

Edward Hopper. El pintor de la soledad

A comienzos de los años veinte, la pregunta sobre si existe o no un «arte norteamericano» halla un principio de respuesta con la inauguración de la *American Wing* (ala norteamericana) del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Dieciséis salas en orden cronológico reconstruyen el escenario doméstico desde la época colonial hasta la de la República. La apertura de esas salas provoca una toma de conciencia que lleva a los museos del país a separar sus fondos norteamericano y europeo, hasta entonces mezclados. Las universidades de más prestigio, Harvard y Yale, crean cátedras de estudios norteamericanos denominados *American Studies* o *American Civilization*. Bajo el efecto de ese nuevo contexto, atemperando su militancia formalista, el MoMA dedica un año después de su inauguración varias exposiciones a los «padres fundadores» de la pintura nacional: Eakins, Homer, Albert Pinkham Ryder. Un año después, Edith Halpert, que dirige la Downtown Gallery de Nueva York, amplía sus espacios expositivos con la creación de la Folk Art Gallery, en la que combina objetos utilitarios de los pioneros norteamericanos con obras modernas. Edward Hopper (1882-1967), no tarda en encontrar demasiado estrecho ese uniforme «norteamericano» con que lo viste la crítica al reseñar sus obras recientes. Hopper hace el antídoto al nacionalismo ambiente en el artículo que escribe sobre John Sloan en abril de 1927 cuando dice: “Esperar que aparezca en nuestro país un arte totalmente nuevo y singular refleja el desconocimiento de lo que nos ha enseñado la historia. La evolución lógica del arte de un país depende de lo que haya ocurrido en otros».

El arte «norteamericano» que triunfa en todo el mundo, a finales de los años cuarenta, se encarna en la figura de Jackson Pollock, cuyo formalismo abstracto va a ir

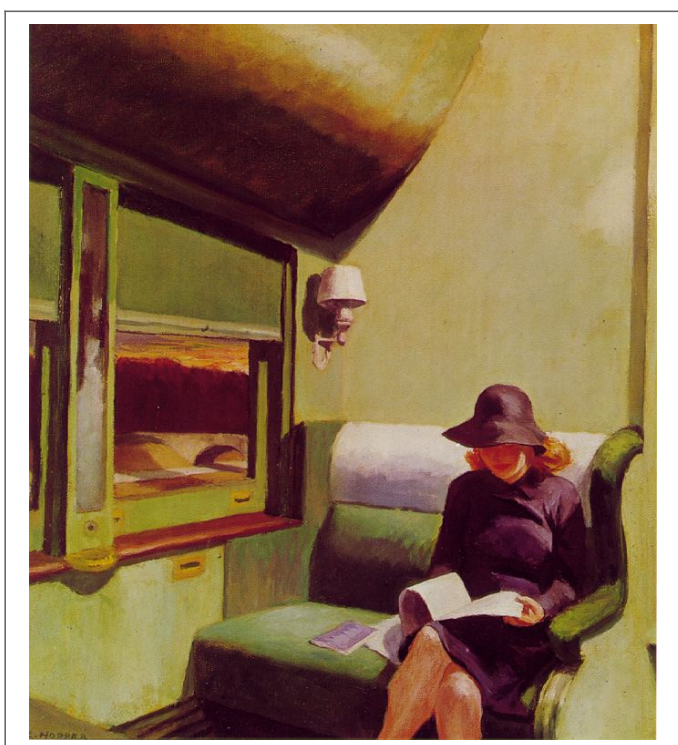
conquistando gradualmente colecciones y museos. Hopper se convierte en el mascarón de proa de un realismo todavía capaz de oponerse al triunfo absoluto del arte no figurativo. Clement Greenberg ya en 1946 había lanzado sus dardos contra la pintura de Hopper: «No es un pintor en el pleno sentido del término; su factura es mediocre, pobre e impersonal simplemente, resulta que Hopper es un mal pintor». A comienzos de los años sesenta, la querella entre partidarios y detractores del arte abstracto recobra intensidad. Andy Warhol pinta sus primeras obras inspiradas en el cómic (*Dick Tracy*, *Supermán*). Tres meses después de morir nuestro artista (el 15 de mayo de 1967), su obra se celebra, pues, en la que era entonces la manifestación más activa del arte contemporáneo internacional. Seitz justifica su selección diciendo que la pintura de Hopper es «un puente entre la Ash Can School y la década del *pop art*»

