (*Arthur Lambert, 2014ko apirilak 11, 12, 13 (Arthur Lambert, 11th, 12th, 13th April 2014)*) “Arthur duela berrogeita hamar urte ezagutzen dut”.

Pauline Ling (*Pauline Ling, 2015eko abuztuak 20, 21, 22 (Pauline Ling, 20th, 21st, 22nd August 2015)*) “Pauline Margaret-en laguna da eta nire aspaldiko laguna”.

Jackson McCoy (*Jackson McCoy, 2014ko apirilak 4, 5, 6 (Jackson McCoy, 4th, 5th, 6th April 2014)*) “Jason McCoy, nire aspaldiko lagun baten semea da Jackson”.

Bing McGilvray [(*Bing McGilvray, 2013ko abuztuak 23, 24, 25 (Bing McGilvray, 23rd, 24th, 25th August 2013)*), (*Bing McGilvray, 2013ko abenduak 21, 22, 23 (Bing McGilvray, 21st, 22nd, 23rd December 2013)*), (*Bing McGilvray, 2015eko irailak 28, 29, 30 (Bing McGilvray, 28th, 29th, 30th September 2015)*)] “Bing nire aspaldiko laguna da, Bostonen bizi dena. Egun batzuetarako etorri, eta gure etxean geratzen da. Primeran moldatzen naiz berarekin. Oso pertsona xelebrea da. Eguberrietan itzuli zen eta berriz margotu nuen. Irailean etorri zenean, esan zidan hozkailu-saltzailea ematen duela erretratuan. Betaurrekoak sakelan ibiltzen ditu beti”.

Chloe McHugh (*Chloe McHugh, 2013ko azaroak 9, 10, 11 (Chloe McHugh, 9th, 10th, 11th November 2013)*) “Jim McHugh-en alaba da Chloe. Jaio zenetik ezagutzen dut”.

Jim McHugh (*Jim McHugh, 2014ko martxoak 3, 4, 5 (Jim McHugh, 3rd, 4th, 5th March 2014)*) “Jim Los Angeleseko argazkilaria da, oso interesgarria”.

Jonathan Mills [(*Jonathan Mills, 2013ko urriak 1, 2, 3 (Jonathan Mills, 1st, 2nd, 3rd October 2013)*), (*Jonathan Mills, 2015eko urtarrilak 16, 17, 18 (Jonathan Mills, 16th, 17th, 18th January 2015)*)] “Jonathan nire estudioko laguntzaileetako bat da. Aspalditik ezagutzen dut”.

Didier Ottinger (*Didier Ottinger, 2015eko urriak 21, 22, 23 (Didier Ottinger, 21st, 22nd, 23rd October 2015)*) “Didier curator-a da Parisko Pompidou-n”.

Andrew Palmer (*Andrew Palmer, 2015eko irailak 4, 5, 6 (Andrew Palmer, 4th, 5th, 6th September 2015)*) “Aspalditik ezagutzen dut Andrew, berrogei urte”.

Maurice Payne (*Maurice Payne, 2014ko maiatzak 30, ekainak 1, 2 (Maurice Payne, 30th May, 1st, 2nd June 2014)*) “Aspalditik dut Maurice laguna”.

Sam eta Jack Perlman [(*Sam Perlman, 2014ko otsailak 15, 16 (Sam Perlman, 15th, 16th February 2014)*), (*Jack Perlman, 2014ko otsailak 17, 18 (Jack Perlman, 17th, 18th February 2014)*)] “Perlmantarrak dira erretratatu ditudan lehenengo haurrak, Joel eta Nancy Perlmanen semeak dira. Ezkerreko mutila, Sam, oso geldi eserita egoten zen, eta eskuinekoa berriz, Jack, etengabe mugitzen zen. Aurpegiera berezia zeukan, esango balit bezala: ‘Pinta nazazu honela ausartzen bazara’. ‘Konforme, halaxe egingo dut’, pentsatu nuen nik”.

Kate Pynoos (*Kate Pynoos, 2014ko urtarrilak 23, 24, 25 (Kate Pynoos, 23rd, 24th, 25th January 2014)*) “Kate Rita Pynoos-en biloba da. Jaio zenetik ezagutzen dut”.

Rita Pynoos (*Rita Pynoos, 2014ko martxoak 1, 2 (Rita Pynoos, 1st, 2nd March 2014)*) “Rita eseri zenean konturatu nintzen gona aldi bakarrean margotu behar nuela. Zetazko gona zeraman, handia, ikaragarria, oinetaraino heltzen zitzaiona. Pentsatu nuen, berriz esertzen zenean, bigarrenez, oihala beste era batera eroriko zela. Horregatik, neure buruari esan nion: ‘Ondo da, gona dena segidan egin beharko dut. Beraz, arduratsua izan nintzen eta marraztu egin nuen; ez nintzen gauza izan aldi bakarrean margotzeko, baina bai zati eder bat irudikatzeko”.

Joan Agajanian Quinn (*Joan Agajanian Quinn, 2013ko urriak 16, 17, 18 (Joan Agajanian Quinn, 16th, 17th, 18th October 2013)*) “Joan oso ospetsua da hemen, Los Angelesen, badira berrogeita urte ezagutzen dudala”.

Douglas Roberts (*Douglas Roberts, 2013ko irailak 17, 18, 19 (Douglas Roberts, 17th, 18th, 19th September 2013)*) “Douglas arte-galerista da, aldizka lan egiten duena eta Hollywood-eko etxe berean berrogeita bost urtez bizi izan dena”.

