

VARIACIONES
SOBRE UNA
OBRA DE
ARTE

MORNING SUN

EDWARD HOPPER



Morning sun

El Sol de la Mañana de Edward Hopper

1952

Nadie ha sabido representar la soledad del hombre moderno como él. Y a la vez, sus pinturas son verdaderamente cinematográficas; quizás es por eso por lo que podemos sentirnos tan cercanos a ellas. En El sol de la mañana, la mujer, representada a partir de Jo, la esposa de Hopper, mira al sol impasible y aparentemente perdida en sus pensamientos. La pared y la habitación, que domina la vista hacia la calle, sugieren igualmente la desolación y la soledad de la impersonal vida urbana.

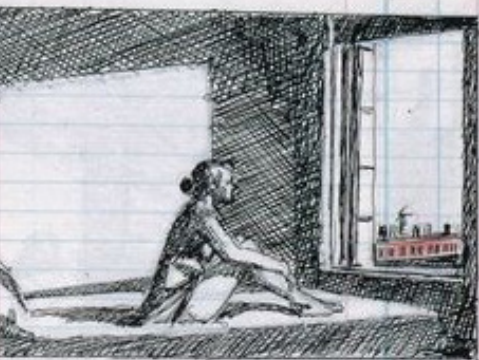
Gran parte del éxito inicial de Hopper puede atribuirse a Jo, que también fue su representante.

Cuando la pareja se casó en 1924, ambos tenían más de cuarenta años. Jo, pintora y actriz, era la que estaba más consolidada de los dos. En 1923, fue invitada a participar en una exhibición colectiva de artistas norteamericanos y europeos en el Museo de Brooklyn, y animó a los comisarios de la misma a incluir también la obra de su esposo. La exposición dio lugar a la primera adquisición por parte de un museo de la obra de Hopper.

Jo fue la única modelo femenina de Hopper entre 1923 y la muerte del mismo en 1967, aunque nunca consideró que sus obras fueran retratos de ella, sino que la utilizaba como sustituta de "cualquier mujer". Cuando pintó El sol de la mañana, Jo tenía 69 años, aunque está representada de manera bastante idealizada y juvenil. Aunque en la pintura represente menor edad, cuando su mujer Josephine posó para este cuadro tenía ya 69 años. **Su mujer sentada en su cama es el elemento principal que compone la melancólica imagen de soledad y reflexión interior que representa el cuadro**, frente a ella una ventana abierta con el cielo azul intenso y su radiante sol de la mañana muestra los típicos edificios industriales americanos de color rojizo. Todo inundado de sol y estudiado por su autor hasta el más mínimo detalle, según los bocetos qué así lo confirman.



BOCETOS DE LA OBRA



"Morning Sun" 28x40
Painted in New York Studio in February 1952
(Museum & Newton (National) double prime canvas
and WPA Glass, Flake White, Chalk White
mixed oil and tempera
The figure is in shadow. Out window red brick + open stone. Blue sky.
Impassioned study of masonry left side of window. White - full light from left.
Shadows green, light areas light green. End of window curtain dark green. Her
hair is brown. 11 1/2 x 14, 54. 3500 - 1/2
by Ambrosio Muro 3500 total price
1166 Comptroller
8333.34 Paid July 1, 54
May 4, 54 Paid on account 5300.00
Balance due - 3033.34. Paid July 1, 54.



Documental
Edward Hopper



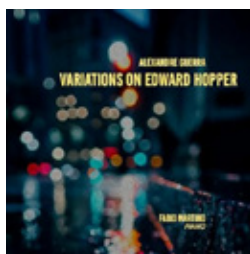
Valeria Zaza
Tinta, acuarela,
lápiz acuarelable
y óleo pastel



Miriam Vivas
Pasteles secos y tinta s/papel entelado



Barby Negroni - Jorge Piccini
Fotografía



HOPPER
EL PINTOR
DE LA SOLEDAD

En **morning sun** (sol de la mañana) podemos ver a una mujer sentada en una cama, ella está contemplando el amanecer de un nuevo día a través de una ventana que tiene enfrente y por la que podemos ver la fachada de un edificio industrial la luz que con fuerza se filtra en la escena no solo la ilumina a ella sino también a una austera habitación que muy probablemente pertenezca a la de un hotel. La mujer que allí vemos es Josephine

esposa del artista la cual en este caso sirvió de modelo para su marido. Este cuadro se halla en el museo de arte de Columbus en Ohio, pero qué es lo que quiso decirnos Edward Hopper con esta obra y sobre todo en qué está pensando la mujer de la ventana? Viéndolo con un poco más de detalle, hay una mujer sola sentada en una cama, frente a ella hay una ventana que parece invitarla a pensar a lo lejos, podemos ver un edificio industrial mientras tanto, el sol de la mañana baña toda la escena.

