

no escalfa mai. Situats en un context urbà o rural, els seus personatges són sempre estranys, solitaris, anònims, habitants provisoris d'indrets inhospitalaris... Només són símbols d'una vida dolorosa... Denúncia de la pobresa, de l'estretor, de la hipocresia d'aquestes existències." Hopper no fa cap denúncia amb la seva pintura, ni pretén retrobar cap perduda innocència, ni reivindicar res. Ni la soledat ni l'estranyesa crec que siguin els temes més significatius de l'obra de Hopper. Ni tampoc no ho són l'arquitectura ni la ciutat. La presència urbana amb les seves qualitats expressives ofereix a Hopper els atributs de la seva matèria

més real per expressar la íntima inesperienza de l'espai, per exposar unes idees que cap concepte ni cap llenguatge no expressa del tot ni pot fer comprensible. La tradició americana de la reflexió formal sobre l'arquitectura li oferí un llenguatge, del qual s'havia comprovat la naturalesa estètica i manifestat l'eficàcia expressiva, però, ell, fidel a aquesta tradició, se serví per formalitzar el joc subtil de les aparences amb què el món s'ofereix als ulls de l'home, i oferir-les, només amb els atributs lògics que redueixen la seva canviant naturalesa, sinó també amb tota la seva naturalesa irreal, onírica i pensada.

HOPPER: LA SOLITUD DEL "VOYEUR"

Per VICTÒRIA COMBALIA

Edward Hopper assolí la fama relativament tard; quan això succeí, però, fou ràpidament considerat l'artista nord-americà per excel·lència. Aquest reconeixement coincidí amb els anys de la Gran Depressió, durant els quals les institucions i la crítica artística afavoriren el realisme regionalista i de temàtica social. L'"americanisme" encara constitueix, avui, el seu principal atractiu, tant per als responsables dels museus nord-americans vigorosament disposats a enaltir (i, en alguns casos, a magnificar) la tradició autòctona dels seu país, com per a un cert públic europeu, per al qual Hopper encarna el precedent d'una estètica ara en voga, la dels grans espais buits i la dels personatges de sèrie negra.

Però per entendre Hopper el raonament és molt més just si partim de la consideració de les seves obres: Hopper és un gran pintor que no té res a veure amb el caricaturisme dels seus contemporanis regionalistes (Benton, Curry, etc.) i que arranca, en canvi, de la gran tradició de Manet, Degas, Matisse o de De Chirico, la qual impregna de temàtica i llum americanes. Com el d'ells, el seu realisme no es limita tècnicament a ser reproducció d'allò que veu, sinó que planteja com es veu; com les d'ells també, les seves imatges suggereixen molt més que la simple descripció d'un fet i arriben a evocar un estat d'ànim que és, paradoxalment, privat i públic alhora. Els seus desolats paisatges urbans expressen, en aquest sentit, tant la incomunicabilitat de la vida quotidiana a la gran metròpolis com la soledat del mateix autor, el qual, en una ocasió, quan algú li preguntà què cercava en els seus quadres, respongué: "M'hi busco a mi mateix." Tampoc en Matisse no és possible de deslligar, tal com ell mateix digué, l'element decoratiu de l'emoció interior, i Degas, en els "Bevedors d'absenta",