Greg Rose (*Greg Rose, 2013ko irailak 20, 21, 22 (Greg Rose, 20th, 21st, 22nd September 2013)*) “Gregek arte-muntatzaile gisa lan egin du nire estudioan hogei urtez baino gehiagoz”.

Sir Norman Rosenthal (*Sir Norman Rosenthal, 2015eko urtarrilak 30, 31, otsailak 1* (*Sir Norman Rosenthal, 30th, 31st January, 1st February 2015*)) “Badira berrogeita hamar urte Norman ezagutzen dudala”.

Jacob Rothschild (*Jacob Rothschild, 2014ko otsailak 5, 6* (*Jacob Rothschild, 5th, 6th February 2014*)) “Jacobi esan nion, etortzen baldin bazen, bi egunetan margotuko nuela, halaxe uste nuen. Niri iritzian, hirugarren egun batekin erretratu hobetoxeago geratuko zen”.

Pierre Saint-Jean (*Pierre Saint-Jean, 2015eko uztailak 7, 8, 10* (*Pierre Saint-Jean, 7th, 8th, 10th July 2015*)) “Duela hogeita hamabost urte ezagutzen dut Pierre. Nire liburuak frantsesera itzultzen ditu”.

Richard Sassin (*Richard Sassin, 2013ko irailak 9, 10, 11* (*Richard Sassin, 9th, 10th, 11th September 2013*)) “Richard nobela-irakurle handia da”.

Charlie Scheips (*Charlie Scheips, 2015eko ekainak 6, 7, 8* (*Charlie Scheips, 6th, 7th, 8th June 2015*)) “Charlie New Yorkeko idazlea da”.

Hunter eta Holden Schmidt [(*Hunter Schmidt, 2015eko uztailak 24, 25, 26* (*Hunter Schmidt, 24th, 25th, 26th July 2015*)), (*Holden Schmidt, 2015eko uztailak 27, 28, 29* (*Holden Schmidt, 27th, 28th, 29th July 2015*))] “Richard eta Lisa Schmidten semeak dira Hunter eta Holden”.

Ivan Schreiber (*Ivan Schreiber, 2014ko otsailak 24, 25, 26* (*Ivan Schreiber, 24th, 25th, 26th February 2014*)) “Ivanek autoak garbitzen ditu ostiraletan”.

Earl Simms (*Earl Simms, 2016ko otsailak 29, martxoak 1, 2* (*Earl Simms, 29th February, 1st, 2nd March 2016*)) “Earl JP-ren laguna zen, hemen zenbait aldiz egona zena. Neure artean pentsatu nuen gustatuko litzaidakeela margotzea, oso aurpegi alai dauka-eta; oso pertsona xelebrea da. Sandaliak zeramatzan”.

George Snyder (*George Snyder, 2013ko urriak 7, 8* (*George Snyder, 7th, 8th October 2013*)) “Georgek niretzat lan egiten du, bulego-lanetan laguntzen du”.

David Stoltz (*David Stoltz, 2013ko azaroak 16, 17, 19* (*David Stoltz, 16th, 17th, 19th November 2013*)) “Davidek masajea ematen dit astean bitan”.

Benedikt Taschen (*Benedikt Taschen, 2013ko abenduak 9, 10, 11* (*Benedikt Taschen, 9th, 10th, 11th December 2013*)) “Benedikt-ek argialetxe bat dauka. Oso gertu bizi da, hemendik hamar minutura”.

Doris Velasco (*Doris Velasco, 2015eko urtarrilak 5, 6* (*Doris Velasco, 5th, 6th January 2015*)) “Doris nire etxeaz arduratzen da”.

Priscilla Velasco (*Priscilla Velasco, 2015eko ekainak 15, 16, 17* (*Priscilla Velasco, 15th, 16th, 17th June 2015*)) “Priscilla Doris-en alaba da”.

Matthias Weischer (*Matthias Weischer, 2015eko abenduak 9, 10, 11* (*Matthias Weischer, 9th, 10th, 11th December 2015*)) "Matthias Alemaniako pintore bikaina da".

Jonathan Wilkinson (*Jonathan Wilkinson, 2014ko urtarrilak 19, 20, 21* (*Jonathan Wilkinson, 19th, 20th, 21st January 2014*)) "Jonathanek niretzat lan egiten du, argazkigintza- eta bideo-alorretan".

Ray Charles White (*Ray Charles White, 2014ko otsailak 12, 13, 14* (*Ray Charles White, 12th, 13th, 14th February 2014*)) "Ray New Yorkeko argazkilaria da, oso interesgarria".

Gary Wood (*Gary Wood, 2014ko abenduak 28, 29, 30* (*Gary Wood, 28th, 29th, 30th December 2014*)) "Gary artista da eta Brad Bontems-ekin bizi da".

Oona Zlamany (*Oona Zlamany, 2014ko uztailak 22, 23* (*Oona Zlamany, 22nd, 23rd July 2014*)) "Oona Maurice Payner-en eta Brenda Zlamanyr-en alaba da. Ikaragarri neska argia da, ezin sinetsizkoa, hamahiru edo hamalau urtekoa. Mandarinez egiten du. Ikastetxe txinatar batera joan zelako ikasi zuen hizkuntza hori. Egiaz neska buruargia da".

[Itzultzailea: Rosseta Testu Zerbitzuak S.L.
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]