Ahora pensemos un poco más y además, dejémonos llevar un poco por la obra, incluso poder cerrar los ojos un par de veces si eso te ayuda es de alguna manera una invitación a un viaje en el que en un momento antes no habíamos pensado o que bien llevábamos demasiado tiempo cavilando en la obra la que despierta un sentimiento o una zozobra en nosotros, a veces funciona como una distorsión de la realidad y otras como un compendio donde se resumen un número significativo de vivencias personales, la tela puede despertar muchas cosas en nosotros, todas son válidas excepto una, **la indiferencia**.

La mujer recibe la luz de la mañana, se trata de un torrente luminoso pero frío y que se recorta en áreas donde el paso de la luz se hace de forma brusca casi hostil, es una iluminación despiadada y muy apropiada para la sensación de absoluta soledad que se respira en la tela para tal fin abundan en ella los tonos azulados grises y verdes en cada una de las pinceladas que construyen aquel cuarto. Se nota el desamparo cruel que la escena nos

transmite nada aquí está puesto por casualidad todo es deliberado y eso se nota en el contraste tan definido que otorgan los tonos cálidos del edificio industrial que podemos ver por la ventana con ese interior que parece salir de entre las brumas de un sueño, todo está puesto para resaltar las diferencias de una atmósfera natural, quizás la del exterior con otra interior que está contaminada por el ánimo el de Josephine o el nuestro, lo mismo da y que por eso se acerca a lo irreal. Sinceramente y aquí ya aparece el genio del artista no puedo imaginarme este cuadro con otra iluminación, porque será esta luz tan apacible y salvaje a la vez la encargada de desfigurar el rostro de la mujer hasta convertirlo en una suerte de máscara? tras la cual ésta desaparece tras la cual su identidad se diluye en la de todos nosotros y esto es así porque no estamos hablando de la soledad de Josephine sino de la de cualquiera, tu soledad o la mía.

Ella es sólo un medio, un instrumento con el que todos nos podemos identificar tras la máscara, su identidad se ha diluido. Ahora todos estamos ahí, casi con toda seguridad la mujer acaba de dormir en esa cama que no puede ser más austera e impersonal. Los colores son fríos y desangelados y están en perfecta concordancia con el resto de la habitación, cuya pared verdosa nos acerca un poco más a la sensación de vacío que inunda toda la atmósfera. La luz produce además un juego de sombras que parecen acechar la aparente calma cortando de una manera agresiva al espacio, sin embargo no hay una atención evidente que pueda transmitirnos inquietud. Sin duda algo que es difícil de lograr con elementos tan hostiles aquí triunfa el carácter reflexivo del ser humano. Hopper pintó como pocos la soledad del hombre en medio de la sociedad de consumo que nos devora y nos escupe todo el tiempo a bordo el aislamiento de los individuos en las grandes ciudades. PODEAMOS sentir la necesidad e inventar o completar aquello que no vemos, decir por ejemplo que la mujer ha sufrido un desengaño amoroso y que por eso ter-

minó durmiendo en ese hotel o quizá que está a punto de suicidarse y busca privacidad para un acto tan íntimo y decisivo tal vez se extraña a alguien que se ha ido para siempre o que es víctima de un pasado doloroso, que vuelve todo el tiempo sin irse nunca del todo. Podríamos imaginar mil historias, todas diferentes y factibles y esta posibilidad claro está, pone de manifiesto la riqueza y la profundidad de la obra pero hay algo que no parece estar en discusión y es el hecho de que esa mujer en ese momento en esa habitación no solo está sola, se siente sola, mira de cara a la soledad y se deja caer en ese momento de abandono sin ninguna resistencia. Está frente al misterio del ser y en él se pierde absorta entre pensamientos que la superan todos tuvimos este momento o lo tendremos y entonces como respondemos a la pregunta: en qué está pensando la mujer de la ventana? Yo comenzaría hablando acerca de la soledad del ser humano, la soledad como tal parece ser subjetiva además de tener muchos matices y de ser inherente a nuestra condición humana, en la antigua grecia un ciudadano podía ser desterrado temporalmente de una polio ciudad si era considerado una persona peligrosa para los demás se aplicaba sobre todo al mal desempeño de los funcionarios públicos no constituía una condena penal ni judicial y el ciudadano no perdía sus derechos como tal, era una manera que tenía la democracia para defenderse de la tiranía, el destierro podría durar hasta diez años, esta pena era muy dura y suponía un castigo terrible para el condenado, el cual se veía alejado de sus conciudadanos perdiendo también muchos afectos y amigos. Cuenta María Kodama que un día se encontraron de forma casual Borges y Cortázar en el museo del Prado. Frente al perro semihundido de Goya, recordemos que ésta era una de las tantas obras que habían la estancia del sordo y que pertenece a la serie de las pinturas negras del autor es desde luego una obra personal realizada para el disfrute privado de su autor. El perrito mira el vuelo de dos pájaros que surcan un cielo de

