

SELECCIÓN DE TEXTOS DEL CATÁLOGO

Sobre la fortuna crítica de Edward Hopper Tomàs Llorens

“(…) En una reflexión hecha hacia el final de su vida, Rudolf Arnheim escribió que narrar la historia del arte era como describir un paisaje al mismo tiempo que nos desplazamos en él. Los detalles geográficos pequeños y pintorescos atraen nuestra mirada mientras los tenemos cerca, pero pronto los dejamos atrás y los olvidamos. En contraste con ellos, un Tiziano, un Rembrandt, un Goya son como grandes montañas lejanas cuya presencia se impone a los viajeros a lo largo de mucho tiempo, aunque, conforme proseguimos el viaje, los vemos desde nuevos puntos de vista y su perfil parece ir cambiando.

La fortuna crítica de Hopper ascendió rápidamente hace aproximadamente ochenta años y desde entonces la estatura del artista en el paisaje del arte moderno no ha disminuido. Hoy, visto desde la perspectiva que nos ha legado la segunda mitad del siglo xx, su figura se nos presenta como la de una gran roca solitaria y desnuda en el desierto. Su soledad y su desnudez despiertan no sólo nuestra admiración, sino también nuestra extrañeza. Nos preguntamos cómo puede haber llegado a adquirir un perfil tan singular y excepcional. Pero el perfil de Hopper no siempre ha tenido ese aspecto. En la primera fase de su fortuna crítica, la apreciación de su obra se apoyaba en un andamiaje de ideas y creencias que eran ampliamente compartidas en el mundo artístico de su tiempo. Luego, el viento de la historia, un viento que raras veces ha sido tan violento como en las décadas centrales de la vida de Hopper, barrió ese andamiaje, erosionó la vegetación y dejó a la vista la roca desnuda.

El hecho de que haya permanecido en nuestra apreciación durante tanto tiempo sin sufrir mengua aparente es un indicio de la grandeza intrínseca del artista. Pero su aislamiento, una consecuencia del hecho de que haya resistido tan tenazmente a la erosión de la historia, es una señal de que, como suele ocurrir con las grandes rocas solitarias, su obra estaba hecha de una substancia diferente de la que su entorno proporcionaba. Es posible que los historiadores del futuro —apoyándose, quizá, en ciertas intuiciones incompletas de los de hoy— sean capaces de encontrar otras interpretaciones más afines a esa substancia, más capaces de arraigar en la roca, y de presentarla con un perfil menos abrupto y extraño, más integrado en el paisaje del arte del siglo xx. Pero será, con toda seguridad, un paisaje diferente del que ahora vemos.”

El realismo transcendental de Edward Hopper Didier Ottinger

“(…) Para Henri, la pintura de Édouard Manet condensaba las virtudes que pretendía inculcar en sus alumnos de la New York School of Art. «Manet no hacía lo esperado. Fue un pionero. Seguía su inspiración personal. Le decía al público lo que él quería que supiera, no las viejas y desgastadas cosas que ya conocía y pensaba que quería oír de nuevo». Los dibujos que a partir de *El pífano* o de *Olimpia* realizó Hopper durante sus años de formación atestiguan el lugar que ocupaba el pintor francés en la docencia de Henri. Otra alumna suya, Helen Appleton Read, precisa los méritos que Henri concedía al realismo de Manet: «Todas las manifestaciones de la vida eran para él posibles temas artísticos, lo que lo inducía a pensar que, como los pobres eran los que estaban más cerca de las realidades de la vida, eran también los mejores temas para el arte. A los alumnos de Henri les parecía que la vida fluía con más fuerza y plenitud en los bares del Bowery y en los muelles que en el Knickerbocker Hotel o en las calles de moda del Upper East Side». Esa dimensión de crítica social atribuida al realismo de Manet será, para Hopper, una de las aportaciones esenciales de la enseñanza de Henri.

Junto con Manet, en la New York School of Art se imponía a los alumnos la tradición pictórica española. Si los primeros retratos y desnudos realizados por Hopper son deudores, en su dramático claroscuro, de los cuadros «españoles» de Manet, o de Rembrandt, la sólida

composición de sus escasas naturalezas muertas recuerda a Zurbarán, o incluso al Velázquez de juventud.