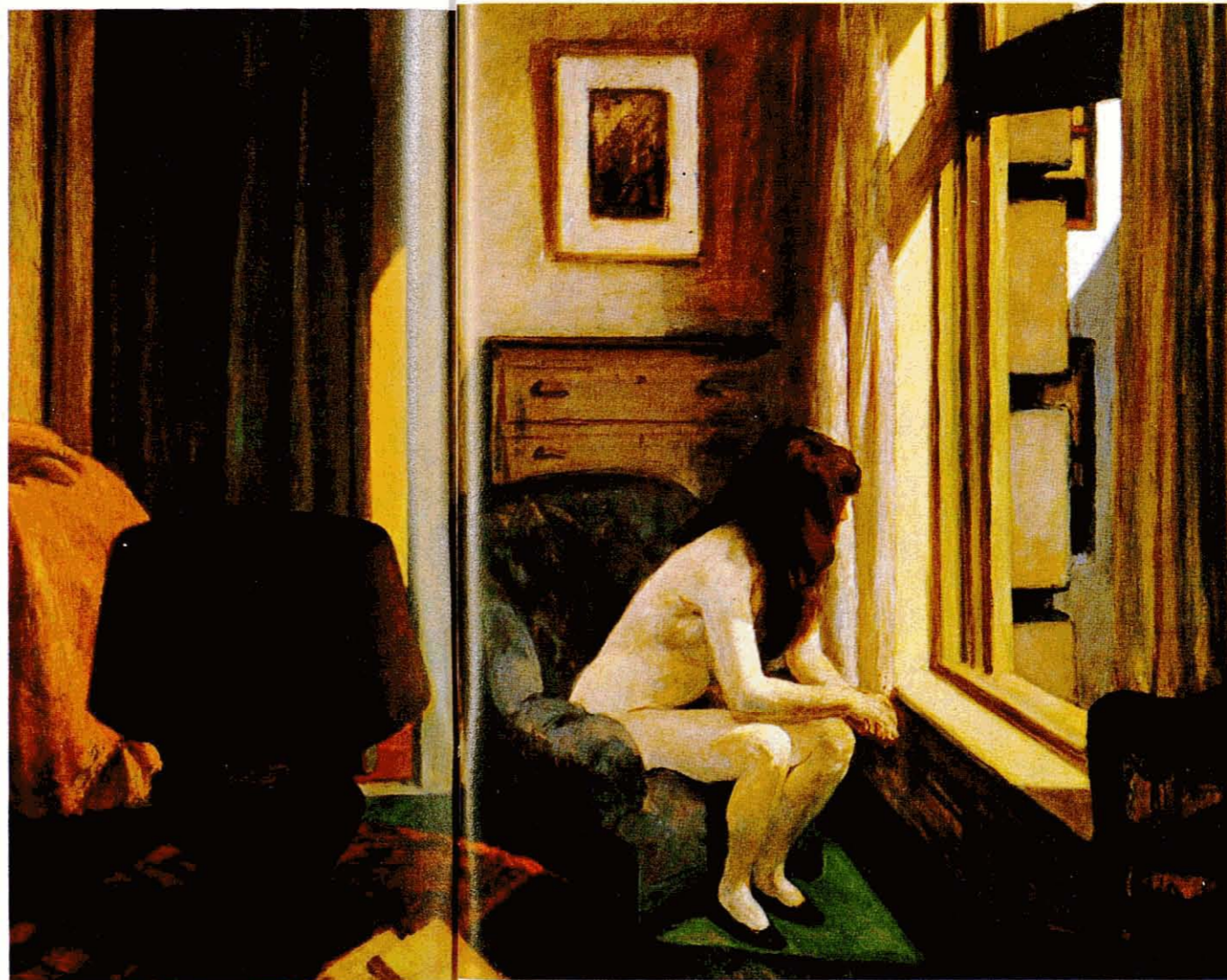
no fa sinó equiparar la marginació social a una altra marginació, la de l'artista mateix. Hopper, com altres molts grans artistes, ens fa sentir que és a través d'una sensibilitat fortament subjectiva com s'arriben a expressar atributs socials d'un lloc i d'un moment determinats.

Hopper és, a més, interessant perquè combina una àmplia cultura francesa —adquirida tant a través del seu professor Robert Henri com per les seves estades a París des del 1906 fins al 1910— amb un tipus de vida típicament nord-americà: menjar de llaunes, roba senzilla i cotxes desmantellats. Coneixia la poesia de Baudelaire i Verlaine i es mostrà a si mateix, en una caricatura, amb un llibre de Freud i un altre de Jung sota el braç. Renegà la vanguarda abstracta europea però en canvi havia vist gran quantitat de pintura antiga i impressionista. En última instància, els seus quadres —com els de Matisse— són més abstractes que els de Tanguy o els de Matta, ja que condensen aspectes pictòrics com la llum i el color.

Els trets que el van fer cèlebre més tard —la simplificació compositiva i la sensació d'amplitud dels seus espais— no són presents, però, en les seves obres parisenques. Les escenes del Sena, estranyament, se li fan petites i no aconsegueixen la grandiositat ni la subtileza de color pròpies de Marquet, per exemple. Això no passa en els quadres amb figures, d'entre els quals destaca *Soir bleu* —pintat el 1914 però amb tema encara francès— pel seu simbolisme directe. El pintor ha reunit en aquest quadre, sota el mantell unificador d'una nit estiuenc, diferents tipus socials: dos burgesos, pierrot, un militar, un bohemí, un pinxo i una prostituta. Tots absorts en la seva feina a excepció de l'elegant parella, que clava la vista a la prostituta. Aquest tret tornarà a aparèixer



9



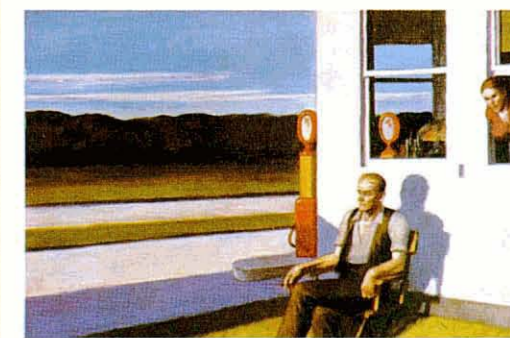
10



11



12



13

més tard en obres amb dos o tres personatges: l'atenció de l'un i el capficament de l'altre crearan una forta sensació d'incomunicabilitat, de buidor tensa. *Soir bleu* revela, també, el deute a la pintura europea: el rostre de la prostituta ens recorda Van Dongen, i la columna que divideix la composició i la figura del bohemí és un recurs pres de Degas, al qual Hopper recorreria una i altra vegada.

