



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**Els drames silenciats de la pintura d'Edward Hopper.  
Estudi de les connexions entre l'imaginari de l'artista  
i els textos de la postmodernitat literària (1995- 2016).**

Autora: Ariadna Civit Esteve

Tutora: Laia Manonelles

Curs 2018 – 2019

Treball Final de Màster

Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art

Facultat de Geografia i Història



## ÍNDEX

1. Introducció.....	3
2. Objecte de la investigació.....	4
3. Estat de la qüestió.....	9
3.1. Introducció.....	9
3.2. Propostes i estudis.....	10
3.3. Conclusions.....	22
4. Hipòtesis i objectius.....	23
5. Marc o fonament teòric.....	24
6. Disseny metodològic.....	31
6.1. Mètode interpretatiu.....	33
7. La literatura: font d'inspiració de l'artista?.....	33
8. Els drames silenciats: L'imaginari de Hopper i els textos de la postmodernitat literària.....	37
8.1. Una aproximació als discursos de la postmodernitat.....	38
8.2. Els individus <i>hopperians</i> .....	43
8.2.1. El viatge en solitari.....	44
8.2.2. El pes del silenci.....	46
8.3. El present en suspensió.....	76
8.4. La dissolució del subjecte en l'espai.....	79
8.5. L'evidència del simulacre.....	93
9. Conclusions.....	97
10. Bibliografia.....	100

Annex



## 1. INTRODUCCIÓ

L'obra pictòrica d'Edward Hopper sembla una inesgotable font d'inspiració per a cineastes i escriptors que han volgut, i continuen desitjant, completar els universos suspesos en el Temps, immòbils i inquietants de l'artista estatunidenc. Deixant de banda el cinema, la influència d'aquest pintor en la literatura és innegable, la prova rau en la incessant aparició de noves publicacions, que s'alimenten de la seva pintura, com si fossin traduccions verbals de les imatges que emmarquen els llenços.

La meva incursió en l'obra de Hopper va ser a través de la literatura. Mentre estudiava Teoria de la Literatura i Literatura Comparada, em va caure a les mans un dels llibres que pretenc analitzar, escrit per la historiadora de l'art Erika Bornay, *Las historias secretas que Hopper pintó* (2009). Havia anat a parar a aquesta obra de ficció, de manera anecdòtica, enmig d'un procés de recerca sobre els treballs de la investigadora enfocats a la imatge de la dona en el cànon artístic.

En el pròleg, Erika Bornay ja suggeria algunes de les connexions interdisciplinàries establertes entre els quadres de Hopper i el cinema, com en el conegut cas d'Alfred Hitchcock amb *Psicosis* (1960) o *Pennies from heaven* (1981) d'Herbert Ross, però també citava al director de cinema Roman Polanski que comentava que el quadre *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela] reproduceix el mateix ambient dels anys quaranta que les novel·les de Raymond Chandler i Dashiell Hammett.

Bornay em va endinsar en la poètica de la solitud. La historiadora de l'art espanyola assenyala que els temes que desenvolupa el pintor es resisteixen a una descodificació immediata i són susceptibles a obrir-se a moltes lectures segons la sensibilitat i les possibilitats de l'espectador, però totes coincideixen a evocar fredor i distància. La mirada, diu ella, reconeix en l'espai pictòric la presència d'un conflicte, potser d'un drama.

Inquirint en la pulsio que li va fer escriure els relats, segueix explicant que els personatges de Hopper són individus atrapats en un instant de les seves vides, instants que obren accés a la imaginació literària. «Es como si Hopper



captara con su pincel un momento determinado de la escena de un psicodrama» (Bornay, 2009, 6).

La investigadora i escriptora es plantejava algunes preguntes que ja havien verbalitzat alguns dels seus homòlegs: És que el pintor projectava les seves frustracions més íntimes o els seus secrets mai confessats? Hi ha una correlació entre les tensions, la incomunicació i la melancolia o fins i tot el drama amb fets concrets de la seva vida?

Per un altre cantó, esmenta la mirada *voyeurística*, que permet que nosaltres, com a espectadors, penetrem en l'univers del quadre sense ser descoberts pels personatges. És en les paraules de la historiadora d'on extrec la voluntat d'entotsolar-se, és a dir, de l'aïllament, la incomunicació, l'estranyament o l'abandonament que viu l'individu *hopperià*.

El llibre de Bornay em va servir d'ham per despertar el meu interès per l'obra del pintor en el qual centro el meu estudi, una fascinació que es va ratificar quan vaig poder contemplar per primera vegada *Hotel Room* (1931) [oli sobre tela] al Museu Thyssen Bornemisza de Madrid.

Malgrat el meu creixent interès per la pintura d'Edward Hopper, vaig saber que s'havia escrit més literatura inspirada en l'obra de l'artista, però no havia tingut ocasió de dedicar-me a examinar l'abast del corpus i a revisar els títols publicats. Amb el pas dels anys, s'han anat incorporant publicacions en les quals ara sí que he tingut l'oportunitat d'aturar-m'hi per tal de realitzar la present investigació.

## 2. OBJECTE DE LA INVESTIGACIÓ

Nascut el 1882 a Nyack, Nova York, una localitat ubicada a l'oest del Riu Hudson, Edward Hopper, el 1918, ja havia acabat la seva formació a la New York School of Art, on va estudiar amb William Merrit Chase i Robert Henri. A més a més, ja havia realitzat també dues estades a París i una a Espanya, entre altres destins europeus. Així doncs, a finals de la primera dècada del segle XX, ja havia participat en diverses exposicions, incloent el famós Armory Show del 1913.



El 1920 protagonitzava la seva primera mostra individual, que no li va proporcionar vendes però sí visibilitat. Aquesta popularitat incipient va anar creixent exponencialment fins arribar a ser considerat el 1967, l'any en què va morir, la principal influència per a la nova generació d'artistes realistes estatunidencs.

Tant la seva dona, la Jo, com també altres amics i coneguts, entre ells l'escriptor John Dos Passos, amb qui la parella Hopper va coincidir a Cape Cod, coincideixen a definir al pintor com un home taciturn i discret, que semblava que tenia coses a dir, però que mai les acabava pronunciant. Era un individu que fàcilment se submergia en una profunda melangia, que encara traspuen els seus quadres. Ell es trobava còmode en el silenci, potser perquè com ell mateix argumentava, "no tenia res a dir" (Wells, 2007, 10), o potser perquè guardava un profund recel envers la fiabilitat de les paraules.

Segons el pintor, tot l'art, ja fos visual, verbal o tàctil, fins i tot l'art de la conversa, es descomponia, es deteriorava des del moment en què és concebut fins a la seva realització. Només amb les seves pintures aconseguia salvar una gran part de la veritat interior i personal que s'havia proposat captar. Sigui com sigui, tal i com va pronunciar el seu amic i deixeble, Henry Varnum «this silent person and these sparse paintings both have a peculiar and powerful eloquence» (Wells, 2007,11).

L'eloqüència dels seus silencis ha generat l'interès per projectar en escenes literàries, en textos assagístics o narratius els llenços pintats, amb l'objectiu d'intentar desgranar-ne el misteri.

Per tal de realitzar la present investigació, vaig trobar sis publicacions que acullen textos en tres llengües —anglès, espanyol i català— i que estan vinculats de diferent manera amb vuitanta obres d'Edward Hopper, la majoria d'olis sobre tela, exceptuant una aquarel·la, dos dibuixos al carbó i un aiguafort. Per tant, existeix un ampli corpus plàstic que actua com a punt de partida per a les lectures literàries i que correspon a la trajectòria artística del pintor compresa entre el 1918 i el 1965. Fent al·lusió als estudis biogràfics sobre Hopper, realitzats per la historiadora de l'art Gail Levin, i indicats a l'estat de la qüestió, les obres escollides pels diversos autors pertanyen a l'etapa d'eclosió de l'artista.



En front de la profusió de textos, però sobretot, davant de la ratificació que aquestes projeccions narratives o poètiques sorgides entre 1995 i 2016 no han estat analitzades, em proposo convertir-les en el meu objecte d'investigació.

Així doncs, responc a la voluntat d'allunyar-me de la reiterativa interpretació iconogràfica o iconològica de les pintures d'un dels artistes estatunidencs més reconeguts del segle XX, Edward Hopper, per examinar quines connexions existeixen entre el seu imaginari i els relats postmoderns. Aquesta anàlisi pot crear un viatge de recerca bidireccional, ja que, a la vegada es pot realitzar una lectura de l'obra de l'artista des dels Estudis Culturals, i més concretament, des de la Literatura Comparada, tal com exposaré a l'apartat corresponent al marc teòric.

Així doncs, un estudi hermenèutic comparatiu dels drames silenciats en les teles de Hopper, desenvolupats per escriptors i escriptores des de la segona meitat del segle XX fins al 2016, condueix a un primer plantejament com a objecte d'investigació enfocat a descobrir com ha influït el llegat de Hopper en l'imaginari literari postmodern alhora que es realitza una lectura de l'obra del pintor a través d'una anàlisi transversal dels textos.

El meu objecte d'estudi es limita a una desena d'obres plàstiques i quaranta-nou textos en total. Entre les obres pictòriques que més textos han inspirat, en el marc dels autors seleccionats, destaquen *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela], interpretada per nou escriptors, i *Hotel Room* (1931) [oli sobre tela] utilitzada per cinc, talment com *Morning Sun* (1952) [oli sobre tela] i *House by the Railroad* (1925) [oli sobre tela].

Les obres plàstiques referenciades i la correspondència amb els autors literaris que les utilitzen per construir el seu imaginari són concretats i relacionats en una graella que s'inclou a l'annex i que forma part del disseny metodològic. Per un altre cantó, cal identificar algunes idees principals sobre la pluralitat de discursos sobre la postmodernitat com a marc contextual del corpus literari a estudiar.

La postmodernitat és un terme que emergeix per fer referència a un conjunt de moviments artístics, culturals i filosòfics sorgits a Occident a partir del final de la Segona Guerra Mundial, però els autors no l'utilitzen ni prenen



consciència d'aquesta etiqueta fins a la dècada dels cinquanta o seixanta, en el cas dels Estats Units.

John Barth, a la *The Literature of Exhaustion* (1967) va exposar que en la base del canvi de paradigmes que utilitzaríem per explicar el món, la postmodernitat tenia com a substrat una nova actitud: prolifera l'escepticisme envers el fracàs dels models de pensament burgès i proposa cercar noves vies de pensament.

Partint d'aquest marc teòric genèric, en el qual influiran les teories de Friederich Nietzsche, Paul de Man o Jacques Derrida, la professora emèrita de Literatura Comparada a la Universitat de Toronto, Linda Hutcheon, a la seva obra *A Poetics of Postmodernity: History, Theory, Fiction* (1988) planteja algunes característiques de l'anomenat pensament o art postmodern, que tot seguit desenvolupo.

En primer lloc, assenyala la desesperança i la renúncia a comprendre el món i l'ésser humà, ja que estem sotmesos constantment a la contradicció i la paradoxa. A continuació, passa a esmentar la reivindicació de tot aquell pensament o art que queda als marges, per provocar un desplaçament del centre canònic. Es revaloritzaran temes, estils i formats que estaven marginats i s'inclouran elements extraliteraris com a focus d'interès de la Teoria Literària.

La literatura postmoderna és fragmentària, ofereix instants, moments i també les nocions sobre «temps» i «espai», que semblaven categories inamovibles, es relativitzaran. Trontolla, també, el principi de la unitat dels grans relats. En consonància amb les teories de l'estètica de la recepció encunyades per Wolfgang Iser i Hans Robert Jauss, es reivindica la participació hiperactiva del lector, que es convertirà en un co-creador de l'obra.

A més a més, amb la postmodernitat s'inicia un joc intertextual amb la tradició cultural, mitjançant la paròdia, el palimpsest, l'homenatge, etc. Per últim, pren presència l'humor i la ironia, que són dos recursos que permeten deixar de veure el món dogmàticament.

Per tal d'acabar de definir la poètica de la postmodernitat com a marc de l'objecte d'estudi d'aquest treball, cal mencionar dos recursos o tècniques de la narrativa postmoderna: d'una banda, el perspectivisme narratiu, és a dir,



l'existència de multiplicitat de punts de vista que atorguen versions diverses d'una mateixa història; i de l'altra, la metaficcionalitat, amb la qual s'explicita el propi procés de creació o de lectura.

Després d'aquesta breu síntesi dels principals pilars que conformen el pensament o estètica postmoderns, cal esmentar que la historiadora de l'art Gail Levin ja apuntava que les obres de Hopper materialitzen tots els caràcters del nostre temps (Levin, 1995, xviii). És per què ens interpel·len que els autors no paren d'evocar-les?

El problema a investigar es podria sintetitzar en el següent interrogant principal: En quins termes l'obra del pintor estatunidenc connecta amb els textos creats en la postmodernitat? A la vegada, aquesta pregunta porta a altres qüestions: Com es *llegeix* Hopper des de la postmodernitat i des d'una aproximació literària? Per què podem parlar de drames silenciats?

El present treball és una oportunitat per estudiar la relació dels paisatges de Hopper amb la literatura. He seleccionat textos del 1995 al 2016 per fugir, no només d'una aproximació biogràfica, sinó també d'una perspectiva històrica, ja que ambdues, segons el meu parer, podrien ser titllades de poc innovadores i sovint reiteratives.

La meua intenció no és explicar les relacions de l'obra de Hopper amb la literatura que es produïa mentre es desenvolupava la seva trajectòria artística, sinó que aquesta investigació vol connectar l'obra de l'artista amb el present, traspasant les fronteres del temps, però també de l'espai, atès que m'ocupo de la recepció de la seva pintura en el context literari no només d'una antologia d'autors EUA, sinó també espanyol o català.

Aquesta investigació és bàsicament documental, ja que es basa en un corpus literari que, *a priori*, no requereix ni l'anàlisi ni l'observació de les obres pictòriques originals d'Edward Hopper. Tanmateix, ha suposat una dificultat de cerca i adquisició d'alguns llibres que s'investiguen i que no es troben en cap catàleg bibliotecari europeu, com ara l'antologia de Gail Levin, *The poetry of solitude: a tribute to Edward Hopper* (1995). La recerca podria ser ampliada amb el segon recull, *Silent places: a tribute to Edward Hopper* (2000), però l'he exclòs perquè sobrepassava l'abast de l'estudi i també per raons de





pressupost, ja que els costos d'enviament del llibre incrementaven desproporcionadament el preu.

Per un altre cantó, a banda del llibre d'Erika Bornay ja esmentat, en aquest treball també s'analitza els textos de Rolando Pérez a *The lining of souls. Excursions into selected paintings of Edward Hopper* (2003), el recull poètic d'Ernest Farrés, *Edward Hopper. cinquanta poemes sobre la seva obra pictòrica* (2006), l'assaig literari de Mark Strand amb el títol de *Hopper* (2012) i els versos de Maria Antonia Ricas, *Salir de un Hopper* (2016).

### 3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

#### 3.1 Introducció

Per dissenyar un estat de la qüestió adequat a l'objecte d'investigació cal centrar-se, dins la interpretació de l'obra de Hopper, a abordar qualsevol investigació sobre el vincle de les teles, dibuixos i gravats del pintor amb la literatura.

No obstant això, a l'hora d'obrir una línia d'investigació cal partir de discursos més amplis a la recerca de referències importants que actuïn com a antecedents. En aquest sentit, la bibliografia escrita per la historiadora nord-americana Gail Levin, que actualment exerceix com a professora al Baruch College de Nova York, és d'obligada consulta, encara que no senti precedent per a l'objecte d'investigació plantejat.

El camp d'estudi de Levin és l'art dels segles XX i XXI, i els seus focus d'interès comprenen també noms com Marsden, Hartley, Yasuo o Judy Chicago, entre altres. Una anàlisi de les seves publicacions permet inserir-la en el marc d'estudis de caràcter biogràfic —que també s'ocupa d'identificar les influències rebudes d'altres pintors—, o iconogràfic. Altres autors com Sherry Marker, Lloyd Goodrich, Jean Gillies o J. A. Ward han desenvolupat recerques en aquesta mateixa línia. *A priori*, exceptuant l'últim capítol de l'extensa biografia escrita per Levin, les recerques d'aquests autors no suposen un gran avançament en l'estudi de les relacions de l'art de Hopper amb la literatura. Per aquest motiu, sintetitzaré en el següent apartat (3.2) les



aportacions de cada estudi sense fer una anàlisi exhaustiva de les seves conclusions, ja que no comparteixen l'objecte d'estudi.

L'autora que sí que planteja la línia d'investigació a desenvolupar és Adelia V. Williams, professora del departament dels Llengües modernes i Cultures a la Pace University de Nova York. El seu article "Poésie critique as a Poetic of Space. Edward Hopper i Claude Esteban" (1998), que s'emmarca en l'estudi de la relació entre paraula i imatge, ha estat revelador per a l'enfocament del present treball.

### **3.2 Propostes i estudis**

Al seu article "The Timeless space of Edward Hopper" (1972), Jean Gillies parteix de paraules com alienació, silenci, atemporalitat, que esdevenen claus en l'anàlisi iconològica de Hopper. No obstant això, remarca que no existeix una hegemonia en relació a les raons d'aquesta interpretació universal. L'autor és professor associat al Departament d'Art a la Northeastern Illinois University de Chicago. L'article referenciat aquí és només un fragment d'una dissertació més extensa que no cal tractar en profunditat ja que no està relacionat amb les finalitats de la investigació plantejada.

Gillies parteix d'una definició concreta de conceptes que sí que són de l'interès d'aquest treball, com l'alienació, entesa com a experiència de distanciament o d'allunyament; el silenci, relacionat a través de la sinestèsia, amb la manca de moviment; i l'atemporalitat o lapsus temporal, connectada a la immobilitat i la manca de so. Però l'autor té clar que quan es parla d'alienació, silenci o atemporalitat, s'està fent referència a una resposta emocional o psicològica basada en elements formals presents en el quadre.

Cal destacar també que concep la importància del rol de l'espectador en la interpretació dels quadres, però basa la seva lectura en l'emfatització de recursos plàstics com l'ús de la llum, el color i la delineació d'objectes. Seguint aquesta línia, el seu mètode d'anàlisi consisteix a comparar l'estructura



compositiva clàssica amb la plantejada per Hopper, de manera que extreu un disseny fonamentat en zones o àrees de llum que distribueixen els objectes. Analitza com utilitza els colors en relació a l'espai i com la intensitat de les tonalitats varia en funció de la il·luminació.

L'estudi compositiu i formalista de Gillies sembla remarcar la importància del patró d'il·luminació que segueix a les teles i dibuixos, que determina la seva manca de moviment, i per tant, l'atemporalitat. L'espai de Hopper i el problema de la mirada *voyeurística*, definida per altres autors posteriorment, és també explicada des de la perspectiva, fent al·lusió a la negació de la línia de l'horitzó en algunes de les seves obres.

*Edward Hopper as Illustrator* (1979) és el primer resultat d'una recerca de Gail Levin sobre l'obra d'Edward Hopper. Va centrar-se en el seu vessant d'il·lustrador, desenvolupat a la primera dècada del segle XX, abans d'assolir un notable reconeixement artístic. Aquesta primera publicació va sorgir en paral·lel a una altra, *Edward Hopper: The Complete Prints* (1979). Ambdues formaven part d'una exposició que portava per títol "Edward Hopper: Prints and Illustrations" organitzada pel Whitney Museum of American Art, per commemorar el cinquantè aniversari de la seva fundació, però que també es va poder veure a altres entitats museístiques nord-americanes. Aquesta mostra tenia com a voluntat aportar la documentació necessària per completar l'estudi de l'etapa formativa i il·lustradora de Hopper i es va concebre en consonància amb un projecte expositiu que tindria lloc l'any següent i que mostraria pintures i dibuixos.

D'aquesta nova exposició, va sorgir *Edward Hopper: The Art and the Artist* (1980), que posava de manifest les conclusions de la investigació sobre l'autèntica identitat del pintor i la manera com la seva personalitat es reflectia en la seva obra. Levin posa el focus d'atenció en estudis amb aquarel·la i dibuixos de les seves obres més rellevants, però també en fotografies que documenten totes les fases de la seva vida. D'aquesta manera construeix la imatge d'un home complex, introspectiu i intel·lectual, pessimista i romàntic..

Al pròleg de l'antologia *The Poetry of solitude: a tribute to Edward Hopper* (1995), es parla de l'organització d'un col·loqui amb historiadors de l'art,



artistes i algun escriptor com John Hollander, com a activitat complementària a l'exposició que tenia lloc al Whitney Museum of American Art.

Tot i que la conferència d'Hollander no es troba transcrita, sí que convé ressaltar la presència d'un poeta per tancar les intervencions. El seu discurs estava marcat per la ironia ja que evocava la possibilitat que els poetes haguessin interpretat de manera errònia les imatges de Hopper, i connectava amb noves i reveladores analogies entre el pintor i la teoria poètica d'un altre autor, Wallace Stevens, suggerint que l'obra d'aquest es podria acollir sota el títol "El món com a meditació".

Abans que Gail Levin publicés una altra obra —*Edward Hopper* (1984)—, Lloyd Goodrich, un historiador nord-americà connectat amb el Whitney Museum of American Art, va concloure una monografia, *Edward Hopper* (1983) que focalitza l'interès en l'obra més que en l'artista, centrant-se sobretot en els detalls que caracteritzen la lectura iconogràfica.

A *Hopper's Places* (1985) Levin relaciona les obres pictòriques de Hopper amb fotografies pròpies dels diferents indrets representats, com Nova York i els afores, Maine, Gloucester i Cape Cod. La historiadora indica que els seus objectius amb aquesta recerca són, per una banda, demostrar com Hopper basa el seu art en escenes urbanes quotidianes, però, d'altra banda, mostrar els canvis intencionats que exercia en la realitat observada. En la segona edició, del 1998, Levin va afegir fotografies de París per connectar-les amb les obres de joventut, de Charleston i Mèxic.

En definitiva, a *Hopper's Places* (1985) la investigadora demostra que el substrat de Hopper era el naturalisme, però que subtilment acabava subvertint la mimesi en funció del seu objectiu. Levin determina que és important per l'estudi de la seva pintura, fixar-se en com escollia la línia de l'horitzó, el punt de vista, quines decisions d'enquadrament prenia i com distorsionava l'escala o el perfil d'alguns elements segons les necessitats expressives. Entre les pàgines d'aquest llibre s'ocupa d'indagar també en la pròpia relació de Hopper amb la càmera fotogràfica i les seves possibilitats com a font documental per a la pintura.

Des de la Universitat de Dallas, Milton A. Cohen revisa l'aportació de Joseph Anthony Ward, professor de llengua anglesa a la Rice University (Texas), amb



*American Silences: The Realism of James Agee, Walker Evans i Edward Hopper* (1986) on examina els usos i els efectes del silenci a l'art realista estatunidenc. Parteix d'una breu anàlisi del recull de relats de Sherwood Anderson (1876-1949), *Winesburg, Ohio* (1919), i del primer llibre de narrativa breu d'Ernest Hemingway (1899-1961), *In our time* (1924) mostrant com aquests incorporen el poder del silenci en la seva escriptura, sense que hagin de sacrificar els temes i tècniques del realisme tradicional.

L'ús del silenci, segons Ward, és molt obvi en el cas de la pintura d'Edward Hopper. En aquest cas, l'autor no li sap associar cap qualitat positiva al seu art, sinó que l'avalua com un aspecte negatiu. Ward realitza una anàlisi exhaustiva d'obres específiques de ficció, prosa documental, fotografia, i pintura, que de diverses maneres estan entrelaçades a través del silenci o que utilitzen alguna altra tècnica per apropar-se al silenci, ja que, segons remarca l'autor, aquest constitueix alhora el mètode i el tema de la investigació.

L'obra dels tres personatges —Agee, Evans i Hopper—, que Ward investiga comparteixen unes mateixes convencions sobre el realisme, a banda d'estar lligats per l'expressió de l'aïllament i la quietud en la quotidianitat, fet que els imbueix un cert misticisme. Però l'estudi és sovint difús i poc concret, ja que amplia aquest corpus a través de dos capítols on tracta els usos del silenci en Edgar Allan Poe (1809-1949), Herman Melville (1819-1981) i Henry James (1843-1916), que segons Cohen només serveixen per justificar una mínima extensió per a la publicació.

Tornant a les aportacions de Gail Levin, el 1995, la historiadora de l'art publica una magna biografia, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (1995) que inclou un capítol dedicat a la influència o permanència de la pintura d'aquest en el cinema o altres arts visuals.