(...) En sus primeros cuadros parisienses, Hopper sigue recurriendo a la paleta de ocres y pardos que domina las obras realizadas en el estudio de Henri. Para adaptar su técnica a las «tonalidades más suaves» del decorado de París, se convierte al impresionismo, en el que lo inicia Patrick Henry Bruce, uno de sus antiguos condiscípulos de la New York School of Art; con él descubre a Pissarro, a Renoir, a Sisley.

Alumno de Henri Matisse, amigo de Sonia y Robert Delaunay, habitual de la casa de Gertrude Stein, Bruce —a quien a comienzos de la década de 1910 se asociará con el orfismo y el sincromismo— no consigue interesar a Hopper en las últimas novedades de la pintura que se hace en París. Sus visitas a los Salones le decepcionan: «Me he precipitado al Salón de Otoño, y casi todo me ha parecido muy malo, aunque en sus planteamientos es mucho más abierto que nuestras exposiciones»¹⁷, escribe a su madre. A pesar de esa opinión, más que tibia, tres artistas le llaman la atención. Albert Marquet presenta una serie de paisajes, entre ellos varias de sus versiones de los muelles del Sena. Cansado de la disolución de las formas a las que inevitablemente conduce el impresionismo, Hopper tomará de Marquet (del que descubrirá de nuevo, en febrero de 1907, un conjunto de obras expuestas en la galería Druet) su síntesis formal, la armonía de sus grises, su paleta apagada. Félix Vallotton expone en el Salón unas figuras pensativas, absortas en la lectura, en las tareas domésticas (*La costurera* y *La lectura*). La decidida plasticidad de las figuras del pintor suizo (que le recuerdan a las de su primer maestro, Kenneth Hayes Miller), modeladas por una luz que se alimenta del precedente de Vermeer, reaparecerá enseguida en la obra de Hopper. En ese mismo Salón, Walter Sickert expone una serie de vistas de los teatros de París (el Théâtre de Montmartre, el Eldorado), y después, en enero de 1907, en la galería Bernheim, unos desnudos de franca sensualidad. Los teatros y los cines de Hopper evocarán el recuerdo de los lienzos del pintor inglés. (...)

«El mundo entero es un teatro, y los hombres y mujeres simplemente comediantes...»
William Shakespeare

Los cines y los teatros tienen una presencia singular en la pintura de Edward Hopper desde finales de los años treinta (*The Circle Theater*, 1936; *The Sheridan Theater*, 1937; *New York Movie*, 1939). La iconografía, la diversidad de los dispositivos «escénicos» que utiliza, responden a una visión del mundo que subraya su ironía teatral. La obra de Edgar Degas, en la que hay también esa fascinación por el universo del espectáculo, es para Hopper un modelo fecundo. En muchas composiciones del artista francés la imagen se estructura cortándola con el plano horizontal de un escenario, procedimiento que el pintor norteamericano adoptará con frecuencia.

En 1921-1922, *Girl at a Sewing Machine* anuncia otro tipo de «puesta en escena», convirtiendo esta vez los apartamentos neoyorquinos en pequeños teatros en los que se representa el drama silencioso de las existencias comunes. (...)"

El lugar de Hopper
Valeriano Bozal

"(...) Compleja es la relación de Hopper con escritores como Dos Passos, Sinclair Lewis, Steinbeck, Upton Sinclair, etc., con fotógrafos como Walker Evans, con Dorothea Lange o con aquel europeo que descubrió los Estados Unidos a finales de 1933, John Gutmann. (...)

Es difícil, por ejemplo, contemplar una fotografía de John Gutmann, *Faro Heceta Head, Costa de Oregón* (1934, Center for Creative Photography, John Gutmann Archive, University of Arizona), y no pensar en Hopper. La limpieza, concisión, y orientación de los ejes, la claridad de su composición, la contundencia de los motivos, su precisión, el tratamiento de la luz para contribuir a definirlos, la relación entre los edificios y el mar, todo eso podemos encontrarlo también en el pintor. Quizá no la proximidad y el punto de vista, razones por las que no se puede hablar de identidad, pero sí de afinidad. También el interés por la iluminación artificial, por los neones, que encontramos en algunos anuncios fotografiados por Gutmann, la

luz artificial en la noche, es rasgo de las pinturas de Hopper. Esa luz aparece igualmente en alguna polaroid de Walker Evans, un fotógrafo bien distante del pintor que, a pesar de ello, no deja de ofrecer algunos puntos coincidentes. *Casa del South Side de Chicago con tienda de alimentación* (colección privada), que Evans fotografió en 1946, presenta varios puntos de contacto con la pintura de Hopper: la casa aislada en un entorno respecto del cual destaca, el punto de vista, alguien que llega y mira, la condición de *voyeur*, son rasgos que nos permiten pensar en el pintor. (...) Muchas de las fotografías que Evans tomó en el metro de Nueva York retratan a personas que conscientemente rehuyen toda relación, incluso visual, con las que les son más próximas: *Pasajeras del metro, Nueva York* (1938-1941, colección privada).