S'ha dit en nombroses ocasions que Hopper expressa millor que ningú el tema de la solitud: la riquesa —i l'ambigüitat— dels seus significats és palpable en els quadres on hi ha dones soles.

Moltes d'elles estan nues en una cambra i tenen la mirada a la llunyania, de vegades expectant i de vegades curulla dels seus propis pensaments. La seva brutal nuesa les allunya d'aquelles escenes tradicionals en què, pels preparatius, podem endevinar una pròxima cita amorosa. Potser es tracta d'una espera impossible i potser l'amant se n'ha anat; en tot cas, és l'absència la que els confereix aquest aire greu, aquesta mena de meditació profunda, aquesta mescla de melancònia i rigidesa. Les dones de Picasso, comparades amb elles, estan tan alertes! En les unes, la histèria o la voluptuositat de les formes; en les altres, una mena d'acceptació madura de la pròpia soledat i una sensualitat freda però també efectiva, que s'escampa especialment en el reflex de la llum del sol sobre els cossos i el mobiliari. Com per a Baudelaire, la gran ciutat és també per a Hopper prosaica però poètica; i la mirada del pintor conserva, estranyament, aquells trets contradictoris que Walter Benjamin descriu en parlar del *flâneur*: el de detectiu afeccionat i el de passejant capficat en les seves preocupacions, amb la diferència que aquí no es tracta del passejant immers en la multitud sinó d'un espectador que imaginem invisible entre éssers aïllats, terrasses distants i cantonades buides. Sovint tenim la sensació que existeix una certa mirada de *voyeur*: això és degut, principalment, al mestratge amb què Hopper enquadra com a tema principal un espai arquitectònic secundari (una filera lateral de butaques de cinema, un racó d'habitació) i al punt de vista, més alt o més baix que la figura representada i en moltes ocasions situant l'eix de visió diagonalment. Un recurs magnífic és, a més, el de les finestres i el del contrast entre la llum exterior i la interior: a *Apartment houses* (1923) és el sol del matí el que, quan toca a l'ampit, il·lumina de color de taronja la moqueta (com també il·lumina subtilment de groc el racó), mentre que en el famós *Nighthawks* de l'any 1942 és la llum del *dinners* la que il·lumina la voravia i una part de les cases, al mateix temps que podem veure també, a través de les vidrieres, les fosques façanes del fons.

La comunicabilitat dels personatges de Hopper és pràcticament impossible o és tensa. Les parelles, per més que estiguin a prop, no es parlen, i si

