



---

**Universidad de Valladolid**



FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, JURÍDICAS Y DE LA COMUNICACIÓN

GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

Trabajo de Fin de Grado

***Reflejos de la pintura de Hopper en la fotografía contemporánea***

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Presentado por: Ángela Gámez Gómez

Tutor:

D. Jesús Félix Pascual Molina

Segovia, 30 de junio de 2016.

**RESUMEN:** Esta investigación se desarrolla una aproximación al concepto de intertextualidad que se relacionará con el artista Edward Hopper. Se trata de un documento donde se exponen las intertextualidades que se han identificado del mundo del arte en la publicidad y la fotografía, intertextualidades de numerosos artistas pictóricos en la obra de Hopper, y de este mismo en fotógrafos contemporáneos. En este último punto se elabora un análisis teórico-práctico de la obra del pintor norteamericano y las fotografías correspondientes.

**PALABRAS CLAVE:** Edward Hopper, intertextualidad, arte, fotografía, publicidad.

**ABSTRACT:** This research will shows an approach to the intertextuality concept in relation with the artist Edward Hopper. The document shows intertextualities from the art world in advertising and photography, intertextualities from a high number of pictoric artists in Hopper paintings and from himself in contemporary photographers. In this last point, there is an theoretical-practical analysis of the Hopper works and photographies showing intertextuality with his paintings.

**KEY WORDS:** Edward Hopper, intertextuality, art, photography, advertising.

## **CAPÍTULO 1**

### **Introducción y justificación**

1.1 Justificación del tema de investigación.....	5
1.2 Objetivos.....	6

## **CAPÍTULO 2**

### **La Intertextualidad**

2.1 Aproximación al concepto de intertextualidad.....	8
2.2 Intertextualidad del arte en la publicidad y la fotografía.....	9

## **CAPÍTULO 3**

### **Edward Hopper**

3.1 Aproximación a Edward Hopper.....	19
3.2 Estudios de la luz de Edward Hopper.....	25
3.3 Intertextualidad en Edward Hopper.....	35
3.4 Intertextualidad de Edward Hopper en la fotografía.....	50

## **CAPÍTULO 4**

### **Conclusiones**

4. Conclusiones.....	83
----------------------	----

## **CAPÍTULO 5**

### **Bibliografía**

5. Bibliografía.....	84
----------------------	----

## **CAPÍTULO 1**

### **INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN**

## 1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN.

### 1.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA DE INVESTIGACIÓN.

El motivo por el cual he decidido elegir este tema de investigación y desarrollarlo ha sido el querer unificar las dos ramas artísticas, arte y fotografía que, académica y personalmente, han aportado más a mi propio desarrollo cultural y creativo a lo largo de mi carrera universitaria. Los contenidos de las asignaturas que han tenido que ver con el arte, la fotografía, la imagen y sus significados y símbolos han sido las que sin duda han capturado mi total atención y admiración.

Así, Edward Hopper ha sido el personaje por el que me he decantado. La razón de ello ha sido tanto personal como profesional, siendo consciente de que sus características pictóricas han estado presentes en mi vida cotidiana a través de las reproducciones de sus obras en mi hogar y que, por lo mismo, inconscientemente me he visto influenciada por el pintor a la hora de hacer fotografías. De esta forma y, como no podía ser de otra manera, Hopper y sus concienzudas investigaciones sobre los efectos de la luz en los objetos y las personas debían ser los protagonistas de la unión arte – fotografía, ya que como bien es sabido, la presencia o ausencia de luz es el elemento más importante a la hora de tomar una fotografía que narre una historia.

El desarrollo de la investigación está formado por la introducción a la intertextualidad, abordando tanto el origen como el concepto. En segundo lugar, se analiza la vida y obra de Edward Hopper, así como sus estudios sobre la luz y las sombras y la posterior aplicación en sus óleos y aguafuertes. Seguidamente, se muestran las intertextualidades de otros artistas, como Velázquez, Degas o Manet en la pintura de Edward Hopper, y finalmente, se exponen las intertextualidades identificadas del pintor norteamericano en la obra de diferentes fotógrafos, como Richard Tuschman, Clifford Coffin, Camila Arkans, Glen Luchford o yo misma, Angie Gago.