Al capítol "Hopper's legacy for visual artists", afirma que novel·listes i poetes s'han referit a l'art del pintor. Però fa al·lusió també a coreògrafs, compositors, directors de cinema i escenògrafs. També comenta com l'art de Hopper acaba mercantilitzat, per l'ús que se'n fa de les seves imatges i icones en pòsters, samarretes i anuncis. Tanmateix, sobre la relació de la seva obra plàstica amb la literatura només s'indica la influència exercida a la literatura



infantil a través del relat *The Sign Painter* (2000), d'Allen Say, que obre i tanca la seva història amb la imatge d'un artista jove que es fa gran amb el seu heroi i que sorgeix directament de dues obres *hopperianes*, *Early Sunday Morning* (1930) [oli sobre tela] i *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela].

A l'extens estudi, Levin no inclou cap altre referència literària, només es reserva per les interpretacions cinematogràfiques. Tal i com exposa, Edward Hopper és l'artista que més ha fascinat els cineastes. Diverses de les seves escenes d'interior podrien funcionar com a fotogrames de pel·lícules i és fàcil identificar on se situaria la càmera.

En l'esmentat capítol, fa una enumeració de les pel·lícules que s'han inspirat en quadres de Hopper com *A tree grows in Brooklyn* (1945), d'Elia Kazan, *Giant* (1956) de George Steven, *Psyco* (1960) d'Alfred Hitchcock i *Days of Heaven*, de Terrence Malick, aquestes tres últimes derivades de l'obra *House by the Railroad* (1925) [oli sobre tela], el primer quadre que va adquirir el Museum of Modert Art (MOMA) de Nova York.

La llista d'influències cinematogràfiques exposada per Levin no s'acaba aquí, també apunta que hi ha directors que han intentat construir la pel·lícula sencera reproduint la mateixa sensació provocada pels quadres de Hopper com *Heart Beat* (1979) de John Byrum, i *The Noon Bible* (1995) o *Badlands* (1973), de Terence Davies. Per un altre cantó, altres com Wim Wenders saben apreciar el drama implícit en l'obra de Hopper. Levin explica com el director i guionista alemany assenyala que les seves pintures són l'inici, el punt de partida d'una història. Ell també va interpretar *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela].

El 1995, la mateixa Levin va confegir un catàleg dels olis, aquarel·les i il·lustracions de Hopper recollits a *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné* (1995). Són tres volums i un CD que conté tota la informació, bibliografia i historial d'exposicions. Tot i ser una obra magna i útil com a referència de consulta, no està disponible a Europa.

Tampoc es podia trobar aquí l'antologia seleccionada per Levin, que conté poemes en vers i en prosa titulada *The Poetry of Solitude: a tribute to Edward Hopper* (1995), fet que em va portar a adquirir-la als Estats Units a través d'Internet.



Seguint el prisma biogràfic que utilitza als seus estudis, la historiadora estatunidenca exposa al pròleg com, a partir de l'edat de quaranta anys, el taciturn artista va començar a traduir la seva experiència personal interior a diverses imatges de Nova York i New England que el van fer famós, passant a expressar per a molts el desassossec i l'alienació de la vida moderna americana. D'aquesta manera, fruit de l'aïllament, serà entès el silenci, que actuarà com a unitat temàtica que uneix els textos que conformen l'antologia.

En aquesta publicació, que forma part del corpus a analitzar, la historiadora no duu a terme cap estudi dels textos per arribar a conclusions sobre la lectura de la seva obra des de la literatura, ni tampoc realitza una reflexió sobre la necessitat d'interpretar verbalment les seves obres, sinó que es limita a escriure un breu pròleg on fa referència a algun dels poemes o dels autors per després apuntar un lligam de Hopper amb la literatura des del punt de vista biogràfic.

Per un altre cantó, Levin anota com un dels autors antologats, William Carpenter, comentava que segons ell, Hopper té una estètica i una emocional «incompleteness» (DDAA, 1995, 11), que es pot traduir com una qualitat d'inconclús, que no s'ha d'entendre com una manca de perfecció tècnica, sinó com una obertura de la imatge cap a un altre mitjà d'expressió que la completi. És precisament en aquesta clivella, oberta i amplificada per la literatura contemporània, on pretenc indagar en aquest estudi. Per últim, la historiadora parla de la narrativa de Mark Strand, autor d'una de les altres obres a analitzar en la present investigació. Aquest últim, que va estudiar pintura abans que literatura, diu que Hopper és el més interessant i el més elusiu dels pintors americans (DDAA, 1995, 12).

Després de Levin i ja el 1998, Sherry Marker, que figura com a escriptora i no pas com a historiadora, amb *Edward Hopper* (1998) no realitza cap nova aportació a l'estudi de l'obra de Hopper, en general, ni en la seva relació amb la literatura, en particular. En un volum de poc més d'un centenar de pàgines, parla de la vida del pintor i les seves influències. A més a més, defineix el seu art com una pintura que ens proposa el repte de veure la quotidianitat amb un nou prisma. Les seves pintures evocuen els estats d'ànim dels



protagonistes i ens fan introduir en el seu espai privat des d'una mirada, que subratlla com a *voyeurística*.

Del mateix any és l'article d'Adelia V. Williams «"Poésie critique" as "Poetics of Space": Edward Hopper and Claude Esteban» (1998). Tal com he esmentat en la introducció d'aquest apartat, el text ara referenciat sí que té una relació directa amb determinats aspectes metodològics i teòrics d'aquest treball.

La doctora Adelia V. Williams s'enfoca a l'estudi interdisciplinari, contemplant la connexió entre la paraula i la imatge, en escrits sobre art realitzats per poetes francesos, entre d'altres. En l'esmentat article, se centra en l'obra del poeta francès Claude Esteban, *Soleil dans une pièce vide* (1991), on exposen una sèrie de meditacions sobre determinades obres del pintor nord-americà. És la d'Esteban, segons la investigadora, una lectura fenomenològica de les cases i les habitacions buides.

Williams introdueix el concepte de "poésie critique", una categoria taxonòmica per referir-se a aquells textos que indaguen en la relació semiòtica entre dos modes d'expressió artística, la visual i la verbal. Aquests comentaris, molt recurrents entre els poetes francesos del segle XX, van engendrar aquesta etiqueta, com un vessant de crítica artística escrita per poetes que tracten les Belles Arts. Tal com assenyala, els primers que van utilitzar aquest terme van ser Leroy Clinton Breunig i Jean-Claude Chevalier, el 1965, en la seva edició de *Les Peintres cubistes* (1913) de Guillaume Apollinaire.

L'obra de Claude Esteban suposa un nou títol per a una obertura a l'estudi interdisciplinari de les arts. L'autor prèviament ja havia escrit alguns assajos com *Traces, figures, traversées* o *Critique de la raison poétique* (1985) on discuteix la natura de les imatges a les obres d'un gran ventall de pintors europeus com Claude Lorrain, Rembrandt, Goya i Murillo, Braque, De Kooning o Bacon, entre d'altres. Però en l'obra analitzada per la doctora Adelia Williams, Esteban no fa una anàlisi crítica en forma assagística, sinó que escriu un seguit d'escenes, un total de quaranta-set textos meditatis on descriu les accions que imagina que han conduït a aquella imatge representada per Hopper. Els olis que ell tradueix en paraules es poden encloure entre el 1921 i el 1963.





Claude Esteban realitza una aproximació a l'art de Hopper a través de l'obra del filòsof i també poeta, Gaston Bachelard, *The poetic of Space* (1958). Partint de les teories d'aquest últim, es pot desenvolupar, com menciona Williams, una psicologia de l'habitable. Així doncs, el filòsof conceptualitza la idea de l'habitatge o de l'espai com un instrument d'anàlisi de l'ànima humana.

Aquest és el substrat teòric que identifica la investigadora, però ella explicita els dos objectius continguts en el seu article. D'una banda, com a objectius principals, fa al·lusió a la voluntat d'analitzar la manera com Esteban llegeix les pintures de Hopper i observar quina història global expliquen, entreteixint tot el corpus. D'altra banda, pretén exposar com aquesta pràctica difereix de la crítica artística i comparar *Soleil dans une pièce vide* (1991) amb el catàleg de l'exposició de l'art de Hopper realitzat pel Whitney Museum of American Art el 1995.

Segons Esteban, contemplant les pintures de Hopper, es viu la immobilitat, el tedi metafísic i el silenci representat. Tot i això, Williams cita a David A. Ross, que ha estat director del San Francisco Museum of Modern Art i del Whitney Museum of American Art, entre d'altres institucions artístiques, quan diu que el silenci de Hopper literalment proveeix un espai psicològic que permet parlar. S'entén així que inspire i es facin visibles pensaments a través de la literatura.

Fent referència al catàleg titulat *Edward Hopper and the American Imagination* (1995), del Whitney Museum of American Art de Nova York, la investigadora comenta que aquest adopta un format inusual, ja que inclou la literatura per entendre Hopper des de tretze autors americans coetanis al pintor. El director del Museu pretenia, diu ella, demostrar com la visió d'un dels pintors americans s'emmiralla en l'ampli imaginari literari americà.

La doctora Adelia V. Williams també reserva una part de l'article a la crítica dirigida als estudis realitzats per Gail Levin. Apunta com la Història de l'Art ha estudiat l'obra d'Edward Hopper segons una sèrie de categories que es repeteixen, com el viatge, els fars, les ciutats, el teatre o l'arquitectura —Levin en defineix set, —Sherry Marker només quatre—. La seva mirada des de la *poésie critique* de Claude Esteban vol estellar aquest marc limitant. Tal com ella explicita, el poeta francès pretén completar el referent visual amb una



història que traspassa el límit espacial del llenç. L'avantatge de la seva poètica, esmenta la investigadora, és que dona l'oportunitat d'habitar els interiors enigmàtics de Hopper, experimentant el seu misteri i la seva tristor, com si fossin espais viscuts.

L'any 2000 Gail Levin va publicar una altra antologia titulada *Silent places: a tribute to Edward Hopper* (2000), on repeteix alguns autors ja inclosos en l'anterior antologia.

En aquesta antologia, ja del segle XXI, Levin emfatitza el poder de Hopper per captar l'atenció de tants creadors arreu del món. Buscant en la perfecta materialització de la silent solitud, les obres del pintor estatunidenc han acabat donant forma a ficcions molt diverses, que van des d'històries d'amor a trepidants *thrillers*. Altra vegada, disposa les obres narratives i poètiques al costat de les imatges o reproduccions de les obres de Hopper. Els autors que inclou són els següents: Lawrence Block, Peter Hanke, Fernando Huici, Michel Boujut, Michael Connelly, Joan Elizabeth Goodman, Jeffrey Deaver, Ira Levin, Cynthia Freeman, Joyce Carol Oates, William Faulkner, Stuart Dybek, Catherine M. Rae, John Updike, Lucia Toso, David Thomson i Lawrence Sanders.

Per seguir amb l'estat de la qüestió amb un ordre cronològic, cal tractar a continuació el catàleg de l'exposició sobre Hopper celebrada al Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, del 12 de juny al 16 de setembre de 2012, amb Tomàs Llorens i Didier Ottinger com a comissaris.

En aquesta publicació, els comissaris comenten la complexa relació de Hopper amb escriptors com Juan Dos Passos (1896-1970), Sinclair Lewis (1875-1951), John Steinbeck (1902-1968) o Upton Sinclair (1878-1968), entre d'altres. Segons l'historiador i crític d'art Tomàs Llorens, podria dir-se que l'obra de Jack Kerouac (1922-1969), les novel·les de Cormac McCarthy (1933-) i fins i tot, algunes de les millors obres de Truman Capote (1924-1984) o Carson McCullers (1917-1967) podrien estar relacionades, encara que no fos de manera directa, per la fredor, la derrota, la desesperació, la solitud i el pes de l'atzar que juguen en les seves obres. Aquests trets connecten amb la una societat americana representada per Hopper que té com a teló de fons la depressió econòmica i la Segona Guerra Mundial.



A més a més, afegeix que els escriptors no són els únics que han rebut aquest influx, sinó que es pot observar en alguns fotògrafs com Walker Evans, Dorothea Lange i John Gutmann i fins i tot en algunes captures de Danny Lyon sobre Manhattan, com la *185.West Street at Chambers* (1967), que evoquen directament algunes obres de Hopper. Aquesta presència indica segons Llorens que, una visió de la història pictòrica en fragments tancats no és útil, perquè la petja de Hopper segueix vigent, no només en la sensibilitat del nostre gust, sinó també a la creació visual i literària.

Per un altre cantó, l'historiador esmenta el vincle que es podria establir entre Hopper i Dos Passos, ja que l'escriptor mostra la realitat de la gran ciutat en fragments que presenten personatges i llocs pintorescos, com només en una gran ciutat poden trobar-se, i en moltes ocasions projecta el punt de vista de l'emigrant que arriba a la gran urbs a la recerca de feina, però també la dramàtica dificultat de l'existència quotidiana.

Els comissaris autors dels textos del catàleg, remarquen la interpretació de Hopper com a pintor de la solitud en la vida urbana moderna. Però apunta la incomunicació que es fa patent en les obres on apareix més d'una persona, ja que rarament els personatges interactuen entre ells. Normalment són individus que esperen, encara que els observadors dels quadres no poden saber amb certesa allò que estan esperant. En aquest sentit, Llorens també indaga en la naturalesa del misteri de l'obra pictòrica de Hopper, associada a la necessitat de l'espectador de pensar què ha succeït abans i quins fets es produiran després d'aquell moment sostingut en el temps. Unes elucubracions que es poden complir en la literatura, encara en època contemporània, com podem extreure del present estudi.

Es compara aquesta sensació d'expectació per conèixer els fets que succeiran, que provoquen les imatges representades per Hopper, amb la narrativa de Raymond Carver, en concret amb el relat titulat «¿Por qué no bailáis?» (1979), basat en una seqüència que avança *in crescendo* fins a arribar al desastre, però que fuig del dramatisme sentimental cap a l'espectador. D'una manera semblant a Carver, el pintor estatunidenc orquestra una conciliació entre el realisme i uns valors transcendents.



Tornant al context americà, cal destacar que l'aportació de Vivien Green Fryd, professora associada de la University of Wisconsin-Madison té com a objectiu entendre l'obra de Hopper més enllà de la reiterada solitud dels seus personatges.

A l'obra *Art and the Crisis of Marriage: Georgia O'Keeffe and Edward Hopper* (2003) centra l'atenció en el paper que l'anomenada crisi del matrimoni va jugar a les vides i les obres de dos artistes aclamats als Estats Units, Georgia O'Keeffe (1887-1986) i Edward Hopper. Combinant un estudi biogràfic dels seus matrimonis amb una anàlisi formal i iconogràfica de les seves obres, Green mostra com els dos artistes expressen els plaers i perills de les relacions a les seves pintures.

La investigadora sosté que en el període d'entreguerres, la classe mitjana americana va patir una crisi del matrimoni que va omplir les pàgines de la premsa d'aquell temps. La taxa de divorci va augmentar, la de naixements va baixar en picat, i les dones entraven a formar part de la força de treball de la indústria, a la vegada que la moral victoriana també va començar a esquerdar-se. En aquest sentit, moltes representacions de Hopper de cases victorianes en paisatges assolellats i tranquils, guanyen nous significats en el context de l'artista, que viu un matrimoni tumultuós amb Jo, però també actua de reflex dels temors de la classe mitjana que creia que la urbanització i la modernitat contribuïa a trencar la família.

Per últim, Walter Wells, professor emèrit de Llengua anglesa i Humanitats a la California State University, el 2007 publica una monografia titulada *Silent Theater: The Art of Edward Hopper* (2007), amb l'objectiu de ser una resposta literària a l'obra del pintor, abordant-la des de diverses perspectives tant culturals com psicològiques. Quin és el secret de la seva pintura? Per què continua oberta a noves percepcions subjectives? Wells pretén desgranar algunes de les respostes en la seva publicació.

En primer lloc, s'endinsarà en la influència que rep Hopper per part de la literatura. L'artista s'empelta de dramaturgia gràcies al seu professor Robert Henri i Wells repassa el vincle del pintor estatunidenc amb aquesta analitzant les obres com si fossin l'escenografia d'una història teatral.



A més a més, assenyala els diversos punts de connexió que es poden establir entre les pintures de Hopper i els escriptors com Michel de Montaigne (1533-1592), Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Walt Whitman (1819-1892), Herman Melville (1819-1891), Henrik Ibsen (1828-1906), Ernst Hemingway (1899-1961), Paul Valéry (1871-1945) o els citats Sherwood Anderson i Sinclair Lewis. La relació amb aquests autors, encamina a Wells cap a Freud i Jung, les formulacions dels quals, segons s'exposa a la monografia, va adoptar l'artista. Les exploracions teòriques dels dos autors li serveixen a Wells per analitzar un corpus artístic que presenta una dimensió psicològica que travessa la superfície. Així doncs, més enllà de la reflexió, de la consciència històrica, de la concepció de la urbanitat, de l'escepticisme, de l'humor i de la perspicàcia estratègica, les pintures de Hopper tenen el poder d'accedir als plecs més profunds del nostre subconscient.

Wells indaga molt en la naturalesa dels silencis que, segons ell, no emanen de l'entorn o de l'escena sinó de la psique. Insisteix en el punt, ja mencionat per altres autors, que en les pintures de Hopper alguna cosa està a punt de passar o acaba de passar i aquesta sensació ens condueix cap a un llindar existencial.

Per un altre cantó, la pintura de Hopper tampoc s'escapa dels arquetips que enfoquen la interpretació que en pot derivar. Per a Wells, la posta de sol simbòlicament no necessita més explicació, ja que és la imatge del final de la vida, però també hi ha altres ítems que assenyalen significats coneguts. La nit n'és un altre exemple, embolcalla l'escena per suggerir allò desconegut, per evocar el perill que et pot assetjar. Tot seguit també apareix la primavera, com a imatge de la fertilitat, la regeneració o el naixement; el foc, emulant la passió; el cercle com una imatge de la perfecció, la unitat i l'eternitat; i l'oceà, que vol transmetre l'eternitat i la immutabilitat.

Hopper llegia molt i també representava diversos dels seus personatges en la mateixa activitat lectora. Aquesta activitat mental es pren com a base per a les seves indagacions psicoanalítiques, basant-se en les teories de Freud i Jung. Les seves pintures es converteixen en un reflex del jo profund. En conseqüència, el que pretén ser un estudi que despunta per la seva visió plural i innovadora, és en realitat una monografia força reiterativa,



esbiaixada pel psicoanàlisi, i on la literatura, o el teatre és només el teló de fons.

Per últim, en els seus respectius pròlegs, Erika Bornay i Mark Strand raonen el perquè de la seva atracció per les pintures de l'artista esmentant alguns importants trets característics. D'una banda, la historiadora de l'art expressa que Hopper té la capacitat d'aprofundir en la nostra mirada. A la vegada, explica el «impulso escritor» (Bornay, 2009, 8) que suscita la contemplació de les seves obres, ja que aquestes, segons declarava l'artista, transmetien les seves reaccions més íntimes envers un tema.

De l'altra, sense desmarcar-se de les apreciacions recollides en les investigacions anteriors, Bornay assenyala que les figures *hopperianes*, diu, són una representació de l'individu «en tensión, paradoja ensimismada que cuestiona a una sociedad de opulencia y poder» (Bornay, 2009, 10).

L'escriptor i crític Mark Strand comenta una connexió personal amb les pintures de Hopper en el sentit en què té la sensació que «son escenas de mi propio pasado» (Strand, 2012, 8). La causa diu, rau en la remota distància que sembla que el separin dels mons emmarcats en els llenços.

Cal subratllar una hipòtesi que prendrà com a punt de partida per les seves lectures assagístiques dels quadres i és que aquests «trascienden el mero parecido con la realidad de una época y transportan al espectador a un espacio virtual en el que la influencia de los sentimientos y la disposición de entregarse a ellos predomina» (Strand, 2012, 11).

Amb les seves apreciacions anteriors, tant Bornay com Strand estableixen les bases sobre les quals construiran els respectius textos.

### 3.3 Conclusions

Després de realitzar un exhaustiu repàs de les investigacions al voltant de l'obra de Hopper, a la recerca de la identificació d'alguna aportació sobre la seva relació amb la literatura, cal precisar que l'únic estudi focalitzat a examinar o a realitzar una lectura dels comentaris poètics sorgits de la contemplació i reflexió de les obres de Hopper és el de l'Adelia V. Williams.



La doctora apunta alguns aspectes que aquesta investigació tindrà present, com el concepte de *poésie critique*, que es podria aplicar a les descripcions que realitza Mark Strand o el terme d'*ekphrasis* que es tractarà al marc teòric. No obstant això, el seu estudi és només un punt de partida per obrir camí a d'altres recerques, al meu parer, que continguin un corpus més ampli, del qual se'n puguin dirimir conclusions amb més fonament.

Pel que fa a la resta d'articles i publicacions aquí esmentades, si bé sí que citen els escriptors que es podrien relacionar amb l'obra de Hopper, no entren a realitzar cap anàlisi profunda de les obres narratives o poètiques que faci visible tal relació. Tampoc suggereixen les tècniques o recursos d'escriptura anàlegs a aquells que utilitza Hopper per evocar aquestes històries dramàtiques, reflexions existencials, metafísiques, però sobretot, silencioses. Ni tant sols Gail Levin en el pròleg de l'antologia *The poetry of silence: a tribute to Edward Hopper*, realitza cap aportació significativa. La historiadora de l'art compleix el rol de mera compiladora de textos i resta, com els altres autors anotats, a la superfície d'una recerca, la que indaga entre línies, que es manté latent.

Tot i que les connexions entre els quadres de Hopper i les obres narratives o poètiques dels escriptors coetanis o anteriors al pintor és només apuntada, però no tractada en profunditat, he preferit focalitzar la investigació en autors i textos posteriors a l'artista. Així doncs, des dels textos compresos entre 1995 i 2016 pretenc abordar un territori encara inconnegut, que connecta passat i present, explorant la inesgotable fascinació que encara provoquen les imatges del titllat com a pintor americà de la modernitat.

#### **4. HIPÒTESIS I OBJECTIUS**

L'obra d'Edward Hopper no només es pot llegir com a reflex del seu context històric i cultural, sinó que els autors postmoderns la veuen com una font temàtica i de recursos per parlar de la seva pròpia època i dels valors principals que defineixen la transició del segle XX al XXI: l'aïllament de l'individu, el desencís amb el món, la pèrdua de l'esperança, la fragmentació del discurs, la paradoxa de la incomunicació en l'era tecnològica, la



desestabilització de les categories de temps i d'espai, la desconstrucció de la identitat, la reconsideració de l'espectador com a part creadora de l'obra. Aquesta seria la hipòtesi primigènica que em servirà per fixar els objectius que pretenc aconseguir en aquesta investigació.

L'objectiu principal de la investigació és determinar com influeix Edward Hopper en l'imaginari literari postmodern, per la qual cosa, caldrà identificar quina relació conceptual existeix entre el seu corpus plàstic i el literari. En aquest sentit, es tracta d'identificar quins temes consideren els autors que traspuen de la seva obra i analitzar com els expressen i si tenen alguna base teòrica.

A més a més, és necessari definir el sintagma utilitzat en el títol de la investigació que articula dos dels conceptes definitoris de les imatges de Hopper: «dramas silenciats».

## 5. MARC O FONAMENT TEÒRIC

Els fonaments teòrics que han aplicat els investigadors que han aprofundit en la interpretació de l'obra de Hopper són molt diversos, i a continuació els exposo seguint el mateix ordre cronològic amb el qual he estructurat l'estat de la qüestió. Tanmateix la definició de les diferents línies d'investigació adoptades no em serviran com a precedent sinó com a marc referencial per diferenciar el meu estudi.

Des de la disciplina de la Història de l'art, en primer lloc, el professor Jean Gillies en el seu article "The Timeless space of Edward Hopper" (1972) realitza una anàlisi excessivament formalista, ja que se centra a examinar l'ús que fa Hopper dels recursos plàstics com la llum, el color i la delineació d'objectes. Recordo a les aproximacions de Giovanni Morelli (1816-1891), l'important *connaisseur* que cercava en les pintures l'empremta unívoca del pintor, que de manera conscient o inconscient imprimia al quadre.





Gillies, com Morelli, sembla voler percebre l'estil del pintor en els detalls de la configuració de l'espai, les tonalitats i la pinzellada. No obstant això, també emula al nord-americà Bernard Berenson (1865-1959) que partint de l'obra de l'expert i crític italià, es va dedicar a desenvolupar un plantejament que relacionava els aspectes morfològics amb el contingut, el sentiment i la psicologia de les imatges.

Un dels primers estudis sobre Edward Hopper de la historiadora de l'art Gail Levin, com és *Edward Hopper as Illustrator* (1979) mostra una perspectiva molt biogràfica o *vasariana*, a l'hora de contemplar les il·lustracions en relació a les vicissituds viscudes durant la seva etapa formativa. La publicació que va confeccionar en paral·lel, *Edward Hopper: The Complete Prints* (1979) responia més aviat a una voluntat de crear una antologia o una recopilació de les seves obres, que podia ser útil com a catàleg de l'exposició celebrada al Whitney Museum of American Art per commemorar el cinquantè aniversari de la seva fundació.