Por primera vez al público español una retrospectiva sobre uno de los pintores americanos de referencia del siglo XX. Edward Hopper. El madrileño museo Thyssen, que posee el mayor repertorio de Hopper fuera de EE.UU, acoge la primera etapa de la exposición, con una notable selección de más de setenta cuadros. La retrospectiva adopta una perspectiva distinta en la capital francesa, con ciento sesenta obras, entre pinturas, acuarelas, estampas e ilustraciones, presentadas por orden cronológico: sus años de formación, el taller del pintor Robert Henri, sus estancias en París, su trabajo como ilustrador y grabador, sus primeros «temas estadounidenses» y, por último, su reconocimiento tardío



Y es que el primer tramo de la carrera artística de Hopper no tuvo un curso de crecimiento progresivo como el de la mayor parte de los artistas. Durante muchos años fue un pintor ignorado por el público, por la crítica y por el mercado. Hopper no satisfacía las pautas de esa pintura identitaria, no era abstracto ni sublime, no era vanguardista. Pintaba las ciudades y los personajes urbanos, los caminos de los ferrocarriles, la llegada a las ciudades, la luz artificial de los neones: se extendía en una descripción que para lo sublime era prolija y, sobre todo, poco sustancial. En el otoño de 1906 Edward Hopper marcha a París, donde se quedará casi un año. La iniciativa de este viaje no tiene nada de original. París es el crisol de un arte de proyección internacional, el centro en el que convergen los artistas de todo el mundo. Cuando recalca en Nueva York entre sus viajes europeos, Hopper se ve obligado a trabajar como ilustrador en revistas profesionales y en publicidad. Hopper no dejó de expresar su desprecio por el oficio de ilustrador, se consideraba un «ilustrador miserable, o al menos mediocre». Sus cuadros y sus ilustraciones no difieren tanto en su iconografía cuanto en los sentimientos que expresan. En 1910,

Hopper hace su último viaje europeo. Cuando regresa a los Estados Unidos, va a la costa de Maine, a los pueblos cercanos a Gloucester. y traslada a lo que pinta allí las sensaciones y los sentimientos que se ha traído de París. Esas obras mantienen un cromatismo postimpresionista en sus primeras “temas norteamericanos”. Obras como *American Village* (1912), *New York Corner (Corner Saloon)* (1913) y *Queensborough Bridge* (1913), obras que se ajustaban entonces perfectamente al realismo que profesaban los maestros de Hopper –Henri y Sloan– El cambio de fortuna fue rápido. En 1933 el MoMA le dedicó una exposición retrospectiva. En el catálogo figuran 73 obras, contando pinturas al óleo, acuarelas y grabados. Tras la del MoMA de 1933, la siguiente exposición retrospectiva de Hopper fue la organizada por el Whitney Museum of American Art en 1950, con Lloyd Goodrich, recientemente nombrado director asociado del museo, como comisario y autor del catálogo. En cuanto al número de visitantes, la exposición fue un éxito, y las críticas aparecidas en prensa fueron favorables sin excepción, pero lo más importante era la idea principal que quedó grabada en la memoria colectiva. Hopper era el pintor de la *american scene* por excelencia.



Muchas veces se ha dicho que Hopper es el pintor de la soledad, en sus escenas hay personas solas, pero también hay grupos de personas, parejas, personas que mantienen una conversación, personas que, estén juntas o no, próximas o no, no se comunican. La composición de *Morning Sun* (1952), así lo muestra, también son decisivas *Summer in the City* y en *Conference at Night* (1949). La obra de Hopper, es una verdad no exenta de ternura, en donde lo contado sea más de lo que se deja por contar que aquello que se está contado. Nos ofrece un espectáculo interesante, pero, estamos fuera de él, ante él pero fuera de él. Disfrutamos con lo pintoresco de la escena, con la satisfecha curiosidad por todos y cada uno de los detalles representados, pero lo hacemos en la distancia de un asunto que nos concierne de forma lejana. *Night on the El Train* (1918), la muy célebre *House by the Railroad* (1925). Incluso cuando se retrata, el pintor en su célebre autorretrato (1925-1930), establece una relación con nosotros, se coloca en un lugar dentro de la obra, como alguien más con el que podemos cruzarnos. A primera vista, la pintura de Hopper, parece de una extraordinaria sencillez, de una ingenua immediatez, pero a poco que miramos nos damos cuenta de lo elaborado de su composición. Son tantos los recursos utilizados en sus obras, que no nos damos cuenta que somos nosotros los que vamos de un lugar a otro, comportándonos como voyeurs extasiados



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.

Hopper

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

12 de junio-16 de septiembre de 2012