La elección de este autor se debe al conocimiento que tenemos sobre sus obras, algunas son mundialmente conocidas y otras tenemos fácil acceso puesto que se encuentran en el Museo Thyssen-Bornemisza en la capital de España, Madrid, como *Muchacha cosiendo a máquina* o *Habitación de Hotel*. Son además, las obras que mejor representan la filosofía y el significado de la obra de Hopper, son las pinturas en las que se observan mejor la soledad, la alienación e, incluso, el hastío de los personajes protagonistas. Finalmente, la elección de las fotografías ha

sido paralela a la de los óleos de Hopper, intentando escoger las instantáneas que más se parecían a ellos tanto en estética, como en concepto artístico.

Para completar este trabajo de investigación, se ha asistido a la exposición temporal VOGUE Like a Painting, en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, de los cuales hemos recogido la obra de tres fotógrafos de moda, como son Camilla Arkans, Glen Luchford y Clifford Coffin. Esta exposición es una “muestra que explora la relación entre la creación fotográfica de moda y la pintura” (VOGUE Like a Painting, 2015, p. 3). En las fotografías de la exposición podemos ver claros homenajes a algunos pintores, como las fotografías inspiradas en la *Joven de la Perla* de Vermeer, en otros casos se trata de mera inspiración, como es el caso de estos fotógrafos, o también, una relación con la pintura más general (VOGUE Like a Painting, 2015).

Finalmente, se han realizado una serie de fotografías que representan, en mayor o menor medida, el concepto artístico o la estética de la obra de Edward Hopper. Algunas fotografías son previas a la investigación, como es *Years Together* (2011), otras son fruto de la lectura de la bibliografía, como *White Light* (2015), otras fotografías son reproducciones en las que quería representar el concepto artístico de Hopper.

## **1.2. OBJETIVOS.**

El objetivo principal de esta investigación es el unificar la influencia e intertextualidades que ha ejercido Edward Hopper en el mundo fotográfico a través de su obra pictórica, comprendiendo a fondo los estudios sobre la luz que él mismo realizó y, sabiendo que esta es el tema central de toda su obra y, también, el elemento más importante e indispensable para fotografiar. Además de la luz, Hopper nos dejó los curiosos encuadres y ángulos que hoy en día tratamos con normalidad en la fotografía. En resumen, acercarnos a la obra pictórica de Edward Hopper y señalar e identificar la influencia que ha ejercido en los fotógrafos contemporáneos.

## **CAPÍTULO 2**

### **LA INTERTEXTUALIDAD**

## 2. LA INTERTEXTUALIDAD.

### 2.1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD.

El concepto de intertextualidad no es tan moderno y contemporáneo como nos puede parecer, ya que tiene sus orígenes mucho antes de que se emplease el término: los romanos ya copiaban en su imperio las estatuas clásicas griegas y, en el Renacimiento italiano, se inspiraban, modificaban, reinventaban a través de pequeños cambios estas mismas estatuas para crear nuevas obras de arte que le hicieran competencia a las clásicas griegas (Bonazzoli y Robecchi, 2013).

La intertextualidad como concepto, nace en el ámbito literario, y vino de mano del filólogo y filósofo del lenguaje soviético Mijaíl Bajtín, que trabajó sobre la teoría de la literatura a mediados del siglo pasado. El crítico del lenguaje acuñó el concepto como dialogismo, que quería decir que existía una “relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones” (Bajtín, 1981, p. 37). Con este significado, se habría un amplísimo abanico de posibilidades de creación cultural, tanto del ámbito literario al que el filólogo se refería, como a cualquier otro.

Como hemos dicho, originariamente, la intertextualidad se ha relacionado con los textos literarios, y posteriormente se ha extrapolado y utilizado en diferentes disciplinas y ramas de la cultura, como son el arte, el cine, la música, la fotografía, e incluso y sobre todo, la publicidad.