color inquietante sin que sepamos muy bien por qué las aves han desaparecido del original. El nimal observa mientras parece hundirse en esa especie de arenas movedizas que lo llevan hacia la muerte. No sabemos qué piensa en esa hora última, ni por qué se aferra con su mirada a estas aves que ya no están. Estamos frente a la soledad de un ser que agoniza y tan solo le queda una última y desesperada conexión para con la vida aquella que establece con aquel vuelo tan libre como lejano sin los pájaros tal como está la obra ahora la cara del animal se nos antoja aún más misteriosa, pero no menos dramática, nos preguntaríamos con justa razón que mira a que se acerca si así no parece haber nada, es un ser que está a punto de perder lo máspreciado la vida y en ese trance no quiere estar solo. Recuerdo una película de Sofía Cópola del 2003 que se llama "Lost in translation", expresión inglesa para definir aquello que se pierde.

El protagonista es encarnado por Bill Murray al tiempo que su amiga Charlotte es interpretada por Scarlett Johansson, lo cierto es que Bob conoce a Charlotte que hasta ese momento es una perfecta desconocida y entabla con ella una amistad algo casual y pasajera. Ambos se hallan en Tokio con todas las dificultades que supone convivir con una lengua que no se domina y en una sociedad que no es la propia. Es una estrella de cine que ya está de vuelta de todo en la vida, parece haber perdido toda ilusión.

Lo cierto es que él viaja a Tokio para promocionar una marca de whisky, atendiendo a este compromiso debe conceder una serie de entrevistas y rodar diversos anuncios comerciales.

En el hotel se encuentra a Charlotte una joven que acompaña a su marido, un fotógrafo de prestigio que la deja sola todo el día, los dos atraviesan una situación parecida a él lo llama su mujer desde Estados Unidos con problemas domésticos, un tanto absurdos, mientras que a ella la llega por la noche del marido no le trae la contención que busca. Ambos, aunque rodeados de gente se ven unidos por la soledad y ponen en las manos de un

desconocido que quizá es lo mismo que nadie sus íntimas contradicciones, los une el vacío de la existencia, una forma absoluta de la soledad pero de acabado fino y sin tapujos que los lleva a conectar de una manera especial cosa que al fin y al cabo resulta paradójica. Comenzaría hablando acerca de la soledad del ser humano y pienso y esto es personal que ella podría ser una desterrada, alguien que se halla lejos de sus seres queridos y de su entorno afectivo, alguien que está en un sitio, que le es ajeno y puede que penando por algún giro de su camino que la llevó a esa situación, también podría ser que ella tuviera la clave de su propio enigma, tener en su mano la solución que la redime, pero que al mismo tiempo supone consecuencias y daños en los demás y por eso quizás se resigna a su destino. A veces pienso que la mujer podría estar a un paso de entrar en la muerte, afrontarla en un hotel del que ya no va a salir viva tendría, que aferrarse entonces a las últimas migajas que le tira la vida como el perro de Goya mirando los pájaros que ya no están, buscando en ellos algo que no puede hacer. Hopper nos pone una máscara de difusa luz en el rostro pero esto no nos aclara las cosas tanto él como nosotros estamos ante el mismo enigma y allí nos quedamos perplejos y encandilados como una liebre frente a los faros de un automóvil paralizados ante un prodigio que no podemos resolver hay otra pintura de Hopper que nos puede servir para arrojar un poco más en todo este asunto se trata de la tela no obsta mulos y en ella vemos a un grupo de gente que comparte el mismo sitio, en este caso una cafetería urbana, pero están igual de solos que nuestra dama de Morning sun rodeados de gente podemos de todas formas sentir el lastimero reclamo de nuestra soledad.