Sense moure's dels límits historiogràfics, després de la celebració de l'exposició, amb la publicació d' *Edward Hopper: The Art and the Artist* (1980) Levin adoptava una anàlisi iconològica a la vegada que psicoanalítica, seguint la línia d'Ernst Gombrich, que pretenia penetrar la màscara de la imatge pública de Hopper per submergir-se en la seva commovedora història vital.

Tal com he avançat a l'estat de la qüestió, tant la publicació de Lloyd Goodrich *Edward Hopper* (1983) com la de Gail Levin *Edward Hopper* (1984) centren l'interès en les obres, abandonant la perspectiva eminentment biogràfica i adoptant un enfocament més proper a Erwin Panofsky (1892-1968), a partir de la combinació d'anàlisis iconogràfiques i iconològiques. També la publicació de Sherry Marker s'inscriu en aquest marc.

Més tard, la investigadora Gail Levin a *Hopper's Places* (1985) emfatitza els aspectes iconogràfics a l'hora de tractar la relació de Hopper amb la realitat a partir de fotografies que documenten els espais que representa a les seves obres. Però també busca en la biografia de l'artista possibles connexions amb la fotografia.



El professor i autor de la ressenya sobre *American Silences: The Realism of James Agee, Walker Evans i Edward Hopper* (1986) Milton A. Cohen, especialitzat en art, literatura i música del segle XX, apunta que l'únic punt a remarcar de l'obra de Ward sobre els silencis d'Amèrica és la transversalitat amb què compara tres arts: la prosa d'Agee, la fotografia d'Evans i la pintura de Hopper. Així doncs, podríem dir que és aquesta l'aproximació teòrica des dels Estudis Culturals o des del comparatisme entre diverses disciplines artístiques que ens trobem en l'estat de la qüestió.

Cohen suggereix que la interdisciplinarietat suposa una obertura, una possibilitat de realitzar nous estudis, però critica les aportacions d'aquesta publicació per haver partit d'un marc teòric formalista i per aplicar una anàlisi que eludeix el drama humà que les obres contenen, perdent-se en descripcions dels quadres que no són rellevants. Tenint en compte aquesta apreciació de l'autor de la ressenya, és remarcable esmentar que és precisament en aquests drames silenciats que contenen les obres de Hopper, i que són interpretats per diversos autors contemporanis, on el present estudi pretén focalitzar-se.

Per un altre cantó, sembla que Gail Levin eviti qualsevol apropament interdisciplinar a l'obra de Hopper amb l'elaboració d'una extensa biografia, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (1995) reforça que els fonaments teòrics de Levin són tradicionals i que, malgrat sembla que deriva cap a interpretacions iconològiques, sempre té com a referent la vida de l'artista. Ni tan sols s'obre a la comparació en la seva antologia *The Poetry of solitude: a tribute to Edward Hopper* (1995), tot i que sí que sembla creure que els poetes tenen alguna cosa a dir.

L'altra aproximació teòrica que s'apropa a la que vol adoptar la present investigació és l'aplicada per la doctora Adelia Williams a l'article «"Poésie critique" as "Poetics of Space": Edward Hopper and Claude Esteban» (1998). Ella també partirà dels Estudis Culturals o de la Literatura Comparada per analitzar quina lectura realitza el poeta Claude Esteban sobre l'obra de Hopper.

A més a més, seguint aquest afany comparatista, Adelia Williams examina la relació que s'estableix entre paraula i imatge. En aquest sentit, introdueix un



altre terme que està vinculat al marc teòric descrit en aquest treball: l'*ekphrasis*, entesa com un exercici retòric que consisteix en una descripció verbal o dramàtica d'una obra d'art.

La investigadora afina més i defineix una tipologia d'*ekphrasis* que diferencia entre els poemes que apareixen al costat de les pintures que descriuen, els poemes que s'escriuen sobre obres reals que els autors no han vist, o els poemes sobre obres imaginàries. Tot i això, Williams acaba per concloure que les reflexions d'Esteban no poden ser classificades com una simple poesia *ekphrastica*, sinó com una nova expressió de la *poésie critique*, més propera a la crítica artística, iniciada amb Guillaume Apollinaire i els seus comentaris sobre la pintura cubista.

En el seu estudi, les impenetrables fronteres entre poemes i pintures, entre la temporalitat i la noció d'espai, entre la textualitat i allò pictòric, entre llegir i veure, queden desdibuixats. Tot allò que es pot abordar amb la *poésie critique* suposa obrir noves direccions per a estudis interdisciplinaris, influïts per la desconstrucció i la desestabilització de les fronteres.

Més tard, des del context espanyol, els comissaris Tomàs Llorens i Didier Ottinger elaboren el catàleg titulat *Hopper* (2012) per a l'exposició del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid des d'un punt de vista bàsicament biogràfic i iconològic però reserven un petit espai per parlar del influx de l'artista en la fotografia i els escriptors coetanis a ell, alguns dels quals va arribar a conèixer, com Juan Dos Passos. Tanmateix, no parteixen d'un enfocament contemporani que s'apropi als Estudis Culturals.

Tampoc són innovadors els dos investigadors que menciono tot seguit. Ni Vivien Green Fryd ni Walter Wells subverteixen l'enfocament biogràfic o iconològic. La primera investigarà la vida privada del pintor per veure com li afecta el que ella identifica com a "crisi del matrimoni", fet determinant, segons diu, per analitzar les seves representacions de parelles.

Walter Wells també recorrerà al personatge i a les seves vicissituds per tal de definir la relació de Hopper amb la literatura i partirà de preceptes teòrics definits per Ernst Gombrich que combinen la iconologia amb la psicoanàlisi. D'aquesta manera, interpreta els símbols en les obres però sense abandonar el simbolisme personal de l'artista. L'investigador farà al·lusió, sobretot, a les



teories freudianes sobre el procés artístic que determinaran com el punt de partida de la creació d'una obra és la seva pròpia vida i com inconscientment l'artista escollia el tema o la forma en què estigués representat.

Un cop definits els enfocaments teòrics que sostenien els estudis inclosos en l'estat de la qüestió, cal especificar que la investigació que es desenvolupa en aquest treball té com a objectiu aportar una nova mirada sobre l'art de Hopper a partir d'un marc teòric que no s'hagi explotat en profunditat, que fugi del tractament biogràfic o iconològic amb tendències psicoanalítiques.

Erwin Panofsky ja avançava que un historiador de l'art està obligat a indagar i a descobrir les analogies intrínseques existents entre fenòmens tan heterogenis en aparença com les arts o la literatura, entre d'altres. Segueixo doncs, aquesta línia i, prescindint de la figura de l'autoritat que firma la pintura, desdibuixant la màscara que han construït investigacions com les de Gail Levin, sota la qual consideren que s'amaguen els secrets de les imatges, la meua recerca respon a un enfocament propi de la Literatura Comparada, emmarcada en els Estudis Culturals.

Així com la Història de l'art, la Literatura Comparada també va viure un canvi de paradigma que es va anar coent a partir de la segona meitat del segle XX.

Un dels principals aspectes que van provocar un gir en la disciplina va ser l'ampliació del seu objecte d'estudi, és a dir, ja no examinava les relacions entre diverses literatures nacionals, sinó que Henry Remak, dins de l'anomenada Escola Americana del Comparatisme va proposar, el 1961, un enfocament de l'estudi de la literatura més enllà de les fronteres nacionals i dels gèneres, de manera que suposava una llibertat d'estudi que podia connectar la literatura amb altres àrees de coneixement, disciplines com ara la pintura, l'escultura, l'arquitectura, la música, la filosofia, la història, les ciències socials, les ciències, la religió, etc...

Els Estudis Culturals sorgien a partir de la dècada dels vuitanta, en l'àmbit anglosaxó, moment en què el canvi de paradigma provocava una disgregació de la disciplina de la Literatura Comparada en altres àmbits de reflexió. Sota la influència de la desconstrucció, els Estudis Culturals han adquirit també un compromís ideològic de superar certes fronteres no només a l'hora



d'incloure gèneres, formes i literatures tradicionalment excloses, sinó també contemplant qualsevol artefacte cultural com un text que s'obre a la lectura i a la interpretació.

Atès que s'aborda l'estudi d'un artista com Edward Hopper a partir dels escrits poètics o narratius que s'han creat arrel de la seva pintura, sóc conscient que participo, encara que sigui indirectament, en l'eterna dialèctica entre la representació visual i verbal, l'estudi del vincle entre imatge i paraula, de manera que exposo una breu síntesi de la tradició de la qual el meu enfocament pretén desviar-se.

El fonament teòric que vol adoptar en aquesta recerca és el comparatisme interdisciplinari entre dues tradicions discursives diferents, des de la perspectiva desconstructivista que teòriques com Hélène Cixous posen en pràctica. La filòsofa i escriptora subverteix el binomi i la jerarquització iniciada amb la tradició del tòpic horacià de *l'ut pictura poesis* per mostrar que les línies que separen la pintura i l'escriptura són tan discontinues o difuses com les vulguem imaginar.

De la traducció del fragment d'Horaci, sorgeix la primera comparació entre pintura i poesia que es troba inscrita en el fil de la tradició. Aquesta indicava que la poesia havia de ser com la pintura. De fet, les idees d'Horaci estaven del tot deslligades de tot intent d'establir una comparativa, simplement recorria a un camp metafòric per explicar els possibles efectes que la poesia —com la pintura— podia provocar en el lector.

Em vull desmarcar de les disquisicions sobre els límits de la pintura i la poesia no només d'Horaci sinó també dels de G. E. Lessing a la seva obra *Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesia y la pintura* (1766), que com Hegel, creurà en la preeminència de la poesia per sobre de la pintura, sinó que més aviat m'apropro a les posicions de l'historiador de l'art John Ruskin o el teòric Hans Georg-Gadamer.

Per una banda, en les idees de Ruskin, les dues expressions artístiques s'entortolligaran i iniciaran un camí conjunt. De fet, presentarà a la poesia i a



la pintura com dos gèneres que sempre van acompanyats i creats per la imaginació, la més alta potència intel·lectual de l'home, sense la qual l'obra artística no seria considerada com a tal. D'altra banda, en la seva *Estètica i Hermenèutica* (2006), Gadamer contribueix a la teoria artística, assenyalant que una pintura necessita, com qualsevol text, d'una lectura, d'una interpretació que va més enllà de la contemplació de la tela com a objecte pel gaudi dels ulls, ja que la pintura entranya un discurs que cada lector crea a partir de l'observació, l'anàlisi i la comparació interior amb altres coses.

Tanmateix, són els autors contemporanis els que s'ocupen de desconstruir les fronteres fins aleshores delimitades encara que fos discontinuament. El catedràtic de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada de la Universitat Pompeu Fabra, Antonio Monegal, en la seva obra *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas* (1998), contradiu la consideració de Lessing que associava la poesia amb el temps i la pintura amb l'espai per desfer-la de manera que ni temps ni espai, pintura i poesia, es fonen formant un embull que funciona de manera natural i simultània. Per tant, Monegal considera que, malgrat siguin disciplines diferents, ambdues permeten capturar el temps i l'espai.

Per la seva banda, Hélène Cixous representa la poeta-que-pinta o la pintora-que-escriu. Voldria adherir-me al seu plantejament sobre el binomi que la tradició ha creat separant les arts plàstiques de la literatura. Ella se situa a la frontera i aquest emplaçament li obre múltiples possibilitats. Per a Cixous, l'escriptura i la pintura són activitats anàlogues i complementàries, perquè tant en una com en l'altra, el que es tracta no és de dibuixar els contorns, sinó el que s'escapa del contorn, el moviment secret, la ruptura, el turment, allò inesperat. Congelar el moment, com en una fotografia, és el que fem en la pintura, però tal com suggereix Cixous, també en l'escriptura, ja que vivim més ràpidament que nosaltres, la ploma no aconsegueix seguir-nos. Per tant, per pintar el present que passa, dirà la filòsofa, aturarem el present.

Pintura i escriptura, segons Cixous, estan sempre al servei de la recerca d'un secret, una veritat, d'un enigma que es revela com una epifania en la ment de l'espectador. Escriure-o-dibuixar compartiran, en aquest sentit, l'objectiu



que les convertirà en «aventures gemelas, que se dirigen a buscar en la oscuridad, que no encuentran, y a fuerza de no comprender, y de no encontrar (dibujan) hacen surgir bajo sus pasos, el secreto» (Cixous, 2010, 10).

Des dels Estudis Visuals, les teories de William John Thomas Mitchell comparteixen l'enfocament apuntat per la filòsofa algeriana. A la seva obra *Teoria de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (2009), recupera el concepte grec de l'*ekphrasis*, que originalment feia referència a la descripció poètica d'una obra d'art pictòrica o escultòrica que era absent, per atorgar-li una nova definició, com a representació verbal d'una representació visual.

A més a més, Mitchell dirimeix que la interacció entre imatges i textos és inherent a la pròpia representació, ja que segons l'autor, tots els mitjans d'expressió són mixtos i totes les representacions són heterogènies. En conseqüència, no existeixen les arts purament visuals o verbals, per la qual cosa, preguntar-se per una imatge implica reflexionar sobre els textos i sobre la forma en què els textos actuen com a imatges o incorporen la pràctica pictòrica. En aquesta frontera també se situa aquest estudi.

Per un altre cantó, es podrien analitzar els textos de Mark Strand sota el concepte de *poésie critique* que esmentava la doctora Adelia Williams, ja que basculen entre la reflexió personal, des del seu vessant literari i la crítica artística, donant com a resultat un híbrid que s'escapa de les classificacions.

Per últim, voldria aclarir que definiré les aproximacions teòriques als discursos de la postmodernitat en l'apartat 8.1 del present treball.

## 6. DISSENY METODOLÒGIC

Com ja he esmentat en punts anteriors, es tracta d'una investigació de caràcter interdisciplinari que es pot dur a terme a partir de la recerca bibliogràfica.



Un total de sis publicacions constitueixen el meu corpus d'investigació. Així doncs, l'anàlisi literària es basa en una antologia poètica, dos reculls de poemes, un llibre de relats i dues obres narratives en tres llengües diferents: l'anglès, el castellà i el català. A continuació en detallo els títols seguint un ordre cronològic d'edició.

En primer lloc, l'antologia és editada per la historiadora de l'art Gail Levin, sota el títol de *The Poetry of Solitude: A tribute to Edward Hopper* (1995). Del 2003, incloc els escrits de Rolando Pérez a *The lining of our souls. Excursions into selected paintings of Edward Hopper* (2003). Passant d'un autor cubà a un autor català, atenc també l'obra d'Ernest Farrés que va guanyar l'Englantina d'or dels Jocs Florals de Barcelona el 2005, *Edward Hopper: cinquanta poemes sobre la seva obra pictòrica*, publicada el 2006.

L'estudi comprèn també la compilació de textos de Mark Strand. Tot i que la primera edició és de 1994, analitzo la traducció al castellà de *Hopper*, en la primera edició de Lumen del 2008. A més a més, incorpore l'obra d'Erika Bornay, *Las historias secretas que Hopper pintó*, un recull de relats del 2009. Per últim, l'obra poètica de María Antonia Ricas, *Salir de un Hopper*, del 2016, és el títol que tanca la llista.

Considero la selecció prou eloqüent, ja que inclou els textos cabdals seleccionats per Gail Levin però traspasa les fronteres nord-americanes, per abastar també la influència en el nostre marc contextual, espanyol o català, que no ha estat estudiat prèviament.

No obstant això, he exclòs de l'estudi algunes obres, a les quals, de moment, no he pogut accedir, com la segona antologia publicada per Levin amb el títol: *Silent Places: a tribute to Edward Hopper*, (2000); o el recull narratiu d'escenes de Claude Esteban *Soleil dans une pièce vide*, (1991), del qual ja se n'ha fet un estudi.

Dins del corpus literari estudiat també convé diferenciar l'obra de Mark Strand com a comentari propers a la crítica artística o la *poésie critique*, concepte definit per la doctora Adelia Williams. Les reflexions de l'autor atenen a aspectes més formals o compositius, que sens dubte conformen una metàfora dels drames silenciats, que prenen veu en els altres reculls poètics o en prosa.





## 6.1 Mètode interpretatiu

Aquesta investigació no precisa treball de camp, sinó que és principalment documental. Cal treballar amb els textos teòrics i amb el corpus literari. Per a l'anàlisi comparativa, he elaborat una graella, inclosa a l'annex del present treball. M'ha servit com a eina per examinar la correlació d'autors i obres.

Les fonts primàries documentals en aquest cas corresponen a totes les publicacions literàries a analitzar.

Com a fonts secundàries es podrien assenyalar les obres teòriques que serveixin per emmarcar les hipòtesis i conclusions, en relació a la postmodernitat, al comparatisme o a la relació entre pintura i escriptura.

Pel que fa a les terciàries, és important conèixer i tenir presents les aportacions que s'han inclòs en l'estat de la qüestió per a posteriors possibles consultes.

## 7. LA LITERATURA: UNA FONT D'INSPIRACIÓ DE L'ARTISTA?

Al pròleg de *The Poetry of Solitude: a tribute to Edward Hopper* (1995), la historiadora de l'art Gail Levin explica com el pintor, en la seva etapa formativa, va il·lustrar textos de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Joseph Rudyard Kipling (1865-1936), Edgar Allan Poe (1809-1849) i Victor Hugo (1802-1885). Però ell mateix escrivia poesia, sobretot Limericks.

A vegades, comenta l'autora, Hopper tenia un poema particular en ment a l'hora de pintar i els seus autors preferits eren Paul Verlaine (1844-1896) i Johann Wolfgang Von Goethe (1739-1832). Sobre aquest últim autor, Erika Bornay en remarca una cita important per al pintor, ja que la van descobrir escrita al seu quadern. Amb tota probabilitat devia subscriure la definició



següent de l'art: «El principio y el fin de toda actividad artística es la reproducción del mundo que me rodea por medio de mi propio mundo, en el que todo esté reunido, ligado, modelado, reconstruido y recreado de forma y manera que me pertenezca» (Bornay, 2009, 8).

El doctor Walter Wells, professor emèrit de Llengua anglesa i Humanitats a la Universitat de Califòrnia Dominguez Hills, autor de *Silent Theater: The Art of Edward Hopper* (2007) és qui més s'ha ocupat d'aprofundir en el vincle entre l'artista i la literatura. Tal i com ell exposa, cap al final de la seva vida, el pintor va dir que cada una de les seves obres representava un «an instant in time, arrested -and acutely realized with the utmost intensity» (Wells, 2007, 11) és a dir una experiència semblant a als moments d'epifania de Joyce o de Proust.

Es podria dir que la literatura, sobretot de gènere dramàtic, es troba a les arrels de la vida del pintor. Des dels espectacles de titelles de la seva infantesa, Hopper va sentir-se atret pel que es representava als escenaris. En la seva etapa adulta ja va començar a endinsar-se en les representacions de Molière, Shakespeare, Ibsen, Shaw i altres artistes posteriors a ell, com per exemple Arhur Miller. S'ha pogut confirmar aquesta informació perquè durant anys ell va guardar totes les entrades de les obres a les quals assistia. Aquesta potent atracció pel teatre va ser instigada durant el seu període formatiu o acadèmic, per l'artista i professor Robert Henri, del qual Hopper n'és deixeble. En canvi, va defugir visions teològiques com les dels coneguts actes sacramentals de Calderón de la Barca.

La dona de Hopper, la Jo, també estava en contacte amb el teatre. No només n'era una apassionada sinó que també el va convertir en la seva professió. Abans de casar-se ella havia actuat en diverses obres dramàtiques, però, més tard, quan ja havia abandonat els escenaris, mantenia un cercle d'amistats amb els quals celebraven tertúlies teatrals. A més a més, ella explica en els seus diaris que ajudava a l'artista a crear les escenes que pintava.

Les composicions *hopperianes* són com el decorat d'un prosceni, les figures apareixen com a actors que estan posant, banyats per un focus directe que crea uns efectes dramàtics. Només per la disposició dels elements formals en la superfície del quadre, ja es podria dir que la influència del teatre en les

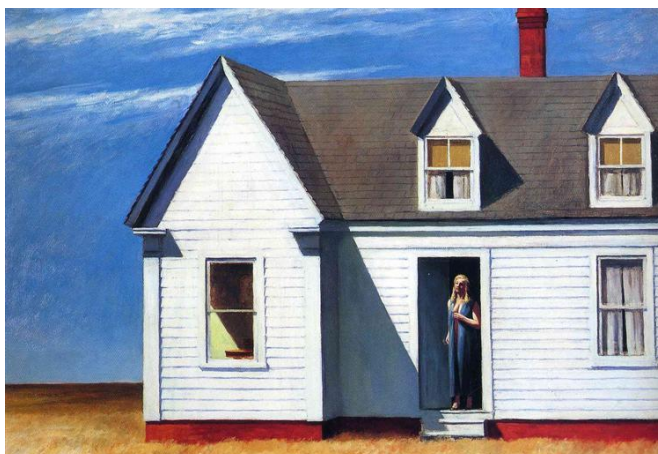
obres analitzades en el present treball és ben clara, però m'ocuparé de desenvolupar aquesta idea a l'apartat 8.5, "l'evidència d'un simulacre".

Walter Wells busca identificar algunes de les obres teatrals que van suposar una inspiració directa i sembla reeixir en alguns casos. Una de les pintures que aconsegueix connectar amb la seva base literària és *Early Sunday Morning* (1930) [oli sobre tela]. Explica com el pintor el 1929 havia vist l'obra del dramaturg Elmer Rice titulada *Street Scene*. El dispositiu escènic d'aquesta peça contenia un decorat on s'hi podia observar l'exterior d'un apartament de dos pisos de Nova York. La seva façana s'estenia ocupant tota la llargada



1 *Early Sunday Morning* (1930) [oli sobre tela]

de l'escenari. Així doncs, assenyala aquesta imatge com a embrió de la creació del seu misteriós llenç que també m'ocupo d'interpretar a través de les produccions literàries que se'n han derivat.



2 *High Noon* (1949) [oli sobre tela]

Gail Levin també investiga les fonts literàries de l'imaginari del pintor i apunta que l'obra *High Noon* (1949) [oli sobre tela] traspua una connexió amb *La muntanya màgica* de Thomas Mann, que aquell any la parella Hopper havia llegit. Quan estava acabant la pintura, a la tardor de 1949,

l'artista estava patint la convalescència d'una operació de pròstata. Segons Levin aquesta obra conjura el pensament del jove Hans Castorp, el protagonista de la cèlebre novel·la que, internat en un sanatori, després d'enfrontar-se a la mort havia après «to align himself with light and life» (Wells, 2007, 70).



3 Night Windows (1928) [oli sobre tela]

Per un altre cantó, *Night Windows* (1928) [oli sobre tela] és una de les altres obres pictòriques que es basa en un episodi també *voyeurístic* del relat "The Streght of God" de Sherwood Anderson, que pertany al recull titulat *Winesburg, Ohio*. En aquesta narració apareix un reverend que descobreix que des del campanar de l'església pot

espiar el dormitori d'una dona jove que viu just al davant. Al principi, aquest personatge l'observa mentre fuma amb l'esperança que aquesta abandoni aquest vici, però després els seus moments de contemplació secreta s'estiren, amb la intenció d'endinsar-se cada cop més enllà, fins a descansar la mirada en ella, silenciosa i blanca, sobre el llit.

Es coneix que Anderson era, d'entre els escriptors contemporanis a l'artista, un dels seus preferits. No obstant això, les especulacions sobre els models literaris que es plasmen plàsticament sobre les teles són de naturalesa molt diversa. Les connexions se segueixen establint en l'actualitat, però no totes comparteixen el mateix nivell d'evidència. Amb tot, si bé no es pot confirmar que el món al·legòric de Shakespeare guiés els pinzells de Hopper, però igual que el dramaturg, el pintor no sempre romanía rere les cortines, ja que algunes vegades –com a l'obra *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela] de la qual parlaré més endavant– apareix el seu rostre, com un actor que es multiplica en identitats diverses.

## 8. ELS DRAMES SILENCIATS: L'IMAGINARI DE HOPPER I ELS TEXTOS DE LA POSTMODERNITAT LITERÀRIA



4 *House by the Railroad* (1925) [oli sobre tela]

*House by the Railroad* (1925) [oli sobre tela], el primer quadre que va adquirir el Museum of Modern Art (MOMA) de Nova York, havia servit al director Alfred Hitchcock com a punt de partida per a la pel·lícula *Psycho* (1960). A l'últim capítol de la magna biografia sobre el pintor, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (1995), la historiadora de l'art Gail Levin,

apunta que la seva influència s'estén al camp de la literatura i el cinema, però també al de la fotografia, la coreografia, la música i l'escenografia.