Gran parte de la responsabilidad de que algunas obras de arte hayan pasado a ser verdaderos iconos y mitos del mundo contemporáneo se debe a la publicidad, por ejemplo, la *Creación de Adán* de Miguel Ángel, jamás hubiese sido tan reconocida si no la hubiese usado Nokia como base para su *Connecting People* como imagen corporativa (1997), o Steven Spielberg como modelo para el cartel de su película *E.T. El Extraterrestre* (1982) (Bonazzoli y Robecchi, 2013).

Fue Julia Kristeva la que desarrolla el concepto de intertextualidad, enunciando que los textos están formados por una amplia variedad de detalles o partes de otros textos, que se presentan como tal o se modifican en cierta medida (Kristeva, 1978).

Otros teóricos, como Riffaterre o Genette, también añadieron matices a la definición de intertextualidad, como la función activa del lector/espectador (Rifaterre, 1979) o la relación cultural que podía ser de diferentes formas: explícita, implícita, de contenido o de forma (Genette, 1989).

De esta manera, y cogiendo las aportaciones de los diferentes autores, podemos afirmar que la intertextualidad es un concepto muy abierto y variado, que trata de un conjunto de vínculos y relaciones entre diferentes textos u obras previas o futuras en un contexto diferente, que se reproducen de manera directa o indirecta, tanto en estructura/formato como en contenido, y que requiere una posición activa del que observa para ser detectada.

## 2.2. INTERTEXTUALIDAD EN DEL ARTE EN LA PUBLICIDAD Y LA FOTOGRAFÍA.

Al principio de este capítulo hemos mencionado que el hecho de que muchas obras de arte sean hoy en día tan conocidas y famosas se debe a la publicidad, y por ende, a la fotografía. Es aquí donde queremos demostrar este hecho apoyándonos en imágenes.

La *Niké de Samotracia* (ca. 295 – 287 a.C.), “la victoria alada es uno de los tesoros del Museo del Louvre” (Bonazzoli y Robecchi, 2013, p. 27). El concepto artístico que representa la Niké, de triunfo o victoria ha sido repetido en multitud de ocasiones con fines diversos. Por ejemplo, la diseñadora estadounidense Carolyn Davidson, se inspiró en la escultura para crear el logotipo de una marca de ropa llamada Blue Ribbon Sports. Escogió la parte de los brazos y he hizo el logotipo en forma de silueta. Más tarde, debido a su éxito, esta compañía cambiará su nombre comercial a Nike S. A. en homenaje a su musa (Bonazzoli y Robecchi, 2013).



Imagen 1: *Niké de Samotracia* (ca. 295 – 287 a.C.).

Fuente: <http://algargosarte.blogspot.com.es/2014/10/la-victoria-de-samotracia-un-monumento.html>



Imagen 2: Carolyn Davidson. *Nike S.A.* (1971).

Fuente: <http://news.nike.com/news/nike-media-resources>

Otro caso de reproducción hasta la saciedad es el de la *Mona Lisa* (1503 – 1506) de Leonardo da Vinci. Esta obra se hizo famosa tras su robo en 1911, este hecho dio la oportunidad de divulgar el cuadro, la vida de da Vinci y la historia enigmática y misteriosa que encerraba la misma obra.



Imagen 3: Leonardo da Vinci. *Mona Lisa* (1503 – 1506).

Fuente: <http://todaunaamalgama.blogspot.com.es/2012/12/la-mona-lisa-una-caja-de-pandora.html>

Aquí la encontramos en un anuncio publicitario de Pizza Hut, bajo el eslogan “prepárate para algo verdaderamente italiano”. (Bonazzoli y Robecchi, 2013).



Imagen 4: Ogilvy & Mather. *Prepárate para algo verdaderamente italiano*, Pizza Hut (2003).