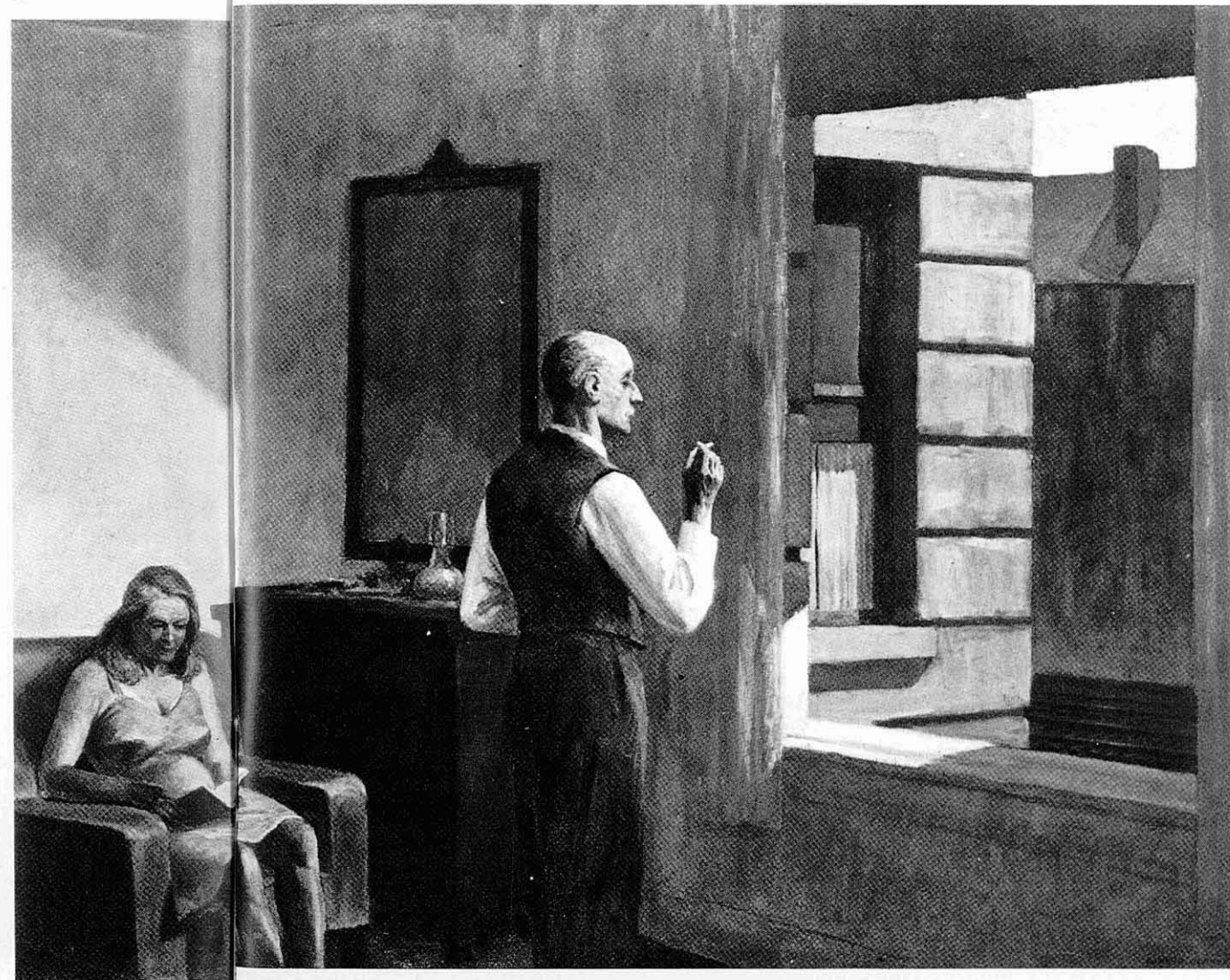
ho fan, o si ho intenten, sembla com si l'un recriminés l'altre, com passa a *Four Lane Road* (1956). Probablement això és un reflex de la vida de l'artista, ja que la seva muller, pintora mediocre i ex-actriu, tenia un caràcter totalment oposat al seu: era enèrgica i possessiva, garlaire i poc afeccionada a les feines de casa. Jo fou una gran companya, però les distàncies eren tan immenses que la convivència només es va aconseguir, possiblement, a l'alt preu de la claudicació d'un dels dos. És cert, però, que l'aïllament és un tret típicament neoyorquí: la irrealitzable aproximació de la parella a *Sunlight in a cafeteria* (1958) està molt lluny de la mirada ardent del jove assegut a la taula de la dona a *Chez le père Lathuile*, de Manet (1879). La buidor comunicativa es reforça amb la buidor ambiental: així Hopper segueix fidelment el principi de *less is more* i carrega de significat els pocs components arquitectònics o de mobiliari que conté el quadre. Un rètol lluminós, una via de tren, una catifa, ens poden separar més del que ens podem imaginar, sobretot si s'hi aplica la intel·ligència de les masses de color que topen les unes amb les altres, sense barrejar-se mai. La diferència de Hopper respecte a l'impressionisme és també aquesta: la pinzellada no uneix, separa els cossos i la nitidesa de cada element només s'altera per les ombres o per reflexos. A primera vista sembla que veiem més, però ens ve el dubte de si es tracta de la llum natural o d'un focus de teatre. Però la llum americana és així.

Edward Hopper. Il·lustracions:

1. *Manhatan Bridge Loop*. 1928.
2. *Approaching a City*. 1946.
3. *New York Pavements*. 1924.
4. *City Roofs*. 1932.
5. *Pennsylvania Coal Town*. 1947.
6. *Skyline, Near Washington Square*. 1925.
7. *Early Sunday Morning*. 1930.
8. *New York Office*. 1962.
9. *Soir Bleu*. 1914.
10. *Eleven A.M.* 1926.
11. *Sunlight in a Cafeteria*. 1958.
12. *Apartment Houses*. 1923.
13. *Four Lane Road*. 1956.
14. *Nighthawks*. 1942.
15. *Hotel by the Railroad*. 1952.



14



15