El corpus seleccionat per a la recerca que desenvolupo pertany als anys compresos entre el 1995 i el 2016, mentre que els olis als quals remetien corresponen a la trajectòria artística del pintor d'entre el 1918 i el 1965.

La selecció de textos de la contemporaneïtat permet escapar d'un estudi realitzat des d'una perspectiva biogràfica o històrica, per apropar-se a un enfocament emmarcat en els Estudis Culturals, partint de la hipòtesi que si l'art de Hopper és tan eloqüent per a autors, cineastes i artistes d'altres disciplines és perquè recull algunes de les característiques pròpies de la cultura o pensament postmodern. Per tant, l'obra pictòrica de l'artista de Nyack i la postmodernitat seran els dos elements que entraran en joc en el diàleg comparatiu del present treball.

Encara que els llenços siguin fruit de l'era moderna i d'un context geogràfic concret, com són els Estats Units d'Amèrica, amb la postmodernitat, aquests



travessen les fronteres espacio-temporals i serveixen als autors contemporanis com a font temàtica i de recursos per parlar sobre la pròpia època i els valors que en transcendeixen. La mateixa Gail Levin, responsable de diverses publicacions al voltant de la biografia i l'obra *hopperiana*, així com també de compilacions de textos literaris inspirats en pintures de l'artista<sup>1</sup>, ratifica aquesta idea quan apunta, en un dels seus escrits, que les obres de Hopper materialitzen «our memòries, hopes, uncertainties –the yearning and disquiet of modern lives» (Levin, 1995, xviii).

### 8.1 Una aproximació als discursos de la postmodernitat

Què caracteritza la condició postmoderna, sobre la qual escriurà Jean-François Lyotard? I quins dels seus trets es materialitzen en l'obra de Hopper? Comparar les teories postmodernes amb la pintura de l'artista constituirà el punt de partida per analitzar posteriorment de quina manera s'articulen els temes exposats en els textos i quina lectura de l'art del pintor es pot extreure des de la contemporaneïtat.

Per poder encarar el diàleg proposat, cal acotar a què em refereixo quan faig al·lusió a la postmodernitat, ja que, tal i com apunta Linda Hutcheon, en la teoria cultural contemporània potser és el concepte més difús. Hi ha autors que n'han buscat una descripció tàcita, mentre que d'altres, com Frederic Jameson, més aviat l'utilitzen per designar el període històric en el qual es desplega el capitalisme tardà (Hutcheon, 1988, 6). Els dos últims autors citats presenten visions molt distants, però no són exemples aïllats. De fet, preguntar-se per la postmodernitat és entrar en una amalgama de teories, que exposen un ampli espectre de posicions.

La tesi que sustenta Jameson a *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* (1991) és que tota posició postmoderna en l'àmbit de la cultura «es necessàriament una toma de postura implícita o explícitament

---

<sup>1</sup> És autora de cinc monografies i dos reculls de textos, publicacions referenciades a continuació: *Edward Hopper as Illustrator*. Nova York: W.W. Norton & Co., Inc., 1979; *Edward Hopper: The Complete Prints*. Nova York: W.W. Norton & Co., Inc., 1979; *Edward Hopper: The Art and the Artist*. Nova York: W.W. Norton & Co., Inc., 1980; *Edward Hopper*. Nova York: Crown Publishers, Inc., 1984; *Hopper's Places*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1985; *Edward Hopper: An Intimate Biography*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1995; *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*. Nova York: W.W. Norton & Co., Inc., 1995.



política sobre la naturalesa del capitalisme multinacional actual» (Jameson, 1991,14). Per tant, ell concep el terme no com un estil, sinó com un camp de forces, fruit d'un sistema socioeconòmic sorgit a Occident a partir del final de la Segona Guerra Mundial, dins del qual hi són presents una àmplia gamma de característiques diferents, que poden ser contradictòries o, fins i tot, subordinades.

Tanmateix, Jameson sembla lamentar aquests límits tan laxos i l'heterogeneïtat present dins aquestes fronteres imprecises. Esmenta el perill de caure en una visió de la història actual com la coexistència d'un teixit desordenat d'impulsos culturals aleatoris, apuntant a direccions massa diverses, sense esgrimir un sentit general o una pauta cultural dominant. Una de les idees que es poden extreure del llibre *Modernidad y posmodernidad* (2002) de Josep Picó va en aquest mateix sentit: en l'ambiciosa tasca de cartografiar el mapa de l'univers cultural dels nostres temps després de la desintegració del món tradicional, no acaba d'aconseguir un consens unificat, per la qual cosa, segueix sent un discurs amb diferents lectures.

Lyotard, com Jameson, també considera que el canvi cap a la postmodernitat està connectat al desenvolupament de la postindustrialització i de la societat de la informació. No obstant això, ell parla de la condició postmoderna com el fi del projecte il·lustrat, és a dir, es refereix a l'estat de la cultura després que les transformacions afectessin les regles del joc de la ciència, la literatura i les arts a partir del segle XIX (Lyotard,1986, 9).

Per tant, la postmodernitat es podria considerar no només com un concepte contradictori, sinó també històric i indefectiblement polític (Hutcheon, 1988, 4). No obstant això, encara no s'ha arribat a un acord sobre la definició i consideració teòrica del terme i potser tampoc és possible, perquè en definitiva el constitueix una naturalesa contradictòria, tal i com apunta Hutcheon.

A causa d'aquesta condició polièdrica, polisèmica i oberta a una contínua definició, no pot ser considerat un nou paradigma, ja que segueix funcionant en el marc d'un sistema que intenta subvertir, però tampoc suposa l'establiment d'una nova realitat estètica. És per aquest motiu que alguns



teòrics subratllen els límits discontinus entre la modernitat i el concepte que tanta controvèrsia ha generat, començant per l'etimologia de la paraula, formada per un terme que expressa i recorda la presència d'un passat, la modernitat, i un prefix que ha estat interpretat com a continuació, subordinació, oposició, o fins i tot, com la fi d'aquesta.

Sigui quin sigui el postulat des del qual es parteixi, em remeto a la postmodernitat com un conjunt d'accions culturals o processos estètics que es tradueixen en una sèrie de trets identificables en formes d'art o en noves vies de pensament que possibiliten, no una limitació de la modernitat, sinó una reelaboració. Així doncs, es basteix com un nou espai que desconstrueix críticament l'anterior, amb l'objectiu de no demolir-lo, sinó «de obrir-lo, de reescribir-lo» (Foster, 2006, 10).

Tant Habermas com Lyotard descriuen l'èmfasi de l'època moderna envers el desenvolupament d'una moralitat, unes lleis universals, un art autònom i una ciència objectiva, que dotava de sentit la realitat i que es contraposava a les faules narratives d'altres sabers.

Amb la postmodernitat es dissol la gran metanarrativa, com l'anomena Lyotard, és a dir, el sistema de veritats amb vocació de ser universals i absolutes, utilitzades per classificar i estructurar el coneixement i els relats que conformaven l'individu i la societat, i per legitimar els projectes polítics i econòmics (Ruiz, 2004, 15). La modernitat havia revelat el fracàs del model socioeconòmic i de pensament liberal burgès, però l'individu postmodern es submergeix en un estat de desencís i accepta aquesta frustració. Entra en un escenari dominat per l'escepticisme i la incertesa, que s'expressa plàsticament en les obres de Hopper.

L'espai mental domina sobre l'acció en els quadres del pintor de Nyack, fet que es ratifica a través d'una cita del propi artista que repetidament insistia en què ell no pintava escenes americanes, sinó la seva resposta interior a aquestes (Wells, 2007, 11). És per aquest motiu que les obres proveeixen un espai psicològic que permet parlar, com afirma David A. Ross, que ha estat director del San Francisco Museum of Modern Art i del Whitney Museum of American Art, i és per això que se l'ha titllat de ser el més interessant i el més elusiu dels pintors estatunidencs.





L'obra de Hopper té la mateixa capacitat evocadora que la pintura *Zapatos de labriego* (1887) [oli sobre tela] de Vincent Van Gogh sobre la qual Jameson fa un interessant exercici hermenèutic. Ambdós casos són una guia i també símptoma d'una realitat més àmplia, però aquesta no es revela com una veritat última, tal i com defensa l'autor d' *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991) sinó que els llenços de l'artista estatunidenc tenen una estètica i una emocional «incompleteness»<sup>2</sup> (DDAA, 1995, 11) que es pot traduir com una qualitat d'inconclús, que no s'ha d'interpretar com si es tractés d'una unitat que s'ha de completar, ni tampoc com una manca de perfecció tècnica, sinó com una obertura de la imatge cap a observadors que produeixen sentit.

Aquesta clivella és oberta i amplificada per la literatura contemporània, entre altres disciplines, com s'ha exposat a l'inici. El postulat teòric de la mort de l'autor, desenvolupat per Roland Barthes, en consonància amb l'estètica de la recepció encunyada per Wolfgang Iser i Hans Robert Jauss, deriva l'atenció que durant la modernitat s'atorgava al subjecte productor i les seves circumstàncies, per deixar pas al domini del lector o espectador de l'obra com a centre. El fèrtil terreny de l'esdevenir fa que neixin mons possibles que fins aleshores restaven invisibles.

Per als autors postmoderns, l'art comunica reflexivament les possibilitats de sentit del món i s'allibera de la cotilla estètica, perquè allò que preval és el significat. Aquesta pluralitat de visions sobre la realitat i el caràcter obert de l'obra es contraposa a la visió unificada i a la recerca d'una evidència que es buscava a la modernitat, tant en la cultura científica com normativa. D'aquesta manera, el sentit de l'obra artística ja no depèn dels motius conscients i inconscients de l'artista en el pla de producció, però tampoc de la seva «*calidad de símbolo de una realidad social, política y económica con la que se articula*» (Peist, 2014, 38).

Tal i com assenyala Walter Wells a *The Silent Theater: The Art of Edward Hopper* (2007) molts crítics subratllen la capacitat de l'artista d'introduir l'espectador en l'espai privat i en l'estat d'ànim dels protagonistes a través d'una mirada *voyeurística*. És potser aquesta evocació de una figura de l'alteritat com una

---

<sup>2</sup> Paraules de William Carpenter un dels autors recollits a l'antologia de Gail Levin.



figura espectral observadora, que fa possible la visió de les escenes o els escenaris, un dels aspectes que provoca l'eloqüència de les seves teles.

Els exteriors i interiors habitats per personatges o sense aquests, desperten un gran ventall de veus. Engeguen un procés obert que no té un punt i final, tal i com ho demostren les produccions literàries que segueixen sorgint en la contemporaneïtat. Aquesta expansió dels límits del quadre es deu, en primer lloc, a la revisió postmoderna de la naturalesa de la subjectivitat, que ha desafiat les nocions tradicionals de perspectiva, especialment en la narrativa i la pintura. La reformulació del paper de l'observador ha conduït a considerar no una veritat sinó «truths in the plural, truths that are socially, ideologically and historically conditioned» (Hutcheon, 1988, 18-19).

Si cal parlar de veritats en plural, és perquè el subjecte que percep ja no és «a coherent meaning-generating entity» (Hutcheon, 1988, 11). El que regna és el perspectivisme narratiu, és a dir, l'existència de múltiples punts de vista que atorguen diferents versions d'una mateixa realitat.

Així doncs, seguint aquesta línia de pensament, la pintura es pot pensar però no es pot arribar a conèixer, ja que aquestes obres, aïllades del context en el qual es van produir, són organitzacions imaginàries del món que requereixen un observador per activar les seves possibilitats de sentit.

El subjectivisme i l'heterogeneïtat d'històries que expliquen una mateixa imatge és confirmat pel corpus de sis publicacions, en el qual destaquen obres com *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela] que és interpretada de manera diferent per nou escriptors i *Morning Sun* (1952) [oli sobre tela] que és utilitzada per cinc, així com també *House by the Railroad* (1925) [oli sobre tela] i *Hotel Room* (1931) [oli sobre tela].

Es pot evidenciar el perspectivisme o l'existència de nombrosos punts de vista a partir de l'anàlisi dels textos que sorgeixen de les deu obres pictòriques seleccionades.

Les lectures disperses són assumibles en un el context contemporani de debat al voltant dels límits de les convencions de l'art. No només s'han transgredit les fronteres del que es considera artístic, sinó també les que separaven els gèneres i les pròpies disciplines. Ho apunta Linda Hutcheon a la seva obra *A*



*poetics of Postmodernity: History, Theory and Fiction*, citant al professor Theodore Ziolkowski:

we cannot hide complacently behind the arbitrary walls of self-contained disciplines: poetics inevitably gives way to general aesthetics, considerations of the novel move easily to the film, while the new poetry often has more in common with contemporary music and art than the poetry of the past. (Hutcheon, 1988, 9)

En la postmodernitat, les disquisicions horacianes de *l'ut pictura poesis*, seguides després per G. E. Lessing que defensarà, com Hegel, la preeminència de la poesia per sobre de la pintura, perden sentit. En un context on les fronteres entre els gèneres han esdevingut fluïdes, només hi tenen cabuda les reverberacions d'aquells teòrics o historiadors de l'art que considerin la possibilitat que la poesia i la pintura s'entrellacin i iniciïn un camí conjunt.

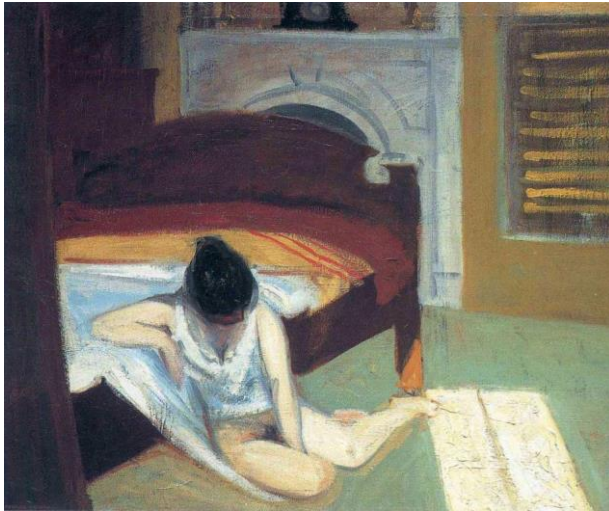
Però com s'ha esmentat anteriorment, no es pot parlar de discurs en singular, sinó que s'ha de pluralitzar, seguint la lògica intertextual, creant el palimpsest contemporani. La postmodernitat ofereix la possibilitat de realitzar un comparatisme interdisciplinari entre pintura i escriptura des d'una perspectiva deconstructivista.

## **8.2. Els individus *hopperians***

Amb la dissolució dels grans relats, ja no es busca la unificació, sinó que es provoca la dispersió: proliferen les petites històries, com les que presenta Edward Hopper a les seves teles. Aquestes semblen que no aspiren a transcendir la forma per expressar-nos símbols universals. És per aquest motiu que, en l'era postmoderna, en la qual triomfa la individuació o la multiplicitat versus la unitat, els quadres del pintor tenen tant potencial evocatiu.

Les obres de l'artista són susceptibles a moltes lectures diverses però totes les interpretacions conflueixen a evocar fredor i distància, dos trets que connecten amb el món postmodern, que ha posat de manifest la inviabilitat dels grans relats i que viu immers en un clima de desconfiança i desesperança. Amb el bandejament dels mites i el desprestigi de les

construccions ideològiques i estètiques, substituïdes per una concepció múltiple i fragmentària de la realitat, en què tot pot ser víctima de la relativització el que queda és un mapa esfilagarsat, uns individus desorientats i sense brúixola, com els que semblen habitar les teles del pintor.



5 *Summer interior* (1909) [oli sobre tela]

Contemplant quadres d'Edward Hopper s'observen personatges, que no presenten una actitud enèrgica i vitalista, sinó que estan submergits en una silent solitud, molts d'ells abatuts, alguns presos pel tedi induït per la monotonia i d'altres romanen submergits o atrapats en un espiral de dubtes.

Obres com *Excursion into philosophy* (1959) [oli sobre tela], *Automat* (1927) [oli sobre tela] o *Summer interior* (1909) [oli sobre tela], per citar alguns exemples, semblen conjurar l'actitud postmoderna, com si els protagonistes acceptessin els fets que els han succeït i la revelació que se'ls reitera els creés un profund desassossec.

Encara que han intentat organitzar la realitat per comprendre-la, l'intent ha estat en va. Es per això que transmeten un cert caràcter de renúncia, com si ja no volguessin comprendre el món o la pròpia identitat, s'han adonat que tot ordre creat és només una il·lusió, una forma més d'emascarar el caos i aquesta acceptació els provoca un extenuant desencantament.

## 8.2.1 El viatge en solitari



6 *Hotel Room* (1931) [oli sobre tela]

Larry Levis confegeix un poema amb dos punts de gir que acompanyen en la lectura del quadre *Hotel Room* (1931) [oli sobre tela] i la van transformant. Aquest s'inicia amb una descripció distant de la dona que apareix a la tela. Els versos de la primera i segona estrofa, com ara «the young woman is just sitting on the bed» o «she is wearing, noy, only an Orange half-slip» (DDAA, 2000, 18) remetent a una focalització externa, fora del marc poètic, l'equivalent al narrador omniscient.

Aprofita per aturar-se en el físic de la dona. La posició encorbada no és corregida ni per la roba interior que porta i, a més a més, amb aquest cos encongit sembla com si es plegués cap endins, remarcant l'estretor de



l'habitació. Explicita que el rostre està cobert per un tel ombrívol, i en ell és protagonista la tristesa.

A l'estrofa següent, la veu poètica interpel·la directament a un *you*, com si aquestes paraules anessin directament dirigides a la noia, o com si donés temps al lector per empeltar-se de la història i col·locar-se a la posició de la dona, per esdevenir ella. Li dibuixa un espai conegut, buscant despertar un record, en el qual ella encara resideix a Kansas. Llavors, reviu la degradació de la seva mare i el pas d'aquesta cap a una residència. «Ella mai més et reconeixerà» (DDAA, 2000, 18), li recorda aquesta veu, que va adquirint la dimensió de la consciència.

Després d'obrir l'antítesi d'un espai conegut, el del passat, i d'invocar una mare que ja no la reconeix, s'explica la progressió del personatge: com ven la casa on vivia i tot el que conté. Se centra en els detalls del quadre: la bossa de mà, les sabates que s'intueixen a l'extrem inferior dret, el vestit estampat que descansa sobre la butaca, i el document que té entre les mans. Per a Larry Levis és un xec, el que ha obtingut per la venda de l'habitatge familiar.

[...]

You have a satchel, a pair of Black, acceptable  
Shoes, and one good flowered dress. There is a check  
Between your hands and your bare knees for all of it —  
The land and the wheat that never cared who  
Touched it, or why. (DDAA, 2000, 18)

[...]

S'evoca un exterior tot i que a l'escena el fora és absent, negre. Es perfila un futur amb els contorns de paisatges californians de fons, lluny de la terra natal, fins que Kansas desaparegui dels seus ulls. Però aviat, la veu poètica ens depara un punt d'inflexió: el viatge era tan sols una il·lusió, perquè el personatge segueix ancorat en la mateixa solitud i immobilitat.

De la utopia s'ha passat a la distòpia: s'ha esborrat l'horitzó i el pòsit que queda és un irrevocable fracàs. La figura no s'ha mogut d'aquí, tota la seva prospecció era una ficció. «And now it is too late for you» (DDAA, 2000, 18), sentència el poema. Ningú sap perquè t'has quedat aquí asseguda durant quaranta anys, sola, gairebé exclosa de la pintura, mig vestida.



Per la seva banda, la lectura de Bornay és epistolar i presenta un relat que destil·la un caràcter més vitalista. La veu que narra correspon amb la de la protagonista, que s'escapa de la seva vida i decididament abandona el matrimoni amb Lewis, un home conservador, purità i poc passional.

La protagonista de la fuga, l'Úrsula, pren consciència de la seva insatisfacció i mata l'àngel de la llar propi de la família tradicional estatunidenca de la primera meitat del segle XX. En aquesta projecció literària, la dona canvia la batedora que li ha vingut imposada en forma de regal, per una càmera i una formació a la Bauhaus. Viatja a Nova York i d'allà marxa cap a Berlín, deixa enrere la passivitat per esdevenir una dona creadora, formada i lliure.

El que veiem al quadre és un cos que ha patit i això ja s'intueix en el to de la carta, que presenta un inici ben contundent, però també en com s'explica el seu embaràs i el posterior avortament. Tanmateix, mostra un cert esperit de revolta, de rebel·lió d'una postura que en aquest cas podríem relacionar amb un feminisme incipient.

És en un moment del seu viatge, a la ciutat dels gratacels que, ja des de l'hotel, l'Úrsula fa una última lectura de la carta que Lewis rebrà abans de portar-la a correus. En aquest punt, la protagonista nombra el pintor en un estrany *post-scriptum*. La veu narrativa explícita que Hopper l'ha sorprès amb el pinzell, tot i que, tal i com expressa, sembla més aviat, una còmplice conscient del registre que el pintor fa de la seva existència.

P.S.

En Nueva York, ya en el hotel, aún el equipaje por abrir, he querido hacer, escrupolosa, una última y definitiva lectura de esta carta antes de echarla al correo. Es en este instante decisivo en el que Hopper me ha sorprendido con su pincel. (Bornay, 2009, 29)

En definitiva, per a la historiadora de l'art aquesta habitació d'hotel no és un espai de reclusió i d'abandonament, sinó que és el principi d'un camí, el que somia la protagonista. No obstant això, malgrat que obre un compartiment d'esperança o una possibilitat de reconstrucció personal, el fracàs altra vegada és ben patent, aquest cop prenent la forma de matrimoni escapçat.

Bornay discrepa de la interpretació que fa John Updike del quadre *Hotel Room* (1931) [oli sobre tela]. Al poema d'aquest conegut escriptor estatunidenc "Dos Hoppers", escrit el 1983, es presenta la lectura unida de dos obres del



7 *Girl at a sewing Machine* (1921) [oli sobre tela]

pintor. A banda del que s'acaba d'esmentar, també s'ocupa de *Girl at a sewing Machine* (1921) [oli sobre tela]. La connexió entre els dos quadres és la presència de figures femenines solitàries i en silenci.

Updike presta atenció en el continent més que en el contingut, és a dir, es fixa en aspectes de l'espai més que en les seves figures. Sobre la primera pintura descriu com es retalla la figura en una paret taronja amb dos rectangles, de la finestra que semblen pilars blaus, color que contrasta per ser complementari. Després és el torn d' *Hotel Room* (1931) [oli sobre tela].

[...] The heroine  
of *Hotel Room*, down to her slip, gazes  
at a letter unfolded upon her naked knees. (DDAA, 2000, 17).

La veu poètica fa una presentació sintètica de la figura de la dona, que encara que té els ulls submergits en la penombra, especifica que està llegint una carta. Però no hi ha cap digressió que expliqui el contingut de la carta, ni tampoc una resposta a la pregunta de si ella n'és l'autora o la receptora.

L'esbós esquemàtic de la dona que està asseguda al llit precedeix allò que realment li interessa: un exterior que és invisible, una paret que és groga, un armari que amaga a l'espectador una part del que conté l'habitació, unes maletes que no s'han desfet. Però Updike tampoc s'atura a indagar poèticament el perquè de tots aquests elements, no viatja al passat ni tampoc vol evocar un exterior, encara que sigui imaginari. Ell assenyala la presència d'una llum obliqua que es dissemina per una part del quadre i una dona que queda atrapada entre els plans de la pintura.





«We have been here before» (DDAA, 2000, 17), diu. Parla amb una primera persona del plural que ens engloba, anunciant-nos que ja hem estat testimonis d'una escena semblant, representada per un altre artista anterior, que esmenta al final: «Hopper is saying, I am Vermeer» (DDAA, 2000, 17).

El motiu de la comparació que fa Updike ve donada per la llum i la representació de la dona que, en silenci, està duent a terme una acció dins l'àmbit domèstic com és cosir o llegir una carta. No obstant això, Bornay assenyalava que l'element inquietant que existeix en el pintor estatunidenc no és present en els llenços de Vermeer, ja que les seves obres es poden llegir seguint els paràmetres de la iconologia pròpia de l'art holandès del segle XVII.

La visió d'Ernest Farrés no evoca cap poder de regeneració després del fracàs, com es vivia en el relat de Bornay, sinó que ens parla d'un absolut anorreament. Una veu poètica distant, que actua com a ull observador, ens descriu una escena que s'activa a partir del document que la figura femenina té a les mans. Per al poeta, no es tracta d'una carta ni tampoc xec, sinó que és un fulletó amb els horaris ferroviaris.