Fuente: <http://artpulsemagazine.com/mona-lisa-to-marge-how-the-worlds-greatest-artworks-entered-popular-culture>

Como vemos el mundo de la cultura y el ámbito comercial y publicitario se han servido del arte clásico para múltiples fines. El universo musical no iba a ser menos y encontramos intertextualidades o copias directas en caratulas de los CDs de algunos artistas y grupos más famosos de la música actual (Bonazzoli y Robecchi, 2013). Coldplay, por ejemplo, se ha adueñado de *La Libertad Guiando al Pueblo* (1830) de Eugène Delacroix:



Imagen 5: Eugène Delacroix. *La Libertad Guiando al Pueblo* (1830).

Fuente: <http://marisolroman.com/2015/01/14/la-libertad-guiando-al-pueblo-1830/>



Imagen 6. Coldplay. *Viva la Vida* (2008)

Fuente: <http://www.taringa.net/post/info/4118914/Viva-la-Vida-un-plagio.html>

Antes que Coldplay ya lo hizo Pink Floyd para *The Wall*, una portada inspirada en *El Grito* (1893) de Edvard Munch e ilustrada por Gerald Scarfe, en 1982.

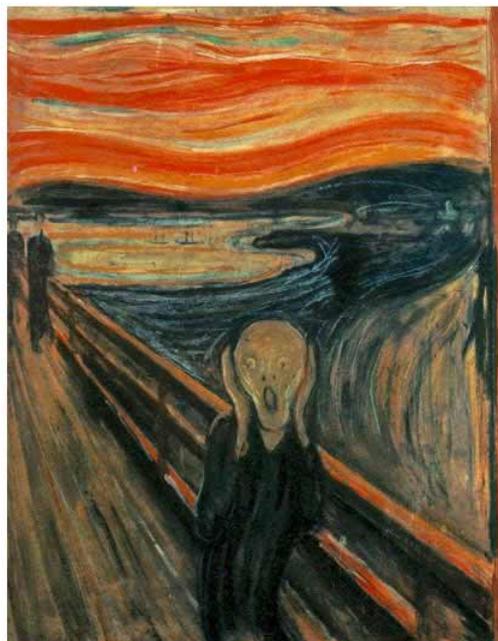


Imagen 7: Edvard Munch. *El Grito* (1893).

Fuente: <http://www.actuallynotes.com/El-Grito-de-Munch.html>

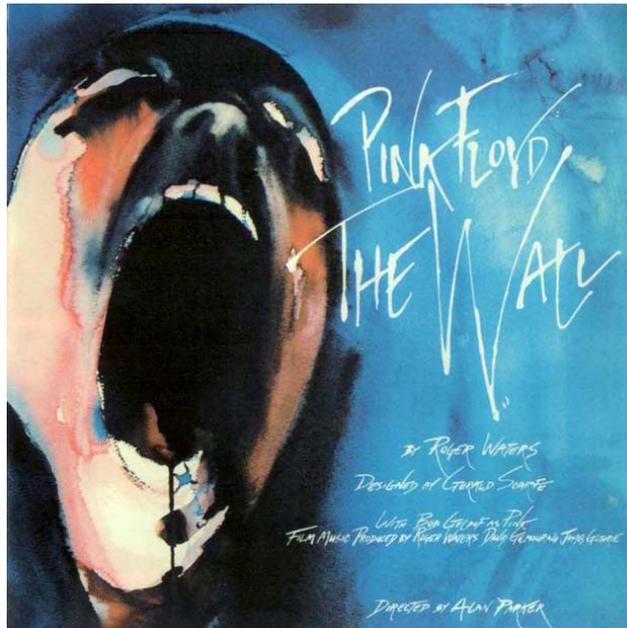


Imagen 8: Gerald Scarfe. *Pink Floyd The Wall* (1982).

Fuente: <http://lanegaciondefreud.blogspot.com.es/2010/10/pink-floyd-discografia.html>

Un autor que tiene infinidad de intertextualidades dentro del mundo de la publicidad y la fotografía es el surrealista René Magritte. *El Hijo del Hombre* (1964) es una de las obras más reproducidas de nuestra época.



Imagen 9: René Magritte. *El Hijo del Hombre* (1964).

Fuente: <https://amenesesc.wordpress.com/2014/08/20/el-hijo-del-hombre-magritte-original/>

Esta marca de sillones italiana haría una campaña publicitaria que recreaba los cuadros tanto de Magritte, como de Chirico y Mondrian, que mostramos abajo respectivamente.