Fuente:
El Trastero de Robert



Mónica Miliauskas
Acuarela y lápices acuarelables



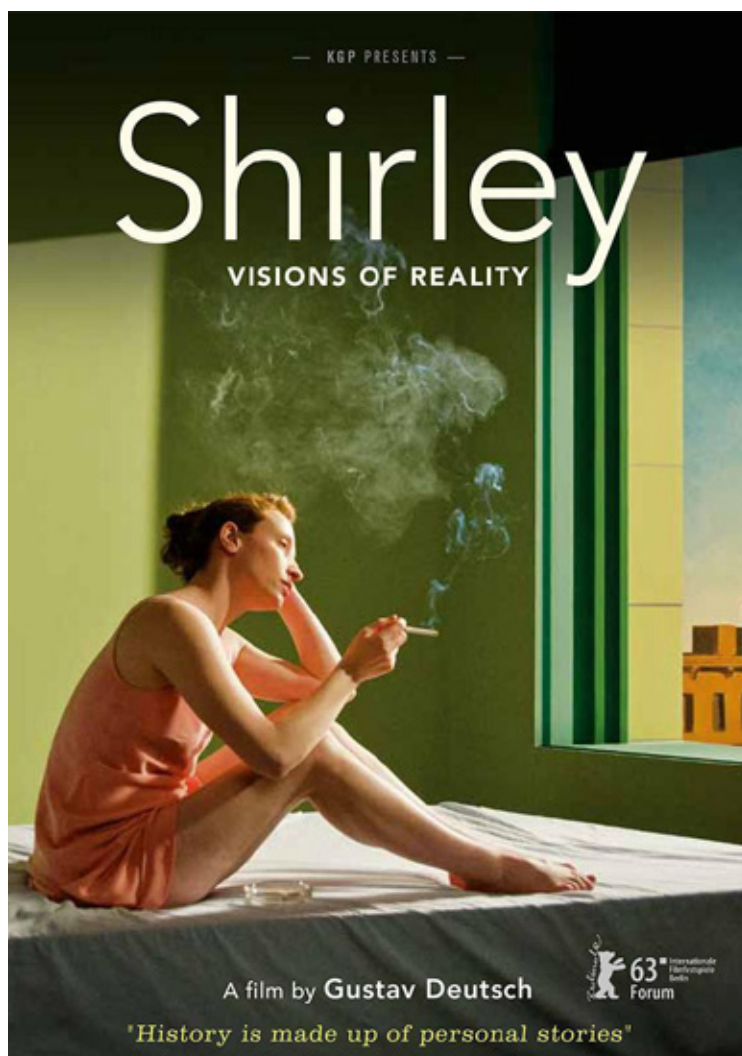
Remmy Calancha
Acuarela y lápices acuarelables



Juan Manuel Ferrarini
Óleo



Estela Bruera
Óleo



Ver película completa

SHIRLEY - Visiones de una realidad

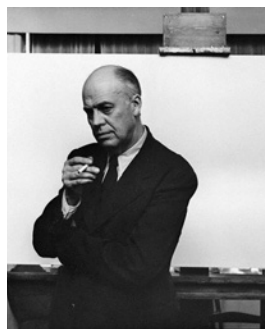
2013 - Duración: 92 min.

País: Austria - Dirección y guión: Gustav Deutsch



Ver película

ENTREVISTA A EDWARD HOPPER



Esta entrevista tuvo lugar en la Sala de Juntas del Whitney Museum. Comienza con la lectura de un texto de 1933 de propio Hopper, “Notas sobre la pintura”, donde el autor afirmaba que el objetivo de la pintura era transcribir de la forma más exacta posible nuestra más íntima impresión de la naturaleza.

Hopper habla de cómo sus ideas han cambiado desde que esta declaración fuera publicada, de que el retorno a la naturaleza que había profetizado no ha ocurrido; de su camino hacia el realismo a pesar de la abstracción contemporánea (recuerda la postura, para él, similar de Thomas Eakins en el siglo XVII); de sus técnicas sobre lienzo y del uso del blanco de zinc; de su decisión de evitar los barnices protectores y su firme creencia de que es responsabilidad del propietario mantener las obras bien conservadas; de su

éxito como fruto inconsciente de pintar honestamente; de la creencia de que su pintura “Apartment Houses” cristalizó a partir de ella un estilo. Hopper lee un comunicado, publicado en la revista Reality en 1953 donde postulaba que el arte era una expresión externa de la vida interior. En un apéndice, John Morse afirma que existe una especie de libro de contabilidad de todas las obras de Hopper, con fechas de catálogo y precios. Hopper lee dos declaraciones sobre arte escritas para otros fines. Comenta también sobre los materiales que utiliza; de por qué elige algunos de los temas que pinta, y de sus predicciones sobre el futuro del arte americano.

John Morse. Señor Hopper, en 1933 escribió una declaración muy interesante titulada “Notas sobre la pintura” para el catálogo de su exposición en el Museo of Modern Art. Me pregunto si antes de comenzar no le importaría leerla para nosotros y quizá comentarla.