Coincideix amb Larry Levis i Erika Bornay amb la sensació d'abatiment que transmet la dona que apareix al llenç a través de la posició corporal. Així doncs, ens la presenta amb el cos castigat, com si portés un pes a sobre, i «cama-segada» (Farrés, 2006, 35), tota ella emmarcada en un espai amb una pudor de resclosit surant en l'ambient. Finalment, el temps cobra cada pas: primer apaga la joventut, després la vellesa, les carícies, els amanyacs, i així fins a arribar a l'abisme d'apagar el Sol.

La interpretació d'Ernest Farrés és desoladora, no deixa espai al lector —del quadre i del poema— per a respirar. El viatge en aquest cas és ben clar i no se circumscriu als límits d'un sol individu, es tracta d'un trajecte molt llarg, de molts anys, fins a arribar al final últim. Aquesta estructura evolutiva del poema, que va de la tragèdia particular a la que engloba tot el cosmos, entronca amb un pensament nihilista, que fàcilment connecta amb el tedi o el desencantament del món característics dels discursos postmodernistes.

Des d'un punt de vista que s'allunya de la ficció per enquadrar-se en la *poésie critique*, esmentada anteriorment amb Adelia Williams, Mark Strand subratlla un detall que la resta d'autors ha obviat. Segons ell, la posició amb la qual



reposa les mans sobre els genolls indica que ha llegit moltes vegades la carta que sosté, ja que les notícies no són bones. Sembla, doncs, que intenti pair els fets escrits en el paper. Per l'expressió de la figura femenina i per la sensació que transmet el quadre, Strand connecta *Hotel Room* (1931) [oli sobre tela] amb *Automat* (1927) [oli sobre tela], ja que es podria tractar de la mateixa dona en diferents moments de la seva vida.

La dona que està asseguda en un cafè i la que està asseguda al llit tenen més aspectes compartits, i és que, tal i com suggereix aquest escriptor, la mirada acaba dirigint-se al rectangle negre. El fet que no es vegi un fons, una llum, unes tènues siluetes que demostrin que hi ha un exterior que batega, condueix a la idea de que no existeix un món fora d'aquesta habitació. El petit espai que abraça aquesta figura enfonsada pren una dimensió simbòlica ja que ell mateix comunica la resignació.

El propi habitacle ens dibuixa un camí:

Resulta sorprendente lo rápido que se nos arranca del lugar en que la mujer está sentada para llevarnos a la ventana y lo que esta nos revela del exterior, de la lejanía o incluso del futuro: nada más que un cuadrángulo negro, una conclusión irreductible, el lugar más apropiado para un punto de fuga. (Strand, 2012, 93)

Així acaba Strand el seu discurs sobre el quadre, fent al·lusió a la confluència de les línies de perspectiva. En diversos dels seus escrits, l'autor posarà l'accent en el punt de vista que ha d'ocupar l'espectador. Aquí fa referència a un punt de fuga en un sentit artístic, però es podria arribar a entendre com a metafòric, és a dir, com un forat, una sortida, una escapatòria per a la protagonista, com es dibuixava en el relat de Bornay.

L'escriptor estatunidenc d'origen cubà, Rolando Pérez, utilitza la frase final del relat que neix d' *Hotel Room* (1931) [oli sobre tela], «*What changes is the lining of our souls*» (Pérez, 2003, 63) com a títol per a les seves incursions narratives a les pintures de Hopper. Amb un estil peculiar, el relat es presenta mitjançant una mena de barreja entre la narrativa convencional i el guió teatral, ja que hi són presents frases que es concatenen amb punts



suspensius, altres que s'entretallen, parèntesis amb unes frases que semblen acotacions i cites directes.

La temàtica que es desplega més endavant es recull en els primers versos que encapçalen la narració:

She said soon  
Soon a bit too often.  
And when "soon" finally came,  
It was a bit too late,  
And everything was over. (Pérez, 2003, 62)

Són com una píndola concentrada dels fets que s'exposaran tot seguit: «There is a message here for you» (Pérez, 2003, 62), li diuen a una dona que arriba a un hotel d'una ciutat que no és Nova York, sinó que està situada al nord de Nebraska. Com avançava Mark Strand en el seu text, la carta que li entreguen conté males notícies. La deixa reposar i, finalment, l'obre.

Ella estava de camí cap a la felicitat anhelada. Semblava que la tenia a tocar, que ja havia esperat prou. I quan menys s'ho esperava, com en un truc de màgia, tot s'esfondra: «A few little words...abracadabra...a child magic's show. "Now you see it, now you don't"» (Pérez, 2003, 64).

De sobte, es troba llegint una i altra vegada les paraules de la carta que es claven al full que manté rebregat a les mans. El lector no arriba mai a saber quin és el missatge i qui és el seu autor o autora. Tanmateix, amplifica el drama invocat per la pintura de Hopper, i a més a més, continua deixant espai per a la imaginació del lector. La veu narrativa ens presenta una dona resistent, capaç de fer malabars amb les càrregues que comporta la vida però que encara ha d'assimilar la realitat que se li ha imposat, com un pes caigut del no-res. En aquest text, per tant, el fracàs s'escola per tots els racons.

A la narració, s'intueix que aquesta escena de l'hotel és només una parada en un trajecte més llarg que té a objectiu trobar-se amb un ell, que es desdibuixa cada cop que torna a resseguir les línies de la carta amb els seus ulls. L'absència s'apodera d'ella. Aquell objectiu, aquell camí traçat ja no existeix, es troba en un hotel, asseguda, perduda, desolada, sense saber quin rumb ha de prendre a partir d'ara:

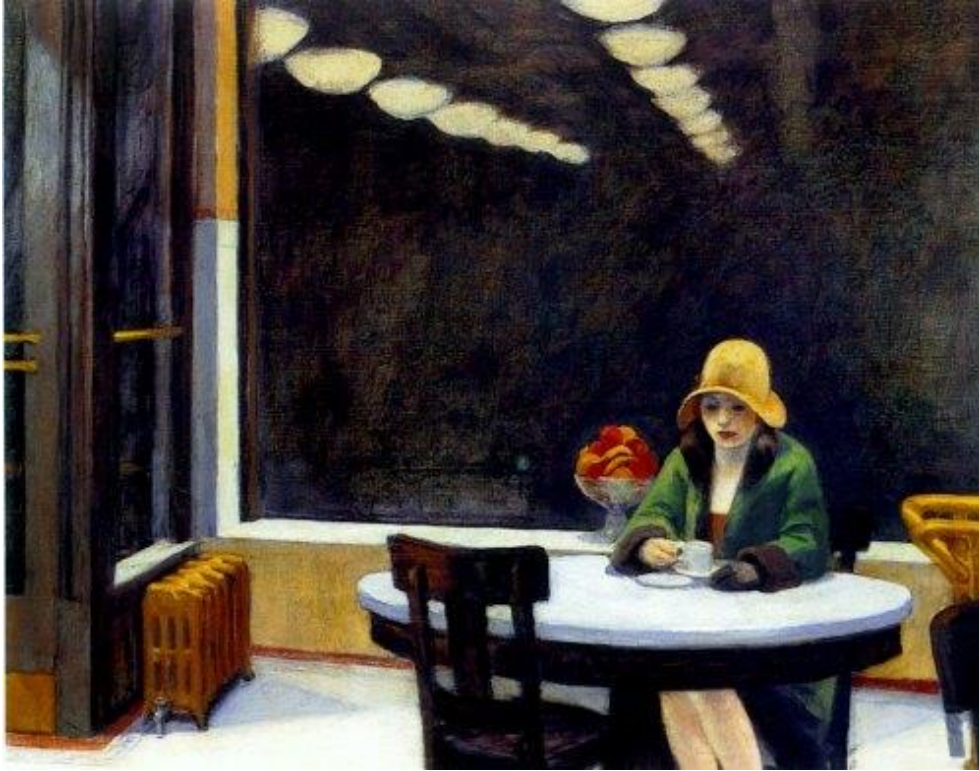


She won't sleep tonight. She will reaim as she is...suitcases unpacked. She will return in the morning...to what? And then? The letter will never change. The end. What changes is the lining of our souls. (Pérez, 2003, 65)

En aquest últim paràgraf, la veu narrativa, encara en tercera persona del singular, recorda que tots els elements que envolten la figura femenina romandran immutables: les maletes seguiran sense fer i la carta seguirà comunicant la mateixa desgràcia. Aquesta és l'única certesa que té. No obstant això, l'última oració, fa referència a un *nosaltres* que passa a englobar tota l'espècie humana. D'aquesta manera ens està expressant la tendència de l'espectador o el lector a iniciar un joc especular entre la situació de la dona i la pròpia.

Amb la distància de la veu narrativa, que evoca una gran desgràcia sense arribar a definir-la, viscuda per una protagonista de la qual no coneixem la identitat, d'alguna manera, Rolando Pérez convida als lectors a viure una transmigració. Fàcilment el sentiment de desemparament i de desorientació es pot extrapolar a algun moment vital de qualsevol habitant dels nostres temps.

Sobre el rostre de la figura femenina d' *Hotel Room* (1931) [oli sobre tela] se superposen altres homes i dones entotsolats en habitacions, compartiments de tren, bars, cafès o al carrer, individus que han d'assumir les seves circumstàncies i es reclouen en els seus pensaments. Tots ells es troben en transició, en el transcurs d'un trajecte que sembla que s'hagi truncat o que estigui a punt de fer-ho. Potser tenien la voluntat de dirigir-se a algun lloc, però ja no poden confiar en el mapa per arribar-hi, com a únic relat del món, perquè de fet, es troben «en una situación desbrujulada» (Vattimo, 1990, 68) serpentejant en un territori canviant.



8 *Automat* (1927) [oli sobre tela]

Els individus *hopperians* entronquen amb els relats postmoderns ja que sembla que circulin desorientats per una carretera sense saber el destí, sense saber ni tan sols si *arribaran a*. És el que li succeeix també a la protagonista d'*Automat* (1927) [oli sobre tela].

Erika Bornay presenta el camí anterior de la dona fins a arribar al cafè. Els fets són recents i encara estan impresos en l'expressió de la figura i també en el seu cos. La història que amaga el darrera és relatada en primera persona i sembla que prengui forma d'un repàs mental de tot el que ha succeït, perquè, com la protagonista d'*Hotel Room* (1931) [oli sobre tela] la dona que agafa la tassa de cafè, encara no acaba de ser conscient dels seus actes:

Lo que hacía no llegaba a mi conciencia ni a mis sentimientos, al contrario, sentía una gran calma, un vacío de niebla. Abrí sin prisas el armario, cogí mi abrigo y mi sombrero, y me fui. (Bornay, 2009, 35)

El cafè és l'espai de refugi, una parada que li servirà per decidir quin camí entomarà després. L'abric cobreix les marques que encara deuen coure de dolor. Ella ha estat víctima de la violència de gènere, ha rebut cops físics i psíquics d'un home sense escrúpols, alcohòlic:



Y fue en aquel preciso momento cuando te levantaste tambaleante y me diste un puntapié en el costado, junto al estómago, tan fuerte, que me hizo perder el sentido. (Bornay, 2009, 35)

El relat només ens trasllada a un passat recent, el lector, per tant, no sap quan va començar aquesta història i quantes vegades aquesta dona del barret groc ha hagut de suportar les agressions i les inclemències del seu marit. No obstant això, el to amb què va narrant els fets amaga un pou de ressentiment i patiment.

Aquest és el retrat de l'alleujament de poder pensar que ja no està atrapada en aquella realitat de repressió i de temor. Però ha hagut de pagar un preu molt elevat per aconseguir-ho. Ara ja no viu a l'espera de rebre cops, però sí que portarà una mort, sempre a les espatlles.

Mark Strand apunta la polisèmia que aglutina el títol de l'obra. La paraula *autòmat* fa referència a una cafeteria automatitzada, però també designa a la figura femenina, que actua de manera mecànica i involuntària. Precisament és en aquest estat en què comet l'assassinat que Bornay ficcionalitza al seu relat:

Me acerqué, incliné mi cabeza sobre la tuya, alcé el pesado martillo y golpeé con una incontenible furia tu dentadura postiza, no una, sino dos, tres veces, no sé, hasta oír el crujir de su falso marfil y observar la sangre roja salir a borbotones de tu boca, deslizarse por la blanca almohada y cubrir el anagrama bordado en azul de sus extremos. (Bornay, 2009, 35)

Tots els cops rebuts es concentren en aquest moment de clímax. Ella, tanmateix, colpeja com si visqués en un estat de somnolència, com si fos part del somni que explica, en el qual ja havia vist la imatge que estava presenciant. Com un autòmat s'ha dirigit fins al cafè i allà reconeix la presència d'un cambrer, però també del pintor, que l'ha sorprès immortalitzant-la en aquest estat de transició cap a un estat conscient i una assumpció de la realitat que ha viscut:

Hopper me ha sorprendido en este solitario café ya abandonado por todos los clientes. Dentro de unos minutos será medianoche. Al fondo la calle está desierta. El camarero, desde la barra, me ha dado aviso de cierre



señalándome su reloj con el índice. Sí, debo irme, aunque antes he de ir a la cabina y telefonar a la policía. (Bornay, 2009, 35)

D'una banda, la descripció de Mark Strand entronca en certa manera amb la de Bornay, ja que fa al·lusió al sentit del títol sobre la figura femenina. Malgrat tot, es fixa en uns detalls que també són eloqüents. En primer lloc, la dona duu encara un dels guants posats, el que vesteix la mà que descansa sobre la taula. Aquest fet accentua el sentit de transició, de parada momentània que esmentava anteriorment. La figura no s'ha instal·lat en el cafè, no s'ha tret tampoc l'abric.

De l'altra, l'escriptor estatunidenc posa èmfasis en la concepció de l'espai. Tot i la gran vidriera que hi ha al darrere, el pintor només opta per reflectir els llums. Res del que hi ha a l'interior o el que hi ha a fora es pot arribar a intuir tret d'unes làmpades circulars que es troben al sostre. Aquesta decisió, per Strand, està relacionada amb la representació d'una dona que no està en un espai del tot real, sinó que es troba als llimbs. Segons ell, es remarca d'aquesta manera el caràcter il·lusori de l'escena. S'emfatitza, per tant, que està feta de la mateixa matèria que els somnis:

Se trata de una idea inquietante: si la mujer piensa en ella misma en este contexto, no es posible que sea feliz. Pero, desde luego, ella no piensa: es el producto de una voluntad, una ilusión, una invención de Hopper. (Strand, 2012, 72)

Aquest paral·lelogram negre que hi ha al darrere de la figura femenina també pren una dimensió al·legòrica en el poema de David Ray compilat en el recull editat per Gail Levin. En aquests versos una veu poètica ens descriu la situació d'un observador que s'especifica que és masculí i que es troba ubicat al davant de la dona, en una taula propera a aquesta, emulant el punt des d'on se situaria l'observador que la captura en aquest instant. Però a partir d'aquí el poema no es dirigeix cap al camí esperat, no va a aturar-se a fotografiar un creuament de mirades entre els personatges, ni tampoc cap interacció o interlocució.

La mirada poètica s'alça per sobre del cap de la figura i es fixa en les línies paral·leles fetes de llums que es dibuixen en un cel obscur, com si fos una autovia cap a l'infern. Tot queda inundat per aquesta obscuritat i, tal com



expressen els dos últims versos, es produeix una mena de paral·lelisme entre el personatge i el seu fons, perquè la seva solitud crema amb força, com les làmpades enceses.

El negre és un color molt emprat per Edward Hopper, però potser en aquest llenç és on ocupa una superfície més extensa. Aquest fons tenebrós és motiu de reflexió no només per a Strand i Ray, sinó també per a Rolando Pérez. Si en el poema anterior es tractava d'un infern, en la narració d'aquest últim és com un pou on suren les ànimes, abraçades per la mort. «*She rehearses a death, a lover's death -her own death perhaps?*» (Pérez, 2003, 2) S'intueix un final, com si la figura femenina ja estigués en els llimbs, com avançava Mark Strand, i vagués per aquest cafè, penedint-se per última vegada per tot el que no ha dit a les persones que estimava o a les persones que l'han estimat.

Aquesta ànima en pena invoca la desesperança postmoderna de la qual parlava en el punt anterior. «*She knows this is the end. The days of hope are all gone*» (Pérez, 2003, 2), sentència la veu narrativa en tercera persona del singular. I, paradoxalment, malgrat moltes de les pintures de Hopper representen una espera, les últimes paraules d'ella volen aturar aquesta agonia: «*No more waiting*». (Pérez, 2003, 3).

No obstant això, Rolando Pérez s'entesta a interpel·lar al lector per tal que es generi un emmirallament entre aquest i la figura pintada. Això genera un altra conclusió inquietant, ja que no és ella la que s'ha d'alliberar, sinó que aquesta pintura exorcitza la silent solitud i el vagar de tots nosaltres. Tot i ser una altra dona representada en solitud les lectures literàries de *Morning Sun* (1952) [oli sobre tela] no estan massa vinculades ni a *Hotel Room* (1931) [oli sobre tela] ni a *Automat* (1927) [oli sobre tela].





*9 Morning Sun (1952) [oli sobre tela]*

La protagonista de l'obra pictòrica, en aquest cas, es troba reclosa en una habitació, però es distancia del primer quadre analitzat per diversos aspectes. En primer lloc, perquè no hi ha ombra sobre el seu rostre, en tot cas, aquesta es projecta cap enrere. Per un altre cantó, tampoc és present l'evocació d'un abisme exterior, representat mitjançant el color més fosc de la paleta. A més a més, la figura femenina alça el rostre amb la mirada cap a l'horitzó, és a dir, amb l'esperança posada en l'exterior. En definitiva, no hi ha l'abatiment ni el desconsol de les dues primeres pintures. Malgrat tot, això no eximeix a la protagonista de ser embolcallada per l'aïllament. És una de les dones al sol que la poeta María Antonia Ricas pinta amb les seves paraules.

Les nou figures femenines que s'apleguen dins d'aquesta part del recull poètic de Ricas habiten escenes sense viure-les, perquè totes elles estan en un altre pla o una altra dimensió de la realitat. Pot ser la del somni, com a "Sol matinal". La veu poètica ens remet al que sembla un record de les accions del dia anterior, però després, la protagonista s'adorm i «quiso no abrir/los ojos, no estar en este mundo» (Ricas, 2016, 48). I d'aquesta absència del món es desperta quan els primers raigs de llum li acaricien el rostre, en un moment de profunda intimitat:

Y cuando la luz le dio en la cara, la luz  
primera del verano, supo  
que se había quedado dentro de la noche,

un huesecillo más con huesecillos mágicos  
de aire coagulado. (Ricas, 2016, 48)

Així com en les interpretacions literàries d' *Automat* (1927) [oli sobre tela] es subratlla la penombra, en tots els escrits analitzats sobre aquest quadre, s'emfatitza la llum, ja que, segons Mark Strand, esculpeix la figura femenina. A més a més, per a l'escriptor, aquest focus lumínic té un poder d'un altre món, sembla portar amb els seus rajos un missatge codificat, el significat del qual només està a l'abast d'aquells que il·lumina (Strand, 2012, 68).

En la seva disquisició, compara *Morning Sun* (1952) [oli sobre tela] amb *Cape Cod Morning* (1950) [oli sobre tela]. Ambdues pintures presenten dues dones



10 *Cape Cod Morning* (1950) [oli sobre tela]

amb indumentària i cabells semblants. El que els interessa a la roman a un espai que queda fora dels límits de l'enquadrament del llenç. Enmig de tonalitats fredes, destaca la seva pell i la indumentària càlida, com la llum i els edificis que s'intueixen al marc de la finestra. Asseguda en un llit, la figura de *Morning Sun* (1952) [oli sobre tela] aparenta estar totalment

absorta. Tanmateix potser allò que la manté hipnotitzada no és res material, sinó que és una projecció en el seu interior.

L'obertura de la finestra i la llum penetrant provoca que autors com Strand parlin d'erotisme. El cos de la dona *hopperiana* no tendeix a la idealització. Malgrat això, la posició de les cames, plegades i lleugerament separades, obrint-se a la llum i a la brisa, es llegeix en clau suggeridora, com si es tractés d'estar receptiva a aquesta llum que penetra l'interior, com una mena de fecundació divina. Tot i aquesta llum fèrtil, Strand remarca que el seu passat, com la part posterior del seu cos, viu a l'ombra i que és inútil especular «hasta qué punto su actual actitud pensativa tiene que ver con lo que sucedió antes de que cayera dormida». (Strand, 2012, 71)



Algun fet del passat torna a la ment d'aquesta dona en aquest moment de contemplació, les lectures d'Erika Bornay i Ernest Farrés apunten cap a aquesta regressió, aquesta obertura d'una clivella no curada del tot. En els versos de Farrés, la veu poètica situa el lector en l'espai a través d'una descripció de la posició corporal de la dona.

Després passa a revisar el seu interior. Aquesta mirada radiogràfica intueix que està revivint un episodi que havia volgut oblidar. Però en aquest cas no hi ha resignació, ni renúncia, sinó que s'observa una voluntat d'esforçar-se per reeixir-ne, per viure instal·lada en una nova dinàmica, en uns nous pensaments:

A vegades, com tretes de sota terra, esberles  
del món d'abans li pugen al pensament i fan  
un sobreesforç per revenir,  
prova inconcussa d'un viure previ,  
no cicatritzat del tot, reclòs  
dins una cota de malla a fi  
de fer possible l'expansió  
d'un viure posseït per un nou intel·lecte. (Farrés, 2006, 35)

Recordar li serveix per oblidar, perquè aquest és l'ordre natural en nosaltres, és el que ens constitueix com humans, recorda el poeta:

Sense passos enrere i passos endavant,  
sense caigudes i revifades  
seríem invisibles  
com la ira o els records. (Farrés, 2006, 36)

Per la seva banda, Bornay opta per la narració des d'una focalització interna. Les primeres frases, en cursiva, situen a la protagonista en el temps de la pintura, fent al·lusió, com Strand, al cos banyat de llum. En Bornay, però, aquesta llum tindrà més aviat una propietat regeneradora, com si pogués netejar la foscor que rau en l'ànima, colpida per una experiència desagradable. «Más tarde desharé el equipaje, pero ahora solo quiero que esta cristal·lina luminosidad me vaya purificando de mi torbadora y angustiosa experiència inglesa» (Bornay, 2009, 67), escriu.



No obstant això, a l'inici es deixa entreveure que aquest cos que jau al llit sent el desig de sentir què és estar en contacte amb un altre cos. La seva edat, vint-i-cinc anys i la seva virginitat és explicitada, així com també la seva iniciativa de viatjar a diferents parts d'Europa per acabar amb la «*barrera inmaterial y psicológica emancipación de mi sexualidad*» (Bornay, 2009, 67),

Després de rebre el tercer premi de loteria nacional, decideix fer un periple per Roma, París i Londres. L'última parada és la més torbadora, ja que es narra com en la seva estada a Londres decideix llogar una habitació a un noi anomenat Peter Whistler, un individu extremadament reservat i tímid. La relació amb ell va evolucionant fins a sentir la necessitat de repetir les trobades al passadís, que cada cop són menys fortuïtes. Però un tràgic esdeveniment tronca aquest vincle mai explicitat, mai esdevingut carnal.

Whistler pateix un atac i queda inconscient a l'habitació. El dia que el va a veure a l'hospital, ell no pot parlar, però el cos del noi respon a l'estímul de la presència d'ella en forma d'erecció. És aquesta l'última imatge que la figura femenina del quadre té d'ell i és la que tanca aquesta invocació del passat.

Rolando Pérez fa una especulació literària ben peculiar, ja que presenta a la figura femenina com una espècie de Galatea, realitzada per un Pigmalió: «*An infertile body made of clay and cement with plàstic organs*» (Pérez, 2003, 54).

L'escriptor cubà no respon a l'erotisme esmentat per Strand, o fins i tot per Bornay, sinó que se situa a l'extrem oposat. El cos de la dona es tanca hermèticament a qualsevol incursió cap al seu interior. Ho diu de manera plàstica i explícita: «*She sewed up her vagina with a fishhook meant for sharks*» (Pérez, 2003, 55). Alterna aquesta descripció amb l'aparició de presumptes cites textuais d'un tal Edward, que es vincula amb la figura del pintor tot i obviar el seu cognom. «*“Maybe I am not very human”, said Edward one night. “What I wanted to do was to paint sunlight on the side of a House”*» (Pérez, 2003, 53). La intenció del pintor era pintar la llum del sol en un costat de la casa, però acaba el sol matinal acaba cobrant vida a través d'aquest cos femení.