Imagen 10: Armando Testa para Poltrona Frau. *Saber vivir es una forma de arte* (2004).

Fuente: <http://www.italipes.com/artepoltrone.htm>



Imagen 11: Armando Testa para Poltrona Frau. *Saber vivir es una forma de arte* (2004).

Fuente: <http://www.italipes.com/artepoltrone.htm>

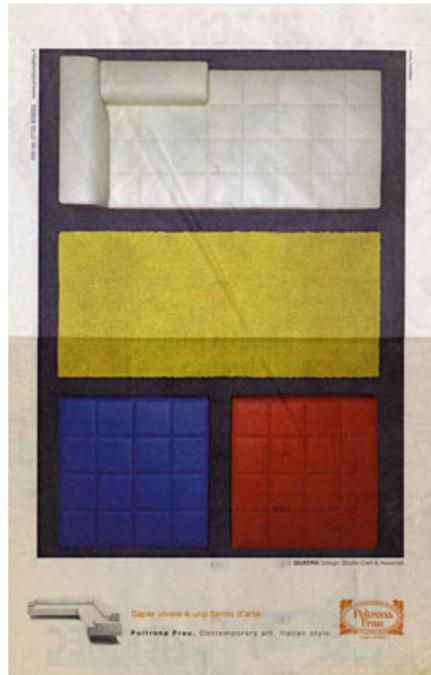


Imagen 12: Armando Testa para Poltrona Frau. *Saber vivir es una forma de arte* (2004).

Fuente: <http://www.italipes.com/artepoltrone.htm>

René Magritte también ha inspirado a fotógrafos de moda contemporáneos como Tim Walker, que reconoce que “la mayor parte de mi obra se deriva de cuadros y dibujos que vi cuando era muy joven, y cuando empecé a hacer fotos me ayudó mucho volver de nuevo sobre aquellos libros y aquellas imágenes, darme cuenta de que lo que estaba haciendo formaba parte de ese mundo más amplio” (Davies, 2015, p. 16). Aquí se produce una acercamiento de Walker a la obra de Magritte en la que *llueven hombres, Golconde* (1953).



Imagen 13: René Magritte. *Golconde* (1953).

Fuente: <http://deplatayexacto.com/2012/01/27/golconda-rene-magritte-1953/>



Imagen 14: Tim Walker. *Árbol con vestidos-lámpara* (2004).

Fuente: <http://www.farodevigo.es/suscriptor/estela/2015/07/19/moda-arte/1280680.html>

Para concluir este apartado, hemos de remitirnos al autor del que trata el trabajo, Edward Hopper. Su obra más famosa, *Noctámbulos* (1942), ha sido reproducida con ligeras variaciones una gran cantidad de veces.



Imagen 15: Edward Hopper. *Nighthawks* (1942).

Fuente: <http://nypost.com/2014/11/07/is-this-diner-the-inspiration-for-hoppers-nighthawks-painting/>

Una de las versiones más conocidas, entre muchísimas otras, es *Boulevard of Broken Dreams* (1984), en el que se sustituyen los personajes de Hopper por las estrellas hollywoodienses Elvis Presley, James Dean, Humphrey Bogart y Marilyn Monroe, en la que el autor austriaco Gottfried Helnwein plasma la importancia de los años 50.



Imagen 16: Gottfried Helnwein. *Boulevard of Broken Dreams* (1984).

Fuente: <https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2011/01/23/nighthawks-by-edward-hopper/>

Tom Waits también quiso tener su *noctámbulos* particular, y para su disco *Nighthawks at the Diner* (1975) hizo una versión del cuadro para la carátula.



Imagen 17: Tom Waits. *Nighthawks at the Diner* (1975).