Edward Hopper. Dice así: “Mi objetivo en la pintura ha sido siempre la transcripción más exacta posible de mis más íntimas impresiones de la naturaleza. Si este fin es inalcanzable, puede decirse que también lo es la perfección en cualquier ideal de pintura en de cualquier otra actividad humana. La tendencia de algunos movimientos artísticos contemporáneos, aunque no de todos, parece negar este ideal y conduce a una concepción puramente decorativa de la pintura. Tal vez se deba matizar esta afirmación y decir que las tendencias aparentemente opuestas contienen cada una un poco de la otra. He tratado de presentar mis sensaciones en la forma que me resulta más agradable y atractiva. Los obstáculos técnicos de la pintura quizá dictan esta fórmula. Puede tener que ver también con las limitaciones de personalidad y, tal vez a ello se deban las simplificaciones que he intentado. Encuentro siempre en el trabajo la presencia perturbadora de elementos que no forman parte de mi visión y la inevitable destrucción y sustitución de esa visión a medida que la obra avanza. La lucha para evitar este deterioro es, creo, el destino común de todos los pintores para quienes la invención de formas arbitrarias tiene menos interés. Creo que los grandes pintores, con su sabiduría de maestros, han intentado convertir este difícil medio que es la pintura y el lienzo en un registro de sus emociones. Cualquier desviación de este objetivo principal me lleva al aburrimiento. El asunto del valor de la nacionalidad en el arte es quizás irresoluble. En general puede decirse que el arte de un país es más grande cuando mejor refleja el carácter de su gente. El arte francés parece demostrarlo. Los romanos no eran un pueblo estéticamente sensible, el dominio intelectual que Grecia ejerció sobre ellos no les llevó a perder su condición racial, pero ¿quién podría decir que no hubieran producido un arte más original y vital sin esa dominación? Se podría trazar un paralelismo no muy descabellado entre Francia y nosotros. El dominio de Francia en las artes plásticas ha sido casi total en los últimos treinta años en este país. Si era necesario aprender, lo hemos hecho. Cualquier otra relación de esa naturaleza sólo

podía entenderse como una humillación para nosotros. Después de todo, ni somos franceses ni nunca lo seremos, y cualquier intento de serlo sería negar nuestra propia herencia y tratar de imponernos un carácter que no sería otra cosa que un barniz superficial. En su sentido más limitado el arte moderno parecería que tuviera sólo que ver con las innovaciones técnicas de cada época.

En un sentido más amplio, y para mí irrevocable, el arte de cualquier época, de personajes concretos que siguen siendo modernos por la verdad que hay en ellos.

Esto hace a Moliere en su grandeza tan innovador como Ibsen o a Giotto tan moderno como Cezanne.

No está claro qué pueden hacer los descubrimientos técnicos para contribuir a la capacidad interpretativa. Es cierto que los impresionistas quizá proporcionaron una representación más fiel de la naturaleza gracias a sus descubrimientos en la pintura al aire libre. Pero es más discutible que, al hacerlo, mejoraran su estatus como artistas. Podría aquí señalar que en el siglo XIX Thomas Eakins utilizó métodos propios del siglo XVII y, sin embargo, es uno de los pocos pintores de la última generación aceptado por el pensamiento contemporáneo en este país. Si las innovaciones técnicas de los impresionistas hubieran llevado sólo a una representación más precisa de la naturaleza, tal vez no habrían servido de mucho para aumentar su capacidad de expresión. Puede llegar, o tal vez ha llegado, el momento en que ya no sea posible ningún progreso en la representación realista. Hay quien dice que ya se ha alcanzado ese punto, un intento para sustituir una caligrafía más simplificada y decorativa. Este planteamiento es estéril y carece de esperanza para quienes quieren dar a la pintura un sentido más rico y humano y también un alcance más amplio. Nadie puede predecir con seguridad la dirección que llevará la pintura en los próximos años, pero, al menos, me parece que habrá una reacción contra la invención de una propuesta arbitraria y estilizada. Habrá, creo, un intento de captar más el asombro y los accidentes de la naturaleza y un

estudio más profundo y comprensivo de sus estados de ánimo, a la vez que una renovada y humilde admiración por parte de quienes son aún capaces de estas reacciones básicas”.

John Morse. Gracias, Señor. Hopper. Hace treinta y seis años que escribió eso, ¿qué cambiaría ahora?

Jo Hopper: Veintiséis.

Edward Hopper. No sé. Quizá el último párrafo.

John Morse. Veintiséis, claro, es verdad. Cambiaría usted el último párrafo en relación con el pronóstico. Todos nos hemos tenido que tragar nuestras palabras cada vez que hacemos profecías.

Lo sé.

Edward Hopper. Creo que se hará realidad, pero nadie puede decir cuándo.

John Morse. No vemos demasiados signos de que se haga realidad hoy en día un retorno a la naturaleza que yo mismo predije hace unos quince años. Pero todavía está usted convencido de que finalmente lo veremos.

Edward Hopper. Creo que sí.

John Morse. ¿Cree usted, sólo como conjetura, que su impulso podría provenir de Estados Unidos?

Parece que América está liderando ahora el expresionismo abstracto. Me pregunto si este retorno a la naturaleza, a la que ambos nos hemos referido, podría salir de aquí o de Francia.

Edward Hopper. No lo sé. Francia siempre ha sido el líder en los movimientos artísticos, así que tal vez pudiera venir de Francia.

John Morse. Lo cierto es que el actual movimiento del expresionismo abstracto parece ser principalmente estadounidense. Nosotros, de hecho, estamos influyendo en Francia. ¿Le parece que eso es así hoy en día?