(...) Son todas escenas de la vida americana, de la vida cotidiana en los Estados Unidos, la novedad radica en la naturaleza de nuestra situación, en nuestra implicación con esas escenas. Para situar al espectador, es decir, para situar nuestra mirada, Hopper se sirve de muy concretos recursos plásticos. Su sentido de encuentro, instantaneidad, descubrimiento es el resultado de una cuidadosa elaboración en la que intervienen la proximidad y la escala, la condición del horizonte, elevado o bajo, inexistente en algún caso, el ángulo perceptivo, el juego de luces y sombras, rasgos que nos incorporan al mundo de la escena y, al hacerlo, nos permiten, casi diría que nos obligan, a reflexionar sobre el lugar en el que nosotros nos encontramos: dónde estamos cuando contemplamos a la mujer en el hotel, a la muchacha que cose a máquina, el departamento del vagón..., ¿desde dónde miramos, cuál es el espacio que nos está destinado? La referencia al lugar en el que nosotros nos encontramos es una constante en la pintura de Hopper, en este punto, como ha señalado con brillantez Cees Nooteboom, próximo a la pintura holandesa, a Vermeer de Delft y Pieter de Hooch. (...)

¿Qué miramos, qué vemos? Muchas veces se ha dicho que Hopper es el pintor de la soledad de las personas en la vida urbana moderna. Esa es, en efecto, la sensación más inmediata, pero la anécdota de las pinturas no permite una conclusión tan directa: en sus escenas hay personas solas, pero también hay grupos de personas, parejas, personas que mantienen una conversación, etc. Creo que lo que quiere decirse al mencionar la soledad es que se trata de personas que, estén juntas o no, próximas o no, no se comunican. El aislamiento sería el de la incomunicación (...)

Miramos y vemos personas que esperan. Sentadas, esperan que se abran las cortinas del escenario. Esperan quizá que llegue un visitante, o un viajero. Esperan que llegue un automóvil para poner gasolina o miran el paisaje que hay ante ellas. Esperan llegar a su destino leyendo un libro en el compartimento del vagón. Esperan conversando o en silencio, esperan, quizá, que pase la tarde o que pase el día. No sabemos con certeza qué esperan. (...)Es en el curso de esa espera cuando están aislados.

(...) Existen muchas afinidades entre Vermeer y Hopper aunque, naturalmente, se trata de dos pintores diferentes y dos obras muy distintas. Dos notas les caracterizan: la primera, el tratamiento del sujeto que mira, en ambos se construye la pintura de tal manera que tengamos la sensación de que la escena es contemplada por alguien que acaba de llegar, ha abierto la puerta, se ha encontrado con ella, etc.; en ambos casos, también, los protagonistas de la escena son ajenos a esa mirada, no tienen conciencia de esa presencia; la segunda nota, en relación con esta, hace referencia a la composición de la imagen, sobre todo en interiores: en los dos artistas el interior pintado está pintado con concisión y sobriedad, la luz que viene de fuera contribuye de forma decisiva a crear la fisonomía del interior, su estructura visual, y el juego interior-exterior es protagonista de la escena. Lo escueto de la representación y su concisión, el «aislamiento» de la figura en el interior —aislamiento similar al de los objetos—, procuran entidad visual a los personajes que protagonizan la escena, de tal modo que nosotros, espectadores, atendemos a ellos sin entretenernos o curiosear en motivos accesorios. El papel reservado a los ventanales es en ambos artistas de gran importancia, aunque en el caso de Vermeer la índole de la luz sea distinta a la luz de Hopper: indefinida la naturaleza de aquella, es muy verista y cotidiana la de éste. Salvo en alguna pintura excepcional, los protagonistas, las protagonistas de las pinturas de Vermeer no dirigen la atención hacia el exterior, están concentradas en su acción, algo que no sucede en las pinturas de Hopper, en las que muchos protagonistas esperan algo del exterior o, sin mirar hacia fuera, cavilando meditativos, esperan también que suceda algo.”