Fuente: <http://genius.com/albums/Tom-waits/Nighthawks-at-the-diner>

## **CAPÍTULO 3**

**EDWARD HOPPER**

### 3. EDWARD HOPPER.

#### 3.1. APROXIMACIÓN A EDWARD HOPPER.

En 1882, en una pequeña ciudad llamada Nyack nace **Edward Hopper**. En estos primeros años, el artista muestra ya un deseo soledad que caracterizará toda su vida y obra, a la par que descubre su habilidad para el dibujo, que entre ambos padres, tratan de desarrollar, (Borghesi, 2000).

En 1899, al terminar la escuela, empezó a especializarse como ilustrador y dibujante publicitario, que ofrecía un trabajo más seguro. Al año siguiente y hasta 1906, entró en la *New York School of Art*, donde tuvo profesores como Robert Henri, entre otros. Estos años fueron un periodo de investigación en el que Hopper se ve diversamente influenciado por Rembrandt, su profesor Henri y John Sloan; Hopper va encontrando la técnica apropiada para él y comienza a usar más el óleo para sus obras, (Borghesi, 2000).



Imagen 18: Rembrandt. *Betsabé* (1654).

Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Betsabé\\_con\\_la\\_carta\\_de\\_David](https://es.wikipedia.org/wiki/Betsabé_con_la_carta_de_David)



Imagen 19: Henri Robert. *Gertrude Vanderbilt Whitney* (1916).

Fuente: <http://thewholecow.net/robert-henri-on-the-moments-of-our-greatest-wisdom-inspiration-cow-marathon-1-day-3/>



Imagen 20: John Sloan. *Picnic en los jardines* (1906 – 1907).

Fuente: <http://es.wahooart.com/@/8YDMAJ-John-Sloan->



Imagen 21: Edward Hopper. *Painter and Model* (1902 – 1904).

Fuente: <http://canadianbeerandpostmodernism.tumblr.com/post/114682181975/edward-hopper-painter-and-model-1902-1904-due>

Una generación de artistas norteamericanos, entre los que se encuentra Hopper, tratan de reflejar la realidad de la sociedad norteamericana de los años de entreguerras, a lo que se llamó *American Scene*. Charles Sheeler y Charles Demuth, por ejemplo, representan paisajes metropolitanos e industriales, un tanto solitarios, mediante los cuales quieren contarnos lo real de Estados Unidos, de alguna manera, representan la alienación de la sociedad. Edward Hopper va más allá y siempre encuentra la manera de mostrarnos a alguna persona dentro de esa soledad existente en las ciudades, normalmente Nueva York (Borghesi, 2000).



Imagen 22: Edward Hopper. *Manhattan Bridge* (1928).

Fuente: <http://www.edwardhopper.net/manhattan-bridge-loop.jsp>

Aunque, de alguna manera, Hopper no se incluía en este grupo de artistas americanos e, incluso, llegó a decir: “En mi opinión los pintores de la Escena Americana caricaturizaban a los Estados Unidos. Yo siempre quería representarme a mí mismo” (Marker, 1991).

Después de breves estancias en Europa, de la que el artista afirma que le costó recuperarse, aprendió mucho de los impresionistas en las galerías y salones de París, sobre todo de Sisley, Renoir y Pissarro. Posteriormente, el artista recordará: “La luz era distinta de cualquier otra cosa que hubiera visto antes. Las sombras eran luminosas, todo reflejaba luz. Incluso bajo los puentes había luminosidad” (Borghesi, 2000, p.16).

Los temas que Hopper represento de París permanecerán durante toda su vida artística, (la civilización, las calles, los edificios, etc.). En sus propias palabras: “En el desarrollo de todo artista, siempre se encuentra el plan de la obra futura ya en la obra primeriza. El núcleo, en 21

torno al cual el artista levanta su obra, es él mismo; es el yo central, la personalidad o como se la quiera llamar, y esto apenas cambia desde el nacimiento a la muerte. Lo que una vez fue el artista, lo es siempre con leves variaciones. Los vaivenes de las modas en relación con los métodos o los temas le cambian poco o nada” (Renner, 1999, p. 14).

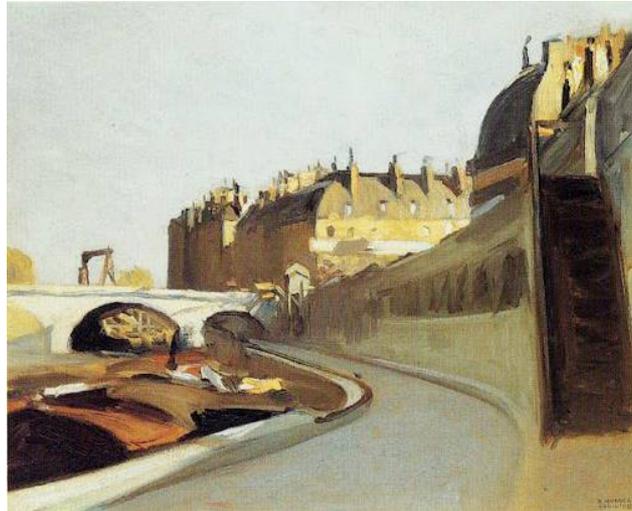


Imagen 23: Edward Hopper. *Quai des Augustins* (1909).

Fuente: <http://www.canvasreplicas.com/Hopper258.htm>

Edward Hopper se dedica, hasta los años treinta, a las ilustraciones. Entra en algunas agencias publicitarias y revistas, pero le encargan ilustrar temas que él considera extraños. No es un trabajo que al artista le agrade.

Los aguafuertes permitieron a Hopper experimentar de manera artística durante toda su vida. Le obliga, de alguna manera a pensar, inventar y reproducir las composiciones que posteriormente plasmaría en un lienzo, además perfecciona así sus propias ideas. Aquí ya vemos en Hopper la relevancia que le concede a la luz y efectos lumínicos, que veremos presentes en las obras posteriores. Los temas que elige casi rutinariamente son los trenes y sus vías, las embarcaciones, personas en un interior, normalmente mujeres y, la calle vacías o desoladas, (Borgheshi, 2000).

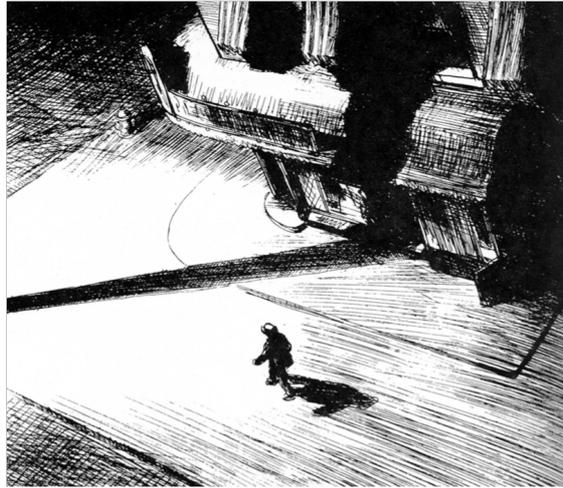


Imagen 24: Edward Hopper. *Night Shadows* (1921).

Fuente: <https://www.studyblue.com/notes/n/slides/deck/1264523>

En los lugares que pinta situados fuera de la ciudad, se permite reflexionar y examinar las relaciones existentes entre el pasado y el presente, la realidad de que la naturaleza está ocupada por el hombre pero, no está dominada por el mismo. En sus obras encontramos una conexión entre quien observa y, con una mirada un tanto voyeurística (Günter Renner, 1999), el objeto observado que mantienen una relación correspondida.



Imagen 25: Edward Hopper. *Night Windows* (1928).

Fuente: <http://anatomiadelahistoria.com/2015/03/los-mundos-compartidos-de-alfred-hitchcock-y-edward-hopper/>

En 1918 se funda el *Whitney Studio Club*, del que Edward Hopper es uno de los primeros miembros y, del que quedó totalmente influenciado gracias a sus sesiones nocturnas de dibujo, en las que se impartían lecciones sobre los desnudos femeninos y masculinos.

Los desnudos femeninos son uno de los temas más recurrentes del artista, (junto con la naturaleza y civilización) en los que destaca lo que significan profundamente, con la elección de la pose y los gestos extremadamente naturales, estas obras tienen un perfil muy psicológico. Cuando se casa con su mujer Jo, ésta pasará a ser la modelo de Edward, que la retratará continuamente y de una manera muy delicada y casi obsesiva, hará de su mujer todas las del mundo (Günter Renner, 1999).

Con sus desnudos, expresa un erotismo no explícito, siempre es sugerido por detalles; lo que el artista representa, fundamentalmente, es la femineidad de la mujer sin que ellas, absortas, se den cuenta.

Los lugares que a Hopper le gusta reproducir, entre 1924 y 1940, son los del noreste americano y sus paisajes, como South Truro, Cape Cod, Cape Ann, etc. La gran diversidad de la naturaleza y su apariencia significan mucho para Hopper, que la estudia constantemente mediante la luz; en 1933, escribirá: “Mi finalidad en la pintura siempre ha sido la de conseguir transcribir lo más exactamente posible mis más íntimas impresiones de la naturaleza” (Borghesi, 2000, p.54.).



Imagen 26: Edward Hopper. *Solitude* (1944).

Fuente: [http://www.reproduction-gallery.com/oil\\_painting/details/copy\\_artist/1294723551/masterpiece/Edward\\_Hopper/museum\\_quality/Solitude No 56 1944.html](http://www.reproduction-gallery.com/oil_painting/details/copy_artist/1294723551/masterpiece/Edward_Hopper/museum_quality/Solitude_No_56_1944.html)

En esta época, Hopper se concentra en buscar la objetividad de la que nacen sus ideas artísticas, el hecho de observar una realidad exterior hace crecer su propia creatividad, por ejemplo, cuando visita México junto con su mujer, Jo. Él investiga, constante y rigurosamente, motivos que provoquen a sus propios pensamientos y así encontrar una emoción que sea fuerte y que haga en él la necesidad imperiosa de reproducirla, él mismo lo define como “hecho visivo”. Además, esto puede ser experimentado, mediante pinturas y dibujos, hasta hacer salir todo su valor y potencialidad, es decir, puede ser reproducido numerosas veces. Para Hopper, la finalidad es ser auténtico, no espectacular. Cuando ha elegido el motivo, el artista lo transforma, lo pone en relación con escenarios cercanos y conocidos, y evidencia los elementos esenciales hasta alcanzar una configuración que exprese sus emociones y sensaciones íntimas, (Borghesi, 2000, p.70.).

Finalmente, Edward Hopper muere en su estudio de Nueva York en mayo de 1967, “y cuando le llegó la hora él estaba en casa, en aquella gran butaca del enorme estudio; no necesitó un solo minuto para morir. Ningún dolor, ningún quejido... Ni siquiera ha querido esperarme”, escribió Jo, que murió poco después, en 1968, (Borghesi, 2000, p.126).

*Two Comedians* (1965), este último cuadro que el artista realiza, nos muestra cómo dos comediantes saludan despidiéndose del público que no vemos (Marker, 1991). Parece como si Hopper supiese que iba a ser su última obra.



Imagen 27: Edward Hopper. *Two Comedians* (1965).

Fuente: <http://www.edwardhopper.net/two-comedians.jsp>

### 3.2 ESTUDIOS DE LA LUZ DE EDWARD HOPPER.

Como hemos visto en obras anteriores, Hopper da una importancia enorme a la luz, que la usa a su conveniencia para describirnos una escena y una realidad. Como hemos dicho previamente, Hopper reconocería la exuberante luminosidad de Francia. De su segundo viaje a París, trajo el cambio y la evolución de su estilo personal, dando mucha más importancia a las luces y sombras, que después serán prácticamente protagonistas de sus obras.

En el aguafuerte *Noche en un Tren* (1918), al no existir el color, centra toda su composición en efectos de luz y sombra, que como observaremos para Hopper es una técnica central en toda su obra posterior. Aquí, como en la fotografía en blanco y negro, consigue matices grises y plateados acompañados por un dibujo excepcional y con muchísimo detalle. Además, se empieza a ver lo que en su obra será el tema principal: la lejanía y soledad de los personajes.