Edward Hopper. Creo que es así, pero no estoy muy seguro.

John Morse. Pero, de todas formas, ¿cree usted que cualquier nuevo movimiento vendrá quizá de Francia?

Edward Hopper. Creo que sí.

John Morse. Señor Hopper, en su declaración se refería a Eakins y al uso que hacía de una técnica del siglo XVII lo que nos lleva a un tema importante, el de los materiales que ha utilizado, los que para usted ha sido adecuados y los que no.

Edward Hopper. Bueno, en relación a Eakins quería decir que su método naturalista era lo más opuesto a los artistas abstractos. Eso es lo que quería decir. No me refería a todas las grisallas y preparaciones que se hacían en el Renacimiento porque yo no creo que él hiciera eso.

John Morse. Volviendo a sus propias técnicas, dice usted que sólo sabe de una pintura suya que haya necesitado algún cuidado: "Nighthawks en Chicago. ¿Cuál fue el motivo?

Edward Hopper. Bueno, creo que fue porque a fin de obtener una mayor blancura y brillantez, había usado blanco de zinc en cierta parte de la imagen. Creo que se había agrietado o escamado mientras que las partes donde había utilizado blanco de plomo, no. Es lo que recuerdo.

John Morse. ¿Cree usted que era debido a una inferior calidad del blanco de zinc o a la naturaleza de los materiales?

Edward Hopper. No, no lo creo. Creo que el blanco de zinc tiene una tendencia a agrietarse y a escamarse. Sé que en la pintura del exterior de las viviendas, el blanco de zinc tiende a eso, mientras que el blanco de plomo simplemente se convierte en polvo.

John Morse. Ya veo.

Edward Hopper. Creo que lo mismo pasa con los cuadros.

John Morse. Y desde esa experiencia ha evitado el blanco de zinc...

Edward Hopper. Sí, yo ahora sólo uso blanco de plomo.

John Morse. ¿Qué pigmentos utiliza normalmente?

Edward Hopper. Bueno, el fabricante es Winsor & Newton. No puedo recordar todos los colores con exactitud. Son alrededor de doce o trece.

John Morse. Y el soporte de sus pinturas, el lienzo. ¿Tiene alguna preferencia?

Edward Hopper. Sí, el mejor lino que pueda conseguir de Winsor & Newton.

John Morse. Recuerdo que Lloyd Goodrich describía su estudio como una especie de taller de carpintería. ¿Debo pensar por ello que monta usted sus propios bastidores?

Edward Hopper. No, no lo hago.

John Morse. No monta sus propios bastidores. ¿Qué tipo de imprimación suele usar para el lino de Winsor & Newton?

Edward Hopper. Bueno, uso el lienzo ya preparado. No puedo decir qué base lleva.

John Morse. Simplemente confía en Winsor & Newton.

Edward Hopper. Confío en Winsor & Newton y pinto directamente.

John Morse. Ha hablado de esmaltes hace un momento. ¿Alguna vez los ha encontrado útiles en sus técnicas?

Edward Hopper. No, rara vez utilizo esmaltes, en pocas ocasiones.

John Morse. Directamente sobre el lienzo, con pinturas Winsor & Newton. ¿Y barnices? parece que son un problema para los pintores, se necesita mucho tiempo hasta que la pintura seca y se pueda barnizar, aplicar una película protectora, quiero decir.

Edward Hopper. Nunca utilizo un barniz final. Utilizo uno de retoque que se hace en Francia, Libert, y ese es todo el barniz que uso. Si la pintura necesita luego un barniz, dejo que lo haga un restaurador.

John Morse. ¿Y cuánto tiempo necesita normalmente para que la pintura seque antes de usar este barniz de retoque o puede hacerse enseguida?

Edward Hopper. Se puede hacer casi de inmediato, en cuanto el pigmento deje de estar pegajoso.

John Morse. Bien, dicen los restauradores que la función del barniz protector, sobre todo hoy, con tanto humo y hollín, es importante para mantener las pinturas. ¿Cree que el barniz ofrece una protección adecuada?

Edward Hopper. No, no lo creo; y no dura mucho tiempo en la superficie pero deja ver las zonas que se han secado y les da su justo valor. Por eso lo uso.

John Morse. Ya veo. ¿Así que más o menos deja al propietario o al restaurador que lo barnicen?

Edward Hopper. Sí, así lo hago. Bueno, tengo un método muy simple de pintar. Pinto directamente sobre el lienzo, sin ningún truco, por así decirlo, y para empezar uso la trementina casi pura, poniendo aceite a medida que avanzo hasta que el medio se convierte en aceite puro. Uso tan poco aceite como me sea posible, y ese es mi método. Es muy simple.

John Morse. ¿Aceite de linaza puro, quiere decir?

Edward Hopper. Sí, aceite de linaza. Solía usar aceite de amapola, pero he oído que el aceite de la amapola agrieta el pigmento, así que ya no lo uso más. Me parece que el aceite de linaza y el blanco de plomo son los medios más satisfactorios.

John Morse. ¿Señor Hopper, dónde aprendió todas estas técnicas. Me han dicho que nuestras escuelas de arte... Isabel Bishop me decía el otro día que en la Art Students League no recibió ninguna formación semejante sobre aligerar y espesar y todo eso. ¿Dónde lo aprendió usted?

Edward Hopper. Yo no recuerdo haber tenido ninguna formación de ese tipo en la Chase School con Robert Henri o Kenneth Miller. Los métodos que después he aprendido vinieron de la experiencia o de haber leído algunas de las obras de Doerner o Mayer.

John Morse. ¿Qué piensa de esto que parece una carencia de nuestras escuelas. ¿No debería todo aquel que toma un pincel para usarlo sobre un lienzo, conocer estas reglas fundamentales? ¿No podrían enseñarse?

Edward Hopper. Creo que debería y podría enseñarse.

John Morse. Debería ser así. ¿Es usted consciente, por cierto, que uno de los resultados de esta indiferencia hacia la técnica es que hay una serie de pinturas en el Modern Museum que no pueden ser prestadas porque son demasiado perecederos?

Edward Hopper. No sabía eso.

John Morse. Si, es verdad. Hay algunas, por ejemplo, según me han dicho, que no podían ir con la exposición que ahora va a Rusia. No soportarían el viaje. Me gusta aprender de mis amigos

restauradores, los Keck, de Brooklyn; sin embargo, nunca han tenido un cuadro suyo en su taller y no sabe usted cuántos se deterioran.

Edward Hopper. Bueno, había una pintura, "Nighthawks", que volvió de Chicago y con el fin de conseguir un blanco más brillante y menos cálido, usé en una zona blanco de zinc y creo que esa parte

necesitaba ser restaurada.

John Morse. Pero por lo que usted sabe, sería la única pintura que no pintó correctamente?

Edward Hopper. Creo que sí.

Edward Hopper. Son las que más se acercan a mi pensamiento y muy pocas lo hacen.

John Morse. Por supuesto, es muy diferente decir una cosa pintando y decirlo con palabras, pero algunas pinturas deben haberle gustado más, o le han gustado más una vez terminadas.

Edward Hopper. Bueno, creo que alguna lo consiguió.

John Morse. ¿Cuál sería?

Edward Hopper. "Cape Cod Morning".

John Morse. "Cape Cod Morning" ¿Recuerda pintándolo? ¿Fue tan placentero pintarlo como verlo ahora?

Edward Hopper. Bueno, un placer en un sentido, y sin embargo, suponen un trabajo duro para mí.

No puedo decir que sea un placer. Hay tantos problemas técnicos en cuestión.

John Morse. ¿Por qué le gusta hoy día, qué le parece?

Edward Hopper. Bueno, como he dicho, está tal vez más cerca de mi pensamiento sobre las cosas que muchos otros. Eso es todo lo que puedo decir al respecto.

John Morse. ¿Qué hay de sus muchas pinturas de faros, "The

Lighthouse at Two Lights”, que es tal vez uno de los más conocidos. ¿Transmite el sentimiento que tenía en aquel momento?

Edward Hopper. Bueno, tal vez sí, pero no estoy muy satisfecho con las pinturas de los faros.

John Morse. Ah, sí, eso es interesante. ¿Por qué?

[En ese momento interviene la esposa de Hopper]

Jo Hopper. Verá, tenga cuidado. Las personas que poseen “The Lighthouse”, no creo que usted quiera... Se debe confiar en que

John Morse. Señor Hopper, me gustaría preguntarle acerca de una pintura concreta que causó en mí una gran impresión cuando la vi por primera vez en el Whitney Museum, y que todavía lo hace, aunque ahora esté en la Duncan Phillips Collection de Washington. Se trata de “Approaching a City” y estoy bastante seguro, o ¿cómo podría expresarlo con palabras?, del atractivo especial de este cuadro. Tal vez no sea posible, pero me gustaría escuchar lo qué tiene que decir al respecto.

Edward Hopper. Bueno, siempre me ha interesado cuando se llega a una gran ciudad en tren y no puedo describir exactamente las sensaciones, pero son enteramente humanas y tal vez no tengan que ver con la estética. Hay un cierto miedo y ansiedad y un gran interés visual en las cosas que uno ve al llegar a una gran ciudad. Creo que eso es todo lo que puedo decir al respecto.

John Morse. Cuando pintó este cuadro ¿era consciente de estas maravillosas y sólidas formas geométricas que llamaron mi atención una vez?

Edward Hopper. Bueno, supongo que lo era. Lo intenté más o menos involuntariamente.

John Morse. ¿Llegaría usted a afirmar que es producto del subconsciente?

Edward Hopper. Sí, creo que sí.

John Morse. Pero lo que había en su mente cuando estaba pintando, deduzco entonces, ¿era la sensación de acercarse a una ciudad?

Edward Hopper. Si.

John Morse. Gracias.

John Morse. Señor Hopper, hablando de este cuadro “Dawn Before Gettysburg”, me gustaría preguntarle cómo fue que de repente pintara una escena de la guerra civil?

Edward Hopper. Bueno, siempre me había interesado la guerra civil y tengo la historia fotográfica de la guerra con tantas fotografías de Brady y creo que eso fue lo que me lo sugirió.

John Morse. Me contó usted una cosa.

Cuando se expuso esta pintura en una muestra del Museum of Modern Art?

Edward Hopper. Creo que sí.

John Morse. ¿Y cuál era la historia sobre Einstein?

Edward Hopper. Bueno, esto me lo contó uno de los guardias, que Einstein al pasar por las galerías, se había parado mucho tiempo delante de este cuadro mío, y supongo que sería su odio a la guerra lo que le llevó a hacer eso, con esos hombres que, evidentemente, estaban preparándose para la masacre.

John Morse. Entiendo, gracias. Señor Hopper, este folleto que recogió de la pila de fotografías que el señor Goodrich nos dejó, “Apartment Houses”, pintado en 1923; creo que le interesará saber que tanto el señor Goodrich como yo, pensábamos que, en esta pintura, en cierto sentido, cristalizó el estilo que iba a desarrollar y que ha continuado desde entonces. ¿Estás de acuerdo con eso?

Edward Hopper. Sí, creo que es así.

John Morse. ¿Recuerda cuando lo pintó?

Edward Hopper. Se pintó en mi estudio en la Washington Square. Es todo lo que recuerdo de él.

John Morse. Está ahora, por cierto, en la Pennsylvania Academy, y creo que también ilustra un aspecto que muchos han visto en sus pinturas, que uno mira hacia dentro y hacia fuera. Creo que también demuestra esto otra cualidad, que Goodrich ha señalado: que uno siente que hay muchos edificios al lado, más allá de este, que este es sólo un trozo, que no está aislado.

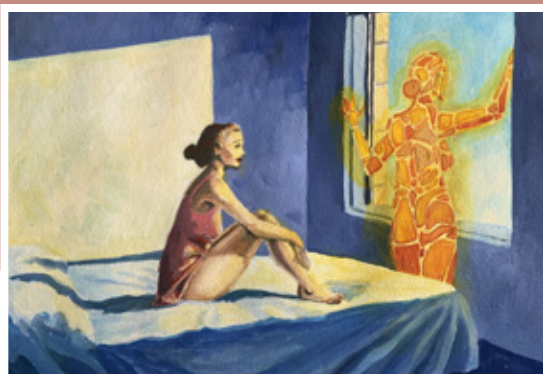
Edward Hopper. Creo que he tratado de mostrar esa sensación en la mayoría de las pinturas de este tipo.

John Morse. Y creo que la mayoría de las personas estarán de acuerdo en que ha tenido un éxito admirable. Señor Hopper, en 1953, escribió una declaración para una revista de, lamentablemente, corta vida llamada Reality. Me pregunto si le importaría leerla de nuevo para nosotros y quizás comentarla, si le apetece?

Edward Hopper. Voy a leer esa declaración. Dice así: “El gran arte es la expresión externa de la vida interior del artista, y esta vida interior tendrá como resultado su visión personal del mundo. Ninguna hábil invención puede reemplazar el elemento esencial de la imaginación. Una de las debilidades de mucha pintura abstracta es el intento de sustituir las invenciones del intelecto por una concepción imaginativa prístina. La vida interior de un ser humano es un vasto y variado reino y no se ocupa sólo de estimulantes arreglos de color, forma y diseño. El término vida, tal como se utiliza en el arte, es algo que no debe despreciarse ya que implica toda la existencia y la función del arte es reaccionar ante ella y no a huir de ella. La pintura tendrá que tratar con más detalle y menos oblicuamente la vida y los fenómenos de la naturaleza antes de que pueda volver a ser grande”.

John Morse. Muchas gracias, señor Hopper.-





El perro semihundido - 1820-1823 - Francisco de Goya
Óleo sobre revoco, trasladado a lienzo - Museo Del Prado. Madrid.

Tipografías usadas: Piazzolla - Roboto
Papel: Natural Evolution - bookcel - ilustración - obra . 90gr. 120gr.
www.jorgepiccini.com - www.bexpatagonia.com
@jorgepiccinifotografia - @bex_patagonia
Ilustración de portada: Juan Ferrarini - Óleo.
craquelado, acuarela y collage sobre tela

PUBLICACIÓN

SIN



 BEX PATAGONIA