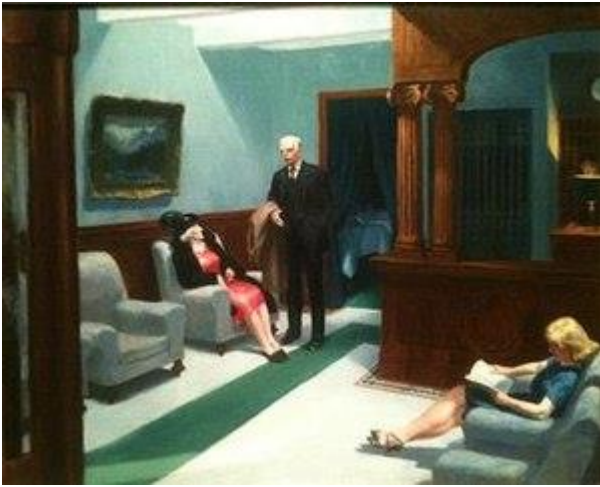
Les tres figures fins ara exposades són preses de la solitud i l'aïllament. Les seves imatges enfilades serveixen per confegir un camí de reflexió sobre l'alienació, la dissolució de l'individu, el buit de les relacions sentimentals a Occident.



Lyotard, apunta que aquesta incomunicació, la malenconia, l'estranyament o l'abandonament són una forma de resistència dels artistes al sistema, ja que aquests tendeixen a projectar-se en una espècie de reserva interior, que es traça en les figures del silenci de l'ànima (Ruiz, 2004, 57). Les produccions literàries sorgides dels quadres de Hopper amplifiquen tots aquests significats enclosos dins dels marcs, fent-se partícips de la idea postmoderna de que «l'autèntica literatura, l'autèntic art, només creix a redós de la inseguretats i, en últim terme, del fracàs» (Martínez Gil, 2006, 301).

Les figures femenines que apareixen en els tres quadres analitzats anteriorment porten màscares diferents, que es van intercanviant en funció de qui les mira i les escriu. En alguns textos se'ls atorga un nom, en d'altres una dimensió espectral. Un dels rostres s'oculta rere un tel ombrívol, no podem descobrir quin abast té la seva mirada. De fet, totes esquiven la connexió visual amb l'espectador, amaguen quelcom. La seva identitat no és revelada, com si fos un monòlit que emergeix de l'interior, sinó que és, en primer terme, especulada i, després, narrativitzada. Aquesta postura entronca amb una identitat que ja no es concep com a fixa, sinó que es pinta en l'ara i l'aquí. Dels textos basats en les obres de Hopper, sorgeix una nova versió de l'individu alienat que es presentava a la modernitat. L'arquetip d'artista que es lliurava a una lluita permanent per trobar el seu lloc, per viure harmònicament en aquest, passa a ser un subjecte introspectiu que sembla descol·locat en la realitat que el circumscriu.

## 8.2.2 El pes del silenci



11 *Hotel Lobby* (1963) [oli sobre tela]



12 *New York Restaurant* (1922) [oli sobre tela]

Els interlocutors són esquius fins i tot quan pinta una escena de conversa o l'ambient en un restaurant. Es pot observar en obres com *Hotel Lobby* (1963) [oli sobre tela], *New York Restaurant* (1922) [oli sobre tela] o *Conversa nocturna* (1949) [oli sobre tela], entre d'altres, ja que o bé un dels membres amaga el rostre o bé comparteixen espai físic sense interaccionar, sense dialogar, com si els separessin parcel·les invisibles.

Com es pot comprovar, la poètica solitud de les obres del pintor estatunidenc ha acabat sent molt fructífera en l'àmbit literari o cinematogràfic, donant forma a ficcions molt diverses, des de trepidants *thrillers* a històries sentimentals. Algunes obres com *Summer in the city* (1950) [oli sobre tela], *Summer evening* (1949) [oli sobre tela], *Chop Suey* (1929) [oli sobre tela], *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela], *Room in New York* (1932) [oli sobre tela] i *Excursion into philosophy* (1959) [oli sobre tela] poden ser l'embrió d'una trama que entronca amb la crisi del matrimoni, estudiada per la professora de la Universitat de Wisconsin, Vivien Green Fryd.

Segons explica Green, l'època en què va viure el pintor, va ser un temps convuls també per a la institució del matrimoni, que es trobava en perill a causa d'un augment de la taxa de divorcis i una davallada dràstica de l'índex de natalitat. En aquell context, a més a més, la dona prenia un altre rol a la

societat, entrava a formar part de la força de treball de la indústria i la moral victoriana ja mostrava unes profundes esquerdes.



*Chop Suey (1929) [oli sobre tela] 13*

Erika Bornay interpreta l'obra *Chop Suey* (1929) [oli sobre tela], en relació a aquesta crisi de les relacions sentimentals. Apareixen dues dones confrontades a la taula d'un restaurant anomenat Chop Suey, tal i com s'especifica en el títol de la pintura, ja que només es pot llegir la segona paraula al rètol lluminós que apareix a l'exterior. La primera frase actua com un tall, que de sobte fa brollar sang: «Las dos salíamos de una relación sentimental fracasada» (Bornay, 2009, 13). El punt de partida és la desfeta, el trencament. La veu narrativa correspon a la figura femenina del qual l'espectador pot contemplar el rostre. Ella parla des de la pròpia experiència i explica que l'altra noia, la Margot ja havia interposat el divorci entre ella i el seu marit.



Si en el poema David Ray es feia referència a la clàssica trobada casual que podria haver succeït entre dues ànimes solitàries en *Automat* (1927) [oli sobre tela] (1927) [oli sobre tela], en el relat de Bornay s'arriba a culminar. El moment de la pintura congela un instant que serveix de prova d'una relació que ha nascut de dos camins truncats.

A través del relat de Bornay, el lector arriba a conèixer més la Margot, la dona que oculta el rostre, que no pas la figura rere la veu que narra. Entre elles primer venen les mirades, després la conversa, i finalment a un contacte físic intens, que desperta tots els seus sentits.

Tal como lo fue haciendo, la operación tomó mucho más tiempo, tiempo durante el cual ella no apartó ni un solo instante su mirada de la mía, mientras todo mi cuerpo devenía una cuerda tensa, una tea encendida.  
(Bornay, 2009, 17)

Juntes han retrobat el plaer en els seus cossos i han volgut simbolitzar la unió amb dos barrets tallats amb el mateix patró. Altra vegada surt mencionat Hopper com a còmplice: «Más tarde, salimos a pasear por la avenida principal y en una importante sombrerería nos compramos el mismo tipo de sombrero de fieltro aunque de distinto color, como Hopper los ha pintado».  
(Bornay, 2009, 17)

Tanmateix, malgrat s'obre un nou horitzó en companyia una de l'altra, en aquesta escena la veu narrativa no traspua felicitat, el seu rostre té una expressió a la vegada serena i solemne, com si intuís que aquella relació també desembocarà en un final no desitjat. No hi ha signes de comunicació entre elles, només uns ulls clavats en l'altre, sense sons que articulin paraules, només reflexions, interrogants, que floten en l'aire.

Els poemes de María Antonia Ricas sobre Hopper sempre són encapçalats per unes frases descriptives del quadre al qual fa referència. Com que no inclou la imatge de les pintures, amb aquest exercici expositiu obre la porta al lector per tal que s'endinsi en el llenç en concret que ella fa parlar. En aquesta pintura, l'exterior sí que existeix, contràriament a *Automat* (1927) [oli sobre tela]: «La calle vibra con sus luces a través de las ventanas del restaurante chino. Dentro se miran dos mujeres con sombreritos muy parecidos. Al fondo hay una pareja silenciosa» (Ricas, 2016, 66). El poema vinculat a *Chop Suey* (1929) [oli sobre tela] es troba a la tercera part del recull





que porta per títol “Mujer con otros”. En aquest cas, Ricas sí que les fa parlar i exposa el producte de la seva conversa en dues estrofes de versos en prosa.

Com en la pintura del segle passat, des del modernisme fins a obres dels nabís com Maurice Denis, en el poema de Ricas també es vincula el cicle de la vida humana a les estacions de l’any. És per aquest motiu que una de les interlocutores escull un eufemisme poètic per expressar que la joventut els ha passat per davant sense adonar-se’n: «Querida, algo se nos escapa de la estación de las manzanas» (Ricas, 2016, 66), anuncia la primera interlocutora. Tot i haver entrat en una etapa més madura, elles segueixen curulles de somnis. I «¿cómo no soñar?» (Ricas, 2016, 66), li respon l’altre, la que mostra l’esquena a l’espectador. Amb aquestes últimes paraules ens suggereix que els somnis són intrínsecs a la condició humana, ja que se seguiran fabricant mentre existeixi un futur al davant.

El relat de Rolando Pérez sobre aquesta mateixa obra té un to molt diferent. En aquest evoca un drama que ha deixat cicatriu. El lector obté la informació de la conversa dels dos personatges que es veuen al fons, a la part esquerra del quadre. La seva intervenció esdevindrà clau per entendre les circumstàncies que ha viscut la dona que està d’esquenes: «No hospital patient should be realeased until the scar tissue has healed”...But where would we put all those burn victims» (Pérez, 2003, 68). No parla des d’una focalització interna, però s’entén que es tracta de la dona del barret blau per la posició que ocupa en l’espai i la visió que té de la parella del davant.

Ella és la víctima d’una agressió per part d’un home, que podria ser la seva parella. Una cicatriu, la unitat de cremats, el gust metàl·lic de la sang a la boca: tots són senyals d’un maltractament atroç. No obstant això, ella mostra una voluntat de sortir-se’n. Tot i la reprovació de la parella observadora del davant, ella ha sortit a l’exterior, per rodejar-se de color, de vida i, així, començar a oblidar.



*Nighthawks* (1942) [oli sobre tela] 14

*Nighthawks* (1942) [oli sobre tela] és una de les obres més homenatjades d'Edward Hopper tant al cinema<sup>3</sup> com a la literatura. D'entre el corpus de textos escollits, n'hi ha nou dedicats a aquesta obra. En primer lloc, Erika Bornay li reserva un bon *thriller* amb cop d'efecte final, narrat mitjançant una focalització omniscient i protagonitzat per un personatge masculí anomenat Richard Sloane.

El temps de la pintura queda enmig del relat. Abans cal situar com han arribat aquests personatges a seure en aquest típic *diner* americà. Curiosament, l'individu amb el qual s'inicia la història, és el que es representa d'esquenes en el quadre. De manera accidental Richard Sloane és testimoni d'un assassinat. La dona que apareix al llenç, de la qual després se sap el nom i el cognom, Stella O'Connor, empunyava la pistola que dispara contra el seu marit. Acaba amb un matrimoni de galeria, el lector sap que existia una aparença de felicitat forçada però no arriba a conèixer més motius.

Amb un format breu però intens, Bornay recrea l'ambient d'una novel·la detectivesca amb aires de pel·lícula de Hitchcock. Richard Sloane, l'home que

---

<sup>3</sup> Destaquen les pel·lícules *Pennies from Heaven* (1981), *Deep Red* (1975) i *The End of Violence* (1997).



forma la tríada de personatges asseguts a la barra, es debat entre la responsabilitat i les conseqüències de denunciar el crim com a testimoni. Però abans de donar el pas, decideix investigar i segueix a l'assassina. Aquesta es troba amb un altre home i emprenen un periple en cotxe, pensat com una possible fuga si anaven maldades i l'acabaven descobrint.

Com la protagonista del relat *Automat*, la dona i el seu còmplice masculí fan parada a aquest local. És tard i la resta és només un paratge urbà inert, totalment intransitat. Tanmateix no els estranya que entri un tercer client pocs minuts després que ells ocupessin el seu espai. No li presten atenció. Els dos estan absorts, en el silenci propi de l'espera dels esdeveniments posteriors, que determinaran la seva llibertat o la seva condemna. No calen paraules, es concentren en els moviments sinuosos del fum de la cigarreta i en el subtil contacte de les seves mans. «Es este instante el que Hopper quiso hacer eterno. El vacío. El silencio, La soledad. La incógnita creada por aquellos noctámbulos y la atmósfera a su alrededor» (Bornay, 2009, 62).

No obstant això, aquest cop el relat no s'acaba en el temps de la pintura, sinó que continua projectant el futur d'Stella i de Richard Sloane. El tercer personatge és enviat fora de l'equació.

La figura femenina de *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela] no és dòcil ni està desconsolada ni resignada. És un personatge manipulador, amb moltes cares, preparades per enganyar o seduir a qui li convingui. Richard Sloane acaba caient també en el seu parany i atrapat a la tela d'aranya que ha teixit Stella. Es projecta un judici en el qual ha de declarar a favor de la innocència o la culpabilitat que recau sobre la dona pintada al llenç. Aquesta, amb els seus encants, aconsegueix que Sloane denegui la identitat real de la dona, passant de ser testimoni a esdevenir còmplice, no només d'aquella nit, al diner, sinó de cobrir un crim.

Igual que Bornay, Mark Strand defineix un triangle de personatges amb mirades dirigides cap a diversos punts. Ella té l'esguard fixat en un petit paper o cartró que sosté a la mà, el cambrer i l'home del seu costat es miren com si un contestés a l'altre. L'últim personatge sembla que vagi observant de manera alterna la seva beguda i la parella que té al davant. Curiosament, en realitat, segons diuen, el model que va servir per als dos individus masculins



va ser el propi Edward Hopper.<sup>4</sup> Una altra prova del joc de màscares i identitats que formen part dels estrats de l'obra.

*Nighthawks* (1942) [oli sobre tela], segons assenyala Strand, immortalitza una escena que es podia contemplar als anys cinquanta al barri de Greenwich Village de Nova York, lloc natal de l'artista. Però l'escriptor deixarà les referències sobre els personatges sense completar, perquè, com és habitual, se centra en la il·luminació i els aspectes formals del quadre, que assignen un lloc a l'observador per contemplar i desxifrar el quadre. Per a ell, totes aquestes característiques parlen més que els individus representats.

L'element que possibilita l'accés de l'espectador a l'escena és el gran finestral de vidre que ocupa dues terceres parts del llenç. Allà on s'ajunten els vidres formant una corba és el nexa que marca la direccionalitat de la pintura cap a un punt de fuga que es troba fora de la imatge emmarcada.

Aquesta composició provoca que l'observador del quadre visqui una inquietant ambivalència. D'una banda, la mirada té tendència a seguir el camí de la diagonal del vidre, i és conduïda, altra vegada, —com passava amb les línies de la carretera de l'infern evocades al fons d' *Automat* (1927) [oli sobre tela] cap a l'obscuritat. De l'altra, apareix el diner que actua com una mena de refugi, un respir de llum abans d'arribar a l'abisme, tal i com expressa Strand:

La cafetería es una isla de luz que distrae a quien sea que pase por ahí; esta distracción puede ser entendida como una salvación, porque un punto de fuga no es solamente el lugar donde las líneas convergentes se encuentran, sino también el lugar donde dejamos de ser, el final de nuestros trayectos individuales (Strand, 2012, 26).

Els noctàmbuls són envoltats de foscor i silenci. No només no hi ha ningú als carrers, sinó tampoc hi ha cap signe de l'existència anterior d'altres individus. Ni papers al terra, ni cartells a les parets, ni una petita llum en alguna finestra o un fragment d'un cotxe aturat. En aquest sentit, la llum és l'única pulsíó de vida que pren presència a l'exterior del diner i actua com un agent purificador. L'observador se sent partícip de la solitud del viatge, i aquesta

---

<sup>4</sup> Segons: Bravo, Juan Pablo. Edward Hopper [infografia digital]. El Mercurio. Web <http://infografias.elmercurio.com/20181201-VA-edwardhopper/> [Consulta 25 de maig del 2019]



sensació s'unirà al sentiment de desorientació i de desolació en acabar la passejada dels ulls per la superfície del quadre.

Si Mark Strand observa l'exterior per explicar les sensacions que sacsegen l'interior dels espectadors de l'obra, Ernest Farrés explora la psicologia dels personatges sortint del patró convencional del gènere poètic per hibridar-lo amb el diàleg teatral. A l'inici, unes acotacions en cursiva descriuen l'escena i indaga en la relació de la parella home-dona. El poeta explica la proximitat de les seves mans a través de l'explicitació d'un sentiment de desig de l'home envers la dona, però que no s'acaba de realitzar a causa de la indecisió d'ell.

El diàleg és de to anecdòtic a l'inici, però agafa elevades cotes de profunditat més endavant. El personatge masculí que està fumant mira als ulls a la dona i li comunica que pot llegir el que està pensant. El problema que rau projectat en l'interior d'ella no pot resumir millor les noves concepcions sobre la realitat que arriben amb la postmodernitat:

HOME: El teu problema és haver descobert  
que a la feina no hi ha ningú insubstituïble,  
que tot és relatiu, que tot és transitori (Farrés, 2006, 41).

Aquest caràcter passatger, efímer, la constant mutabilitat de l'entorn, el fet que no existeixin uns pilars fixes on sustentar-se, s'accentua en l'època postmoderna. És per això que Farrés troba en aquests cossos, trasbalsats per la inseguretats i l'angoixa el canal perfecte per comunicar la crisi del seu propi temps.

Potser l'escenari sí que transporta l'observador a un temps i un espai determinats, però el diàleg podria extrapolar-se al segle XXI sense necessitat de ser actualitzat. La figura femenina és esquiva, no vol expressar el que duu a l'interior i en els últims versos acaba expressant amb resignació:

DONA: La feina és problemàtica,  
i la vida, tres quarts  
del mateix. (Farrés, 2006, 41)



Ella desitja aturar el flux del pensament. El buit és potser el seu millor refugi. Dins de l'antologia compilada per Gail Levin, hi ha cinc poemes més que s'endinsen en el misteri de Nighthawks. L'imaginari literari creat a partir d'aquest quadre dibuixa històries de caràcter molt diferent, però en totes elles hi pesa una profunda solitud, que sembla fruit de la vida urbana que embolcalla aquestes aus nocturnes que jauen en múltiples silencis: el del còmplice, el de la incomunicació o el de la desolació d'un paisatge inanimat.

En el Samuel Yellen escriu un poema, on fa explícits dos temps: el temps del quadre i el de després d'aquest. En primer lloc, situa al lector en les coordenades bàsiques. En l'espai, cal situar-se a l'encreuament entre el Buit i l'Ombra —«The place is the corner of Empty and Bleak» (DDAA, 1995, 12)—, com si les dues línies dels vidres que esmentava anteriorment fossin carrers. El temps de la pintura, segons diu, és l'hora més desoladora de la nit. En aquesta atmosfera, més que divagar sobre els fets que han passat fins a arribar a aquesta escena, el que busca és retratar els personatges a través d'un brevíssim esbós del seu passat i d'un esquema de relació entre ells.

El personatge que està sol i que ens dona l'esquena té un passat propi d'un gàngster i observa la parella que té les mans a prop però sense tocar-se, senyal d'una nova distància imposada després d'un historial passional del passat.

La veu poètica és l'observador d'aquesta escena. Se serveix de tots els individus esmentats per comparar-s'hi. Sembla la reflexió que podria fer qualsevol individu davant d'aquesta obra pictòrica:

Oh, are we not lucky to be none of those!  
We can look on with complacent eye:  
Our satisfaction satisfy,  
Our pleasures, our pleasures please (DDAA, 1995, 12).

*Nighthawks* (1942) [oli sobre tela] pot servir per comunicar la inestabilitat d'un món ple de paradoxes i contradiccions, com és el que dibuixen les teories sobre la postmodernitat, però també pot actuar com a mecanisme activador d'unes ganes de complaure's amb la vida.



La proposta de David Ray transita per un pla molt diferent als anteriors, ja que, en les primeres estrofes, els individus representats són una espècie d'éssers mitològics, d'animals que anhelan la llibertat. S'instal·la en una dimensió filosòfica inspirat pel pensament de Rosseau sobre la bondat com a naturalesa de l'home, i la societat com a agent que el corromp. Després d'un periple mític, semblen castigats a viure a la ciutat i a romandre en aquesta escena pintada per Hopper, com si fos el destí previst per un oracle.

«It will become your own tableau of sadness» (DDAA, 1995, 33), cau com una sentència sobre l'home del qual només veiem l'espatlla. Sembla conjurar que no hi haurà salvació possible.

L'escriptora estatunidenca Joyce Carol Oates també escriu *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela] però posant la veu poètica com a càmera sobre la parella que seu de costat. Hi veu l'inici d'una relació que, com al relat de Bornay *Chop Suey*, posa els fonaments en el fracàs d'una altra. Ell trenca el matrimoni i marxa lluny dels seus dos fills. Ella està esperant un desengany. No és la primera vegada que es troba amb aquesta situació, amb el penediment posterior, amb el sentiment de culpa que ell arrossega. El lector entra als pensaments d'un i de l'altre i endevina la por i la inseguretat que els regira.

Com si visquessin un *deja vu*, repassen en silenci els moviments que es poden esdevenir. Però la insatisfacció, com en el poema de Samuel Yellen, és també palesa aquí i emergeix en forma de pregunta. «He's thinking he's the luckiest man in the world/so why isn't he happier?» (DDAA, 1995, 37).

Ira Sadoff i Susan Ludwigson emprenen una lectura poètica del quadre més lligada als fets històrics. El 1941, època en què el pintor realitzava el quadre, els avions japonesos van destruir la base naval estatunidenca de Pearl Harbor. El bèl·lic esdeveniment va marcar un canvi radical en la política dels Estats Units sobre la participació a la Segona Guerra Mundial. A partir de llavors, el país es va veure immers en una guerra que sembla no tenir una fi a curt termini.



Els dos poetes veuen en aquesta escena el sentiment de la població davant de la nova situació del país. Un gran desànim es fa amo de tot l'entorn, però a la vegada hi ha latent un sentiment de temor i una angoixant espera. Ira Sadoff esbossa en el seu poema un poble que sembla afectat per un toc de queda: ningú transita pels seus carrers. La manca de moviment és tal, que no passa ni la brisa. Falta una hora perquè surti el sol i l'home que observa la parella es pregunta sobre el seu objectiu. Com la figura femenina d' *Hotel Room* (1931) [oli sobre tela], la parella transmet un doble camí possible, el de l'espera o el de la imminent marxa. Esperen l'autobús o esperen rebre bones notícies?

Al final, la veu poètica també expressa un sentiment de resignació davant d'un món que, tot i la seva velocitat canviant, la guerra seguirà corrint la societat:

When he picks up the morning paper he's not  
Surprised to read there would be no Exchange of  
Prisoners, the war would go on forever, the  
Cardinals would win the pennant, there would be  
No change in the weather. (DDAA, 1995, 40)

Susan Ludwigson a "Inventing my parents" fa emergir una nova veu poètica. Defuig qualsevol de les focalitzacions anteriors perquè, curiosament, qui parla en aquestes dues estrofes és la filla de la parella que es contempla a l'obra. «I am five months old, at home with a sitter», (DDAA, 1995, 40) aclareix. Tot i aquesta distància, aquesta permet que el lector pugui accedir al contingut de la conversa entre els individus, que té un deix de tertúlia intel·lectual. Al tercer vers s'esmenta la guerra i es pronuncien noms com Hemingway, Sinclair Lewis o Fitzgerald en relació a aquesta. Discuteixen sobre el somni americà i la dona expressa una metàfora molt suggeridora, vinculada al títol de l'obra, per designar el conflicte bèl·lic a escala mundial:

My mother, her bare arms  
silver under fluorescent lights,  
says he imagines it a hawk  
flying over, its shadow sweeping





every town. [...] (DDAA, 1995, 40)

La guerra és un falcó que sobrevola escombrant els territoris. No obstant, Susan Ludvigson no veu desesperança en els dos personatges. Aquests no estan absorts en els seus pensaments, sinó que dibuixa a una dona que té la ment en ple bullici d'idees i un home que, amb gestos afrancesats, s'engresca a seguir-li el ritme dialèctic. A més a més, aquest poema despunta també perquè difereix de la resta de finals. I és que malgrat que la guerra s'ha escolat per cada clivella de l'asfalt i les façanes, el petit món d'aquesta parella no rep cap impacte. Ells arriben a casa, somrient, [...] «light, as a summer rain when it beguins» (DDAA, 1995, 40).

Aquest poema es desmarca del sentiment de fracàs que entrellacen tots els anteriors escrits i que també enfilen les lectures dels quadres *Room in New York* (1932) [oli sobre tela], l'anàlisi del qual el reservo per al punt 8.2.3 del present treball, o *Excursion into philosophy* (1959) [oli sobre tela]. Segons Mark Strand la història continguda en aquesta última obra no és narrada a través de la disposició d'elements formals o abstractes. No obstant això, personalment crec que la llum, a diferència de *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela], no té una dimensió regeneradora ni un significat de purificació. Si s'ha de jutjar per la posició del cos, que ha perdut tota l'energia i la inquietud del seu rostre, es podria dir que l'home contempla el rectangle de llum que sembla obrir el terra, com si fos la tomba que l'espera.

En tot cas, tota la càrrega de significat recau sobre els dos individus, home i dona, i el llibre que els acompanya. El motor que desperta el drama silenciats és la desil·lusió que s'apodera del rostre de la figura masculina, que mira al terra, descansant els braços sobre els genolls. No obstant això, Strand assenyala que l'escena pintada no imposa als observadors sentiments d'aïllament o exclusió.



15 *Excursion into philosophy* (1959) [oli sobre tela]

En aquest llenç hi ha silenci, erotisme i un llibre obert que ha estat objecte d'especulacions diverses. Un crític d'art va escriure que Josephine Vestille, l'esposa de Hopper, havia declarat que el llibre obert era de Plató, un autor que l'home havia estat rellegant massa tard. Una altra publicació crítica ratificava aquesta informació. El fet que la digressió filosòfica que avança el títol sigui platònica obre una lectura de l'obra en clau antitètica, basada en la contraposició del món de les idees versus el món sensible. I doncs, és una invitació a abandonar la vida carnal o matèrica, que està abocada a la degradació i al fracàs per viure instal·lat en un pla únicament intel·lectual?

«Es un defecto de la pintura que el peso del significado recaiga tan solo en una figuración narrativa» (Strand, 2012,100), afirma Mark Strand. Sovint enlloc d'entendre l'exercici hermenèutic com una manera de fer créixer l'obra a través de diferents significats, es concep des d'una estretor de mires, buscant símbols inequívocs que portin a una lectura oficial i consensuada. L'escriptor estatunidenc avança que interpretar el llenç en aquest sentit el converteix en una caricatura, en una mirada irremeiablement reductiva.



La dona està cansada de l'home? L'home s'ha cansat del llibre? Buscava utilitzar el llibre per suplir a la dona? Strand planteja aquests interrogants amb la intenció de disparar les elucubracions sobre l'obre en diverses direccions. Per la seva banda, Erika Bornay respon amb una lectura on les expectatives són truncades i, altra vegada, regna el fracàs. Aquest cop no s'inicia el relat en el temps de la pintura, directament situa el lector en el passat, en l'instant en què la mirada de l'home es creua amb la d'ella, comunicant, involuntàriament, el seu desig.

A través d'una focalització narrativa externa, el relat va acompanyant una tensió eròtica, que tot i estar soterrada, segueix un ritme *in crescendo*, fins que arriba al dia en què aquesta traspassa la línia de la imaginació per esdevenir terrenal: «Aquel día había llegado. Y el pincel de Hopper dejó constancia de ello. En realidad, dejó constancia de un inclemente fracaso» (Bornay, 2009, 169).

Es posa de manifest un joc *voyeurístic*: el protagonista masculí de "Viaje a la filosofía", Robert Adams, professor universitari, pateix una incontinença de la mirada. Es converteix en un *voyeur* de la seva alumna, Mauren O'Neil, de la qual vol admirar-ne les cames. Tanmateix, a la vegada, Hopper és reconegut com a observador i responsable de la captura d'aquesta escena.

La imatge d'aquell càlid cos reviscola la sexualitat del professor, que s'intueix traumatitzada. Però l'expressió del rostre que mostra en el quadre és la imatge de tota la il·lusió acumulada i escapçada, finalment, per una realitat frustrant: «Las rodillas y los pies de Mauren O'Neil habían excitado los ámbitos de su deseo, pero no habían podido dar una respuesta a sus interrogantes, ni vencido su angustiosa impotencia» (Bornay, 2009, 169). Llavors, com que el seu cos el traeix, es refugia en una consolació intel·lectual a través de la filosofia. D'aquesta manera Bornay tanca el relat sumant-se a l'especulació sobre el títol de l'obra que es contempla a la pintura. Per a ella es tracta de la *Consolatione philosophiae*, una obra de l'Edat Mitjana escrita per Boeci.



En el poema d'Ernest Farrés, amb l'inici que recorda un conte de la tradició popular, aprofundeix en l'arquetip de l'home que descansa assegut al llit pintat en el llenç. Es tracta d'un individu que no troba consol en cap element material, però tampoc en aquells que són abstractes. Ni l'amor, ni l'odi, ni el menyspreu desperten el seu interès per l'existència. Segons aquest poema, tots els trets del seu rostre comuniquen un profund tedi envers tot allò que conté el món en el qual es veu inscrit, un tedi que ve donat, sobretot, per la inexorable degradació que afecta a totes les coses.

Hi havia una vegada  
Un home que es cansava de les coses, de coses  
Que resulten molestes i d'altres que no ho són;  
Tan bon punt prorrompien ja s'anaven morint, [...] (Farrés, 2006, 43)

Ni la filosofia platònica, ni l'aristotèlica, ni les idees de Zenó o Epicur no li fan de coixí. L'inevitable tendència a l'error humà, els grans interrogants sobre la vida, l'autorepressió, els obstacles, però també els bons moments: tots esdevenen pesos per a la seva consciència. Davant d'aquest enorme defici, que el desespera, només li queda subsistir.

Algunes de les obres pictòriques analitzades fins ara podrien exorcitzar les crisis en la relació del pintor amb Josephine Vestille Nivison, també anomenada Jo. Es van casar el 1924 i van estar junts fins a la mort de Hopper. Segons la informació que es té, ella va ser l'única model de les pintures del seu marit. És la constant figura femenina representada en un infinit ball de màscares. Segons s'ha estudiat a través dels extensos diaris que ella escrivia, la gelosia va determinar un intens vaivé en la seva relació, que, com als quadres de Hopper, es debatia entre la vitalitat de la llum i les tenebres de l'ombra.

No obstant això, totes les obres pictòriques i literàries analitzades fins ara mostren una nova manera d'entendre la família, el gènere i la sexualitat, unes noves concepcions que s'estaven coent en la societat nord-americana del període d'entreguerres i que s'estenen fins a l'actualitat.



### 8.3 El present en suspensió

Erika Bornay a *Las historias secretas que Hopper pintó* (2009) inquirint en la pulsio que la va portar a escriure els relats, explica que els personatges de Hopper són individus atrapats en un instant que es resisteix a una descodificació immediata (Bornay, 2009, 6). S'aixeca la sospita que ha d'haver-hi un principi i un final en aquell fragment d'història representada, però es desconeix tant l'un com l'altre.

Si com a observadors de les obres pictòriques de Hopper és possible percebre que els personatges experimenten un distanciament entre ells és perquè transmeten la sensació que l'única connexió que els uneix és el silenci. Segons Jean Gilles aquest últim es revela a la tela mitjançant la manca de moviment. L'absència de so i la immobilitat condueix a la concepció dels espais pictòrics de Hopper com a fragments intemporals de vida.

Tal i com comenta el poeta Claude Esteban, a les pintures de Hopper es viu la paradoxa de l'inexorable pas del temps expressada en un moment congelat. En definitiva, no hi ha una evocació del passat a les teles de l'artista, és a dir, aquest no es presenta com un model o com a referència en la qual emmirallar-se, i el futur com a meta no existeix. El temps embolcalla els personatges sense gairebé tocar-los, com una entitat que no té res a veure amb ells. L'artista pinta l'ara, un present que ho engloba tot i en el qual tot és possible, com demostra el corpus de textos existents, que dilaten el present en suspensió emmarcat en els llenços.

Segons Josep Picó la postmodernitat planteja «una experiència temporal de un ahora que es inasible: imprescindible para determinar la diferencia entre lo que ha pasado y lo que ha de venir, pero también nunca es sólido o estático, ya que permanentemente se retrae o desvanece» (Picó, 2002, 57).

La majoria de textos analitzats entenen el temps de la pintura com un parèntesi de partida que s'amplifica a través d'un seguit d'esdeveniments que comprenen un historial previ i, en alguns casos, també una breu historia posterior, que sovint queda oberta, com si esperés una altra imatge que la continués, a mode de fotograma.



A vegades el temps es dilata tant que arriba fins al final últim, com al poema *Hotel Room* d'Ernest Farrés. En aquests versos, en primera instància, el temps sembla actuar en benefici de la figura femenina, ja que esborrarà unes seqüeles que s'evidencien: Una setmana més i no hi haurà seqüeles /palpables. Un any més i entomarà carícies (Farrés, 2006, 35).

En aquest cas podrien ser físiques, ja que el cos de la figura femenina no es mostra en la seva totalitat, però les marques psicològiques o anímiques també es podrien haver somatitzat. Sigui com sigui, la veu poètica està eludint un profund drama que ha deixat clivelles més fosques que l'ombra que cobreix el rostre de la protagonista.

Del salt temporal d'una setmana passa al de tot un l'any i a partir d'aquest punt, vindrà una davallada que acaba agafant embranzida per acabar caient en picat. Dels quatre, als deu, als vint i als cent anys només s'evoca la pèrdua fins a tocar un anorreament no només d'ella com a individu, sinó que progressa d'allò particular a allò que ens conté, fent referència primer a la Terra, i després, al focus de llum que manté en vida l'espècie humana.

[...]

«D'aquí a cent anys no hi haurà ningú  
que recordi res d'ella.  
En dos segles no hi haurà casquets  
polars. Transcorreguts  
cinc mil milions d'anys,  
no quedarà ni el sol». (Farrés, 2006, 35)

El tractament de la temporalitat en les obres d'Edward Hopper connecta amb la desconfiança postmoderna envers el passat, que es desdibuixa i que s'erigeix com un constructe. Però el present tampoc és concebut com un fragment temporal amb fronteres discernibles, conté l'embrió del passat i també el germen del futur, com s'expressa, per exemple, a la primera estrofa del poema "Morning Sun" d'Ernest Farrés:

Un bon dia mires fixament  
una persona i penses:  
Aquesta persona té un passat.  
En té, sense cap dubte, com també té un futur,



però no distingeixes ni el passat ni el futur  
que la componen. L'un, el futur, és un germen  
en estat latent i, per això,  
no es veu. L'altre, el passat, ha tingut lloc fa temps  
i per aquest motiu es dilueix, ocult  
pels remolins tergiversadors. (Farrés, 2006, 36)

Erika Bornay parteix del temps de la pintura, tractant-lo amb la categoria de present, és a dir, és l'instant en què la presència de l'espectador que activa l'escena es revela. Aquest s'acaba trobant al mateix lloc que el Hopper *voyeur*, iniciant un joc de suplantació.

A partir del temps emmarcat a la tela, l'escriptora traspasa fronteres i, en la major part dels relats fa ús d'una analepsis per explicar els esdeveniments anteriors. D'aquesta manera, tot el passat que exposa justifica les clivelles internes que mostren els i les protagonistes dels llenços. Tanmateix són pocs els casos en què realitza una prolepsis, és a dir, una projecció de futur que funciona com a continuació del quadre.

Per a Rolando Pérez, al relat "New York Movie" el temps es converteix en dens i esdevé visible: »These are the moments she dreads –when time becomes visible, all too visible to bear in all its cruelty. And she is forced to hear the screaming silence between the shows» (Pérez, 2003, 22).

## 8.4 La dissolució del subjecte en l'espai

La postmodernitat desemmascara la construcció dels paràmetres que mesuren i expressen la realitat, i fins i tot les coordenades tan fonamentals com el Temps o l'espai es relativitzen. La crisi de la historicitat és apuntada per més d'un teòric, com Gianni Vattimo o Jameson, que creu que es dona en el marc d'una «cultura cada vez más dominada por el espacio y la lógica espacial» (Jameson, 1991, 47).



16 Rooms by the sea" (1951) [oli sobre tela]

Les portes o les finestres, tant presents en l'obra de Hopper, són una construcció arquitectònica simbòlica, actuen com obertures cap a altres llocs, altres temps o altres realitats. I les finestres són ulls, és la mirada que examina la ment. L'artista necessita finestres i portes per observar l'interior i l'exterior humà simultàniament.

En els seus escrits, Claude Esteban realitza una aproximació a l'art de Hopper a través de l'obra del filòsof i també poeta, Gaston Bachelard, *The poetics of Space* (1957). Partint de les teories de Bachelard, es pot desenvolupar, com menciona la doctora Adela Williams, una psicologia de l'habitable, presentant la casa o els edificis solitaris de Hopper com la topografia de l'interior humà.

La poeta Debora Greger utilitza una suggeridora metàfora en aquesta línia a "The Man on the bed" (DDAA, 1995, 69). En la seva interpretació poètica del quadre *Excursion into philosophy* (1959) [oli sobre tela], prescindeix de la figura femenina que descansa estirada al costat i se centra en la psicologia del personatge masculí a través del paisatge.

La veu poètica dibuixa el fracàs com una imatge que apareix emmarcada a la finestra, amb elements de la naturalesa que no són visibles per als espectadors de l'obra: unes roses marcides en un bosc, espurnejant per les gotes disseminades de la pluja i un ocell roig que es perd entre el dens fullatge d'un roure que tremola. Tot aquest paratge esdevindrà fosc, a





mesura que el temps passi i vagi tenyint la camisa de l'home d'un blau oceànic.

L'ocell roig esdevindrà negre i arribarà el moment del somni. Aquest espai oníric mostrarà l'habitació a la cantonada d'una casa on hi bat el ven amb força. I en el pensament de l'individu apareix l'analogia a través de la qual l'espai arquitectònic és associat al cor humà en un sentit figurat:

If the heart is a House, he thought,  
It is rented to strangers  
who leave it empty.

If the heart is a House,  
It is also the darkness around it  
through which a Black bird flies, unseen,  
and unseeing, into the window,  
beating and beating its wings  
against the glass. (DDAA, 1995, 69)

Mitjançant aquestes metàfores, la poeta expressa, de manera molt plàstica, el buit existencial que sent l'individu. Converteix allò abstracte, el sentiment de desengany que sent, fruit potser d'una relació fracassada, en un concepte espacial. El cor és una casa llogada a uns estranys que la deixen buida. Però és també l'obscuritat que envolta l'edifici, pel qual sobrevola un ocell negre, símbol del mal auguri, que xoca contra el vidre, en l'intent de penetrar a l'interior.

L'habitatge o l'espai actua com una emanació de l'ésser humà. Fins i tot els espais nus de personatges que materialitza Hopper amb el pinzell són molt expressius. Les habitacions com *Rooms by the sea* (1951) [oli sobre tela] o els escenaris urbans com *Shakespeare at dusk* (1935) [oli sobre tela] traspuen els mateixos mals que representen les figures humanes anteriorment descrites.



17 Shakespeare at dusk (1935) [oli sobre tela]

Després que el filòsof Jacques Derrida desconstruís la noció de subjecte, la identitat ja no ha estat concebuda com un monòlit, sinó que se li aplicarà la mateixa lògica intertextual de la postmodernitat. Per tant, mai es considerarà completa, sinó en constant construcció, entrellaçant una pluralitat de discursos que la constitueixen.

Atenent la lectura del paràgraf anterior, es pot arribar a desafiar els fonaments del retrat occidental, obrint els límits d'aquest, i oferint la possibilitat que els espais o els objectes funcionin com una capa més del discurs de la identitat, que ja no necessita un rostre per ser invocada. El subjecte es dissol en els habitacles i els paisatges.

Edward Hopper, sense saber-ho, cedeix a aquesta transgressió pròpia del nostre temps i traspasa el límit espacial del llenç per oferir l'oportunitat d'habitar els espais que pinta, experimentant el seu misteri i la seva tristor, com si bateguessin de vida.



18 Hotel by the railroad (1952) [oli sobre tela]



*Hotel by the railroad* (1952) [oli sobre tela] és un espai arquitectònic sense presència humana visible, al qual Erika Bornay dona veu, personificant-lo. Mark Strand atén els aspectes formals de la composició. Segons l'escriptor estatunidenc, la contemplació de la casa enclou una ambivalència. D'una banda, sembla que l'edifici estigui fora de lloc, com si surés per sobre de les vies; però, de l'altra, destaca per la seva impertorbabilitat. Després del seu combat amb el temps, s'erigeix mostrant la dignitat d'una supervivent.

La casa, que podria ser vista de manera transitòria per passatgers d'un tren que circula per les vies representades, s'entesta a no donar senyals de moviment. Sobresurt, impertèrrita, marcant una línia vertical que actua com a eix central que atrau la mirada de l'espectador. El focus lumínic que prové del cantó esquerra desdobra l'espai en zones d'ombra i de claror. En la seva anàlisi, Strand acaba aplicant el recurs de la personificació a la casa, com farà després Bornay amb una intenció ficcional narrativa. Amb aquestes paraules, intenta descriure el caràcter arrogant de la casa, com si estigués definint l'interior d'un ésser humà:

«La casa no espera nada de nosotros; de hecho, parece dar la espalda al lugar al que nos dirigimos, cualquiera que este sea. Define, con los medios más simples, más directos, una actitud de resistencia, de recusamiento de las jerarquías y, al mismo tiempo, una rendición llena de dignidad ante lo inevitable» (Strand, 2012, 43).

La historiadora de l'art i escriptora Erika Bornay comença el seu relat sobre *Hotel by the railroad* (1952) [oli sobre tela] descrivint el seu exterior, la pell d'aquest cos arquitectònic i esmenta al pintor: «Sé que a Hopper nunca le han gustado este tipo de mansiones, aunque curiosamente, haya pintado más de una. Califica nuestra arquitectura nacional de "horrible belleza con sus techos fantásticos, seudogóticos, abuhardillados a la francesa, coloniales e híbridos» (Bornay, 2009, 91).

A partir d'aquí en el relat, Bornay ret un homenatge a Alfred Hitchcock, teixint una intrigant història que probablement temptaria al cineasta les ganes de portar-la a la pantalla. Aquest edifici ombrívol, relíquia d'un temps passat,



guarda a les seves parets les personalitats i els vaivens de tots aquells que l'han habitada i explica l'última aventura viscuda al lector, amb un to confessional. Com els individus *hopperians* anteriorment comentats, la casa és presa de la solitud. Ho expressa amb aquestes paraules: «A los ojos de cualquier observador, debo parecer solitaria y altiva a esta hora de la tarde. No estoy habitada por nadie» (Bornay, 2009, 91). Tanmateix, no vol fer referència al present, sinó que vol traslladar-se al passat, per explicar els assassinats que han tacat de sang les seves entranyes.

A partir de la narració, el lector pot arribar a la conclusió que el caràcter inquietant, misteriós i taciturn de la casa és una traducció del tarannà de l'última inquilina, Helen Goodrich. La casa presenta zones il·luminades i parts submergides en la foscor: una metàfora visual dels dos vessants, el del bé i el del mal, que conformen l'ànima humana.

Helen Goodrich és una dona apassionada de Hitchcock que insisteix a llogar la casa per un preu desorbitat. És vídua i té cura del seu sogre, que viu reclòs a la seva habitació, víctima d'una estranya dolència de la qual no dona detalls. Com la música en les pel·lícules, que prepara els girs argumentals i encén l'ànim de l'espectador, l'atmosfera de la casa ja predisposa el descobriment d'un secret escabrós. Bornay és conscient d'aquesta força i n'acaba traient partit.

Un personatge secundari, Robin, un jove d'Atlanta, és el desencadenant de la tràgica revelació. Aquest comença a sospitar d'Helen i de la reclusió del senyor Goodrich —el nom del qual sembla una picada d'ullet a Lloyd Goodrich, un historiador de l'art que ha escrit profusament sobre Edward Hopper—, a causa d'unes declaracions del metge d'aquest últim. En el transcurs de la seva investigació és descobert per Helen i acaba mort, fent companyia al cadàver de Goodrich. Les seves històries, les veritats i els secrets segueixen vagant per la casa, com fantasmes.

La lectura d'Ernest Farrés, en canvi, no té cap element propi del *thriller*. En aquesta «casa buida, feréstega, fantasmagòrica» (Farrés, 2006, 14), la veu poètica en primera persona del singular, hi veu la sort de tornar al «candor



primigeni» d'un passat que es presenta com l'arcàdia perduda. En el fantasieig descriptiu s'hi imagina, desvinculat del món, com la casa surant en un no-temps i un no-lloc, que és la dimensió del somni.

Per un altre cantó, *a priori*, el poeta Edward Hirsch planteja un diàleg entre la casa i el pintor que, per representar-la ocupa el mateix lloc que l'espectador, rere les vies del tren. Com que a través de la personificació, la casa de la pintura, que és descrita com a estranya i mal girbada, cobra vida, més que una relació d'objecte versus subjecte, el que s'estableix és una confrontació entre dos personatges, amb la mateixa categoria. D'aquesta manera, l'espai arquitectònic es converteix en algú amb l'expressió de ser observat, d'algú que aguanta la respiració sota l'aigua, silencios i expectant (DDAA, 1995, 29).

L'edifici de la pintura, en aquests versos esdevé un cos que sent i que té consciència, també del seu exterior, del qual, la veu poètica ens avança que està avergonyida. També té present que està en una situació d'exhibició, a la mercè dels judicis dels seus observadors, com el pintor rere el cavallet, que l'analitza amb un ull crític implacable:

But the man behind the easel is relentless;  
He is as brutal as sunlight, and believes  
The House must have done something horrible  
To the people who once lived here. (DDAA, 1995, 29).

La desesperada buidor de la casa és el càstig per a les seves accions. Les seves obres han conformat el seu destí, les circumstàncies, segons s'expressa, són merescudes. Ha obrat malament contra les persones que l'habitaven, contra el cel, perquè aquest es mostra vacu i manc de sentit. També ha afectat a la terra, perquè la desolació acompanya el seu radi més proper, sense arbres o vegetació. Només queda dues tristes vies per on cap tren circula.

Més endavant, té lloc un emmirallament entre aquesta casa esdevinguda personatge i el pintor-observador:



That the man, too, is desolate, desolate  
And even ashamed» (DDAA, 1995, 29).

Fruit d'aquesta identificació sorgeix el quadre i és llavors quan el lector s'adona que no es tracta d'una confrontació, sinó d'una fusió. La casa no és res més que una extensió de Hopper, un rostre petri. Cada cop que aquest representa un edifici es configura la mateixa expressió, la d'algú que està a punt de ser abandonat una altra vegada, i ja no ho pot suportar (DDAA, 1995, 29).

A diferència de Hirsch, Sue Standing no empra el mateix joc que la resta per atorgar una espècie de condició humana a l'edifici espectral. Ella posa en relació el quadre amb *East Side Interior* (1922) [carbonet i guix sobre paper] i *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela]. Hi ha un fil invisible que uneix tres escenes on s'esmenten tres dones. El lector no sap, però, si es tracta de la mateixa persona.

Per a Standing, la casa de *Hotel by the railroad* (1952) [oli sobre tela] està habitada per una dona, que podria ser la mateixa que es troba al diner i la que mira per la finestra emmarcada en una habitació. Dos ítems actuen com un leitmotiv de l'artista, que és traslladat a la poesia. D'una banda, la solitud de la figura femenina esbossada a través de les paraules; de l'altra, el pes d'una espera que es fa eterna:

Sun pierces the House like the whistle  
Of the train. Inside she waits,  
Knitting the heavy light of afternoon (DDAA, 1995, 31).

*Nighthawks* (1942) [oli sobre tela] i *Hotel by the railroad* (1952) [oli sobre tela] es disputen els dos primers llocs en la llista de les obres més conegudes d'Edward Hopper. Aquesta última pintura, mostra una contraposició entre un exterior urbà desèrtic i un interior habitat. María Antonia Ricas a *Salir de un Hopper* (2016) afirma que totes les interpretacions sobre aquest quadre són possibles. Ella pren el primer vers del poema de Samuel Yellen desgranat anteriorment, participant a ampliar el teixit intertextual sobre el quadre. Els



versos de la poeta toledana remeten a unes metàfores amb un gran potencial evocador.

En la lectura del poema, el lector avança de dreta a esquerra del quadre, començant per la paret groga, —o d'or com l'anomena Ricas—, fins al carrer buit, on s'han de separar els camins dels dos personatges principals, l'home i la dona que mostren el seus rostres. A un dels dos pertany la veu poètica, però no s'explicita a qui. Aquesta es pregunta si és el to de la paret, que ajuda a disseminar la llum artificial, l'element que atorga vida no només a l'espai sinó també als individus que conté: «*Por eso te pregunto si tienes corazón o es un momento que brillanta en tu pecho un reflejo solar*» (Ricas, 2016, 59).

En la interpretació de *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela] escrita per Ricas l'espai té un gran protagonisme. Amb les seves paraules no només marca el traç d'un passeig per l'obra pictòrica, sinó que també en descobreix diverses capes. A través de l'analogia entre la solitud i la imatge d'un iceberg ens està advertint que el que apreciem visualment és tan sols la superfície, és només l'orifici d'un pou molt més profund. Si ens endinséssim a la solitud que creix al voltant del *diner*, a l'encreuament entre el Buit i l'Ombra, seria com descendir pels cercles de l'infern de la Divina Comèdia.

Per a la poeta el temps de la pintura correspon al moment previ a la marxa, a la separació imminent de la parella representada. Abans d'enfrontar-se al vacu abisme es refugien en el silenci. «¿Tú tienes corazón?» (Ricas, 2016, 59), insisteix a preguntar. No només els governa la manca de paraules, sinó també els acompanya el tedi, la indiferència i l'apatia.

En un altre indret, un rectangle estret i horitzontal retalla el fragment d'un carrer que s'estén fora dels límits de la representació. La façana del pis superior té el mateix color terrós que es podia contemplar a *Nighthawks* (1942) [oli sobre tela]. Deu finestres sense rostre s'obren a la paret. A la vorera, el símbol de la barberia i el sortidor per als bombers, romanen drets com si fossin les dues úniques presències humanes en un paisatge que sembla, en un primer cop d'ull, totalment adormit, sense res que el faci despertar.



19 *Early Sunday Morning* (1930) [oli sobre tela]

Com dirà el poeta John Stone en el seu text, és en matins vestits de diumenge com al de l'obra *Early Sunday Morning* (1930) [oli sobre tela] que Edward Hopper deixa el pinzell, com si digues que tan important és el que passa, com el que no passa (DDAA, 1995, 41). És per aquest motiu que els paisatges erms interessin a l'artista.

Per a Mark Strand aquest marc respon a un espai idealitzat que transmet calma tranquil·litat, serenor. La gent dorm rere les finestres i les portes, els objectes descansen als aparadors. I l'espectador pot ser testimoni d'aquest moment suspès en l'aire, la quietud del qual es pot corrompre en qualsevol moment. En aquest cas, Strand ha transcrit una mirada molt genèrica sobre el quadre, en canvi, John Hollander en fa una lectura més atenta, fixant-se amb un element anòmal, com són les estretes ombres que s'estiren com uns dits esprimatxats:

Finger og shade left by  
Something, thicker than trees,  
Taller than these streetlamps,(DDAA, 1995, 43)  
[...]





Es poden identificar aquelles que pertanyen al pal de la barberia i al sortidor d'aigua, però a qui pertanyen les dues altres? Es poden identificar els intrusos? És l'observador del quadre? És el pintor? Són ambdós? Tal com diu Hollander al seu poema, l'obra reclama allò ocult, allò llunyà, el tot, l'escena, el conjunt:

Unseen, long, is claiming  
It all, the scene, the whole. (DDAA, 1995, 43)

María Antonia Ricas connecta amb el poema d'Hollander i sobretot amb aquests dos últims versos, que ella utilitza per introduir la primera part del recull poètic *Salir de un Hopper* (2016). Per indagar en el conjunt de l'escena, obre les fronteres del llenç i prefigura uns caminants que es troben més enllà del límit del quadre. A més a més, imagina unencontre fortuït amb tres daines, éssers que actuen com a intrusos ja que no formen part d'un escenari urbà. Talment com les ombres allargades, impreses com empremtes al terra, tant els individus com les criatures invocades poden tenir un component d'irrealitat, ja que sembla que no es puguin contemplar uns als altres:

Más impacientes que nosotros,  
pretendían  
revelar su deseo...  
però nadie miraba. (Ricas, 2016, 17)

El poeta Ernest Farrés, per exemple, hi fa circular una veu poètica transfigurada en una primera persona del singular que s'aventura a penetrar en el gorg del silenci:

Flanquejat per inerts edificis, sumit  
en el gorg del silenci i a gust amb mi mateix,  
em trobo caminant tot sol com en un somni. (Farrés, 2006, 24)

Aquest únic passant és l'únic que altera un escenari que per la resta és immòbil com un cadàver. Esmementant a Charles Baudelaire, poeta emblema de la ciutat moderna, que vibra de bullici, els versos associen la buidor amb l'apocalipsi: «La fi del món diferirà ben poc d'un escenari tan buit» (Farrés,

2006, 24-25). Aquesta quietud, com la calma abans de la tempesta, «té pinta d'emboscada» (Farrés, 2006, 25) admet la veu del transeünt.

L'individu que trepitja aquest carrer és conscient que la seva anòmala presència aixecaria sospites com si fos una ànima errant, un boc expiatori o un demiürg que regira els budells d'un tros de ciutat (Farrés, 2006, 25).



*20 Room in New York (1932) [oli sobre tela]*

En aquest últim quadre les finestres apareixen com ulls engegats, perquè no s'intueix ningú rere aquestes, però també semblen opaques, ja que estan tancades i no deixen entreveure l'interior. No obstant això, en altres escenes com a *Room in New York* (1932) [oli sobre tela] les finestres esbatanades permeten l'accés a l'interior d'un habitatge, que és l'analogia espacial dels personatges que hi viuen. Hopper converteix als espectadors en *voyeurs*, perquè tot observador del quadre es veu obligat a fixar-se i a preguntar-se aspectes sobre la parella que contemplen. Erika Bornay tanca el relat que llegeix aquesta obra pictòrica amb el moment del quadre i la identificació del



pintor com una figura que s'ha atrevit a esberlar un moment d'intimitat quotidiana que té molta més transcendència del que aparenta:

Hopper, como un voyeur, violando indiscretamente nuestra intimidad, nos ha sorprendido, desde la noche, a través de la ventana abierta. A Conrad, leyendo las páginas bursátiles, a mí, golpeando con el dedo las 91ceras del piano, indiferente y aburrida aguardando el momento oportuno de decirle a mi marido que quiero divorciarme de él. (Bornay, 2009, 83)

El petit pis que recull la parella és un símbol de la desfeta del matrimoni. La historiadora de l'art i escriptora escull la focalització interna per fer parlar a la protagonista, que es troba asseguda davant del piano. A més a més, es fixa en uns altres objectes: les obres d'art que pengen de les parets de l'habitació. Aquests ítems devien estimular la imaginació de Bornay per confegir una història de dos personatges units per l'art.

De la mateixa manera que en altres relats, per explicar l'instant de vida del quadre s'ha de fer una retrospectió. Un cop situada al passat, la veu narrativa segueix cronològicament els fets succeïts fins a arribar al present congelat de Hopper. La narradora explica com ells dos es van conèixer en una subhasta ja que van intentar adquirir la mateixa obra d'un pintor holandès anomenat Van der Jonghe. Es descobreix, més endavant, aquell paisatge era l'únic nexa que els imantava. Aquest afany de possessió apunta també l'essència materialista de la societat moderna que està present en els obres del pintor.

Els subjectes que habiten els quadres de Hopper són també agents que participen en la lògica de la societat de consum com exposa Jameson. Els individus *hopperians*, com aquesta parella, s'emmirallen en la lògica del mercat. Són a la vegada consumidors de serveis —es troben en cafès i restaurants—, de mitjans de comunicació, com el diari que apareix en aquest llenç, però també d'oci, ja que assisteixen a espectacles nocturns, al cinema o al teatre. Tanmateix, esdevenen, a la vegada, productes culturals, que, com la resta d'objectes manufacturats, semblen destinats a patir l'obsolescència.

Per a Bornay, la resposta a l'apatia, la fredor i l'abatiment que senten els personatges està precisament en les pàgines borsàries del diari que la figura



masculina duu a les mans. L'any en què està datat el quadre incita la resposta literària que l'escriptora en dona. Ell llegeix les pàgines amb tan neguit com interès en una remuntada econòmica que, des de la crisi del 1929, no arriba. L'habitable, doncs, és cada cop més petit, i l'habitació, cada vegada més nua.

Paradoxalment, Mark Strand en la seva descripció crítica, els compara amb els dos personatges de l'obra *Una dama escriu una carta amb la seva serventa* (1670-71) [oli sobre tela] de Johannes Vermeer. L'escriptor estatunidenc parla d'una reclusió domèstica que es viu amb comoditat, com si tranquil·lament estiguessin deixant que s'escolli el temps. Per contra, però, emfatitza la presència d'un element a l'espai que simbolitza la incomunicació. La parella es troba a poca distància física l'un de l'altre, tanmateix, aquesta proximitat es converteix en llunyania psíquica i emocional. Entremig dels dos, la porta tancada expressa que no hi ha entesa possible.

Rolando Pérez també subratlla la importància d'aquesta obertura o camí possible que es mostra esquiu. El seu relat sobre *Room in New York* (1932) [oli sobre tela] pren forma d'un esbós per escrit de tot el que conté el quadre. Ella somia, ell recorda i com a espectadors «we see a large, tall, Brown door...a door that no one will ever open». (Pérez, 2003, 76).

Segons María Antonia Ricas aquesta habitació de Nova York és una de les pintures que ha suscitat més relats. Tot i que l'obra mostra una mirada que penetra a l'interior de l'edifici, tal i com passava amb els poemes basats en *Early Sunday Morning* (1930) [oli sobre tela], la literatura vol traspasar els límits de la pintura per transmetre l'atmosfera que es respira no només entre aquestes parets, sinó també a l'exterior.

La poeta busca fer treballar els sentits, com per exemple l'oïda, amb l'evocació d'una música de Piazzolla que ve de fora. Però també el tacte, ja que la calor entra per la mateixa finestra i es nota el seu efecte a la pell. El silenci és «de filo doble» i esdevé espès de tan present, l'interior és sufocant, igual que la rutina. Tot participa a generar l'ofec que senten els personatges.



Ricas migra i se situa dins de l'habitació, perquè observa des del cos de la figura femenina. La porta és tancada, la finestra és la sortida. L'esperança està dipositada en la ciutat, en els carrers, que només són abastables a través de la imaginació. Els versos de *Habitación en Nueva York* ens conviden a desviar la mirada imposada pel pintor i vagar «en la noche, cuando la calle hierve oscura, quedan los que se aman todavía. Siguen en las ceres, insomnes, rodeados de amor, amándose sobre todo a sí mismos» (Ricas, 2016, 75).

### 8.5 L'evidència del simulacre

Els relats postmoderns, on hi regnen els temes banals o trivials, aparentment insignificants, connecten amb els instants de vida solitària dels quadres de Hopper. L'artista enfila tela a tela una autèntica poètica de la quotidianitat que deixa espai també per a escenes d'espectacle com el del quadre *Striptease/The Girlie Show* (1941) [oli sobre tela], *Two comedians* (1965) [oli sobre tela] o *New York Movie* (1939) [oli sobre tela]. És en aquestes tres obres on es presenta el món de la representació, és a dir, on es fa evident el simulacre.

És en aquest territori del simulacre on es mou la postmodernitat. Jameson i Baudrillard l'utilitzaran com una etiqueta platònica que remet a una idea que té els fonaments en el pensament nietzschesià: la ciència no pot conduir-nos més enllà de l'aparença. El món és construït en tant que representació, ja que, com dirà Derrida, la realitat és textual: l'escrivim i la interpretem com faríem amb qualsevol text. En altres paraules: «*El mundo real a la postre se convierte en fábula*» (Vattimo, 1990, 15).

Dins la compilació de Gail Levin, W. R. Elton també fa que els comensals del restaurant de l'obra *Chop Suey* (1929) [oli sobre tela] es comuniquin, que estiguin engrescats en un exercici dialèctic i de contemplació. Tanmateix per a ell, contràriament a la interpretació de Bornay o de Ricas, no tenen història, connexió o sentiments.

Els quatre individus representats són titelles, actors contractats en un escenari de paper maixé que no té solidesa. En aquesta arquitectura efímera

alguns són il·luminats per un focus, altres romanen a la penombra. Entre ells, el cambrer circula com un ratolí blanc. El títol del poema acaba de reblar el clau, "Hopper: In the café". Així doncs, es posa de manifest que Hopper és qui ha disposat els actors en aquest escenari i tots ells són un mer mitjà per al seu propòsit. D'aquesta manera, es revela la seva condició de ficció, de realitat falsejada.

Mark Strand compara la protagonista de *New York Movie* (1939) [oli sobre tela] amb la d' *Automat* (1927) [oli sobre tela], fent referència al viatge interior que les dues han emprès i que és somatitzat en el cos i el rostre. A més a més, a nivell compositiu, ambdues obres presenten unes línies marcades per les llums que dirigeixen la mirada de l'espectador cap al fons.



21 *New York Movie* (1939) [oli sobre tela]

Però en aquest cas, les llums no dibuixen una autopista cap a l'infern, sinó que condueixen cap a la història atrapada a la pantalla. En aquesta tela l'espectador pot saltar entre diversos nivells de ficció. Tant el públic, que està submergit en les vides projectades, com l'acomodadora estan experimentant



el mateix. Ambdós estan ascendint a una altra realitat en la qual l'espectador viu durant una estona. Des d'aquest nivell, poden anar contemplant i establint lligams amb l'estrat que queda a sota: la vida, la trajectòria pròpia. Veuen cossos que representen, que bateguen com ells, que dubten, que busquen, que ascendeixen i descendeixen pels esglaons del passat.

Tanmateix, a l'extrem dret del quadre hi ha una projecció, un relat intern que està construint la figura femenina, que contempla la seva vida com una pel·lícula. Bornay posa paraules a aquest relat que, seguint amb la línia dels anteriors, també desemboca en el fracàs.

El relat de Bornay posa de manifest que l'essència de l'ésser humà rau precisament en aquest afany constant i diari de narrar-se. La fabulació és inherent al pensament i al llenguatge. Així ho demostren les línies escrites per la historiadora de l'art. En elles, la protagonista del quadre s'emmirallava en les protagonistes de les pel·lícules que contemplava dia rere dia. En la seva imaginació, es modelava com una actriu que anava guanyant adeptes. No obstant això, després d'un desengany, els seus plans acaben truncats, ja que acaba amb un embaràs no desitjat. Així doncs, les circumstàncies faran que s'hagi de tornar a construir un futur, és a dir, en definitiva, el que provoquen és que s'hagi de reescriure.

Ernest Farrés també recull aquesta duplicitat que amaga el cinema com un espai on voluntàriament un es submergeix en un món de ficció, i on es revela que les fronteres entre el real i el fictici es desdibuixen, ja que contínuament s'estan traspasant:

Com ella, el mateix fem també nosaltres,  
Impenetrables i contradictoris:  
Encadenar raons amb desraons,  
Ramificar-nos com camins o rius  
I, escindits entre el propi i l'aliè  
O el real i el fictici, transitar  
Incessantment. (Farrés, 2006, 46)



Els textos d'Ernest Farrés i de Rolando Pérez obren diversos camins en el llenç. D'una banda, el que fa que l'espectador-lector entri i s'assegui en una butaca; de l'altra, el que busca una sortida, ascendir cap a la llum i sortir per l'escala cap al bullici de la ciutat, l'«electric purgatory» (Pérez, 2003, 23). Està a la mà de cadascú decidir cap on passejar la mirada. No obstant això, emergeix una idea rere l'escena: tant el públic com la figura femenina són espectadors. Uns contemplen una realitat *ficcionalitzada*, l'altra s'observa endins per narrar-se, per convertir-se en un personatge com els que veu a la pantalla.

## 9. CONCLUSIONS

La selecció de textos de la contemporaneïtat permet escapar d'un estudi realitzat des d'una perspectiva biogràfica o històrica, per apropar-se a un enfocament emmarcat en els Estudis Culturals, partint de la hipòtesi que si l'art de Hopper és tan eloqüent per a autors, cineastes i artistes d'altres disciplines és perquè recull algunes de les característiques pròpies de la cultura o pensament postmodern.

Per tant, les pintures *hopperianes* no emanen una essència, no s'ha de buscar una veritat o un referent últim, sinó que la posició postmoderna les entén com a significants que es disseminen en diversos significats. Emmarquen drames silenciats, latents, que paradoxalment generen múltiples discursos co-creadors.

Les obres de Hopper, i les produccions artístiques que en sorgeixen, remarquen la contingència del món i del subjecte. La realitat no es representa sinó que es construeix, de forma fragmentària en els llenços del pintor.

Al llarg d'aquest diàleg comparatiu, s'han posat de manifest quins trets postmoderns poden reconèixer els autors contemporanis en les obres d'Edward Hopper i a la vegada s'ha pogut observar com les teles del pintor es poden analitzar i interpretar des dels discursos postmoderns que enclouen els textos produïts entre el 1995 i el 2016.





Les teles de Hopper, amb instants quotidians de vida connecten amb la concepció del món com una realitat fragmentària que ja no és governada pels grans relats, ni una raó *universalitzadora*, sinó que dona fruit a la individuació.

Focalitzant la mirada en els personatges que protagonitzen els seus quadres, es pot contemplar com els individus traspuen el desencís, la desconfiança i la desesperança que comporta l'assimilació de la dissolució del sistema de veritats que legitima el projecte polític, social i econòmic.

Els individus *hopperians* ja estiguin representats sols o en companyia no tenen forces, romanen tancats en el seu interior, desencantats i desarrelats de la realitat que els circumscriu, com si renunciessin a entendre'l. Fins i tot, quan apareix més d'un interlocutor la resposta és el silenci, l'aïllament, com si els personatges pertanyessin a esferes independents.

Amb la postmodernitat, coordenades inamovibles com l'espai o el Temps també es relativitzen. La crisi de la història i de la idea de progrés provoca un èmfasi en el present que en les teles de Hopper es mostra en suspensió. És un instant congelat en l'ara, on totes les possibilitats hi tenen cabuda. L'espectador, com els personatges representats estan expectants, perquè en els seus quadres sempre hi ha «una espera aconteciendo a cabo o bien con un espacio, una pausa que se abre entre el pasado y el futuro, y que hace crecer nuestra distancia frente a todo» (Strand, 2012, 13).

Per un altre cantó, l'espai es connecta amb el subjecte fins a esdevenir-ne una radiografia o una topografia de l'interior humà. Amb la dissolució *derridiana* del subjecte, el discurs de la identitat es pot desprendre del rostre i es pot disseminar també en objectes o espais. Per aquest motiu els escenaris pintats de Hopper tenen el mateix caràcter que els individus descrits anteriorment, i exposen els mateixos mals. Tant és així que les estructures inanimades cobren vida a través del recurs literari de la personificació. Es converteixen en agents actius, amb una veu narrativa pròpia.

Hopper va dir que en la seva recerca artística va comprovar que per observar el dins i el fora a la vegada necessitava una finestra (Wells, 2003, 17). Les obertures espacials cap a l'exterior, com les portes o les finestres són vies



arquitectòniques cap a altres indrets, altres temps i noves realitats que apareixen accessibles o bloquejades.

Les finestres són els ulls simbòlics: ulls que miren endins, fins a descobrir els plecs més ombrívols de l'ànima, però que a la vegada són ulls que arriben als espectadors dels quadres. Hopper convida a l'observador a passar el llindar del llenç, com si fos l'anomenada quarta paret teatral. Els autors i les autores analitzats també posen un peu en aquesta frontera per quedar-se basculant entre el present de la tela, el del relat i el temps de qui el descodifica amb la mirada.

La major part de les figures de les seves teles no semblen conscients que estan sent observades, no busquen la mirada d'un observador. És aquest defugir la presència en les obres de Hopper la que invoca la necessitat d'un espectador o d'una mirada *voyeurística* que activi les històries que expandeixen el quadre, com si en l'espai del pintor hi hagués situada una càmera.

L'existència d'una pluralitat de sentits en les obres de l'artista és possible gràcies a la transgressió de fronteres, les que marca el context de producció de l'artista i les que limiten els gèneres artístics. La postmodernitat és un terme controvertit i de naturalesa plural i contradictòria, que no està relacionat amb un canvi en les normes estètiques ni en unes teories concretes, per la qual cosa permet aquests ponts.

Repetidament, Hopper insistia en subratllar que ell no pintava escenes d'Amèrica, sinó la seva impressió interior, la resposta personal a aquestes. I en aquest sentit, el seu realisme és més proper a «Delacroix, Baudelaire or Dignac than of a local colorist or artistic regionalist» (Wells, 2003, 11).

Hopper presenta un imaginari que hibrida els sentits, els entrellaça seguint una espècie de sinestèsia: «to make us taste what we see, or hear what we feel, to give us odorful color, melodious flavor, or a chill wind perceived as a wailing siren or a quavering blue light. We see Hopper's characteristic emptiness, and in it we hear silence» (Wells, 2003, 20).

Precisament els artistes i els i les escriptores també demostren tenir, en la seva essència, el poder de travessar les fronteres. Tanmateix, el viatge expansiu es produeix en ambdós sentits: les paraules traspassen els límits



de les imatges i aquestes són susceptibles a omplir-se d'històries, mostrant la riquesa fruit d'una calidoscòpica experiència hermenèutica.

## 10. BIBLIOGRAFIA

- ASENSI, Manuel. *Historia de la literatura [des de los inicios hasta el siglo XXI]*. Vol. I València: Tirant lo Blanch, 1998.
- BARTH, John. *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press, 1984.
- BORNAY, Erika. *Historias secretas que Hopper pintó*. Barcelona: Icaria, 2009.
- CIXOUS, Hélène. *Poetas en pintura. Escritos sobre arte: de Rembrandt a Nancy Spero*. Marta Segarra; Joana Masó (ed.) Castellón: Ellago Ediciones, 2010.
- COHEN, A. Milton. *American Silences: The Realism of James Agee, Walker Evans i Edward Hopper*. Duke University Press: American Literature, 1986, Vol, 58, No 1.
- FARRÉS, Ernest. *Edward Hopper: cinquanta poemes sobre la seva obra pictòrica*. Barcelona, Viena Edicions, 2006.
- FOSTER, Hal [et.al] *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2006.
- GADAMER, Hans Georg. *Estètica i Hermenèutica*. Madrid: Tecnos, 2006.
- GILLIES Jean. The Timeless space of Edward Hopper. *College Art Association: Art Journal*, 1972, Vol. 31, No. 4.
- GOODRICH, Lloyd. *Edward Hopper*. New York: Abrams, 1983
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusión : estudio sobre la psicología de la representación pictòrica*. Barcelona: GG, 1979.
- GREEN, Vivien. *Art and the Crisis of Marriage: Georgia O'Keeffe and Edward Hopper*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- HORACI. *Art poètica ; i Epístoles literàries* En Florus, A August / introducció, traducció i notes de Narcís Figueras Capdevila. Barcelona: La Magrana, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: : History, Theory, Fiction* New York. Nova York: Routledge, 1988.



- JAMESON, Frederic. *El posmodernismo y la lògica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, o, Sobre los límites de la pintura y la poesia*. Enrique Palau (traducció, pròleg i notes). Barcelona: Folio, cop. 2002.
- LEVIN, Gail. *Edward Hopper as Illustrator*. Nova York: W.W. Norton & Co., Inc., 1979.
- LEVIN, Gail. *Edward Hopper: The Complete Prints* Nova York: W.W. Norton & Co., Inc., 1979.
- LEVIN, Gail. *Edward Hopper: The Art and the Artist*. Nova York: W.W.Norton & Co., Inc., 1980.
- LEVIN, Gail. *Edward Hopper*. Nova York: Crown Publishers, Inc., 1984.
- LEVIN, Gail. *Hopper's Places*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1985.
- LEVIN, Gail. *Edward Hopper: An Intimate Biography*<sup>1</sup>. Nova York: Alfred A.Knopf, 1995.
- LEVIN, Gail. *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*, Nova York: W.W. Norton & Co., Inc., 1995.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1986.
- LLORENS, Tomàs; OTTINGER, Didier. *Hopper*: Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2012.
- MARKER, Sherry. *Edward Hopper*. Nova York: Knickerbocker Press, 1998.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *El punto de vista : conferencia impartida el día 14 de diciembre de 1996 en el Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid : Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, cop. 1997.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor. "Els escriptors com a intel·lectuals postmoderns", dins de Panyella, R., Marrugat, J. *L'escriptor i la seva imatge*, Barcelona: L'Avenç, 2006.
- MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen : ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009.
- MONEGAL, Antonio. *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid : Tecnos, cop. 1998.
- PEIST, Núria. "Historia del arte, estudios visuales y sociología del arte: un debate ideológico-disciplinar". *Millcayac. Revista Digital de Ciencias Sociales*, 2014, Vol.1.



- PÉREZ, Rolando. *The lining of our souls. Excursions into selected paintings of Edward Hopper*. Nova York: Cool Grove Press, 2003.
- PICÓ, Josep [et.al]. *Modernidad y posmodernidad*. Madrid: Alianza, 2002.
- RICAS, María Antonia. *Salir de un Hopper*. Toledo: Celya, 2016.
- RUIZ, Alberto. *La inflexión postmoderna: los márgenes de la postmodernidad*. Madrid: Akal, 2004.
- RUSKIN, John. *Obras escogidas*. Madrid: La Espanya Moderna, 1978.
- STRAND, Mark. *Hopper*. Barcelona: Lumen, 2012.
- VATTIMO, Gianni [et.al] *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- VVAA, *The poetry of Solitude: A tribute to Edward Hopper*. Gail Levin (ed.) Nova York: Universe Publishing, 1995 (1a ed.).
- VVAA. *Silent places: a tribute to Edward Hopper*. Levin (ed.) Nova York: Universe Publishing, 2000
- WELLS, Walter. *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*. Nova York: Phaidon Press, 2007.
- WILLIAMS, Adelia. "Poésie critique" as "Poetics of Space": Edward Hopper and Claude Esteban, *Mosaic*; 1998, Dec 1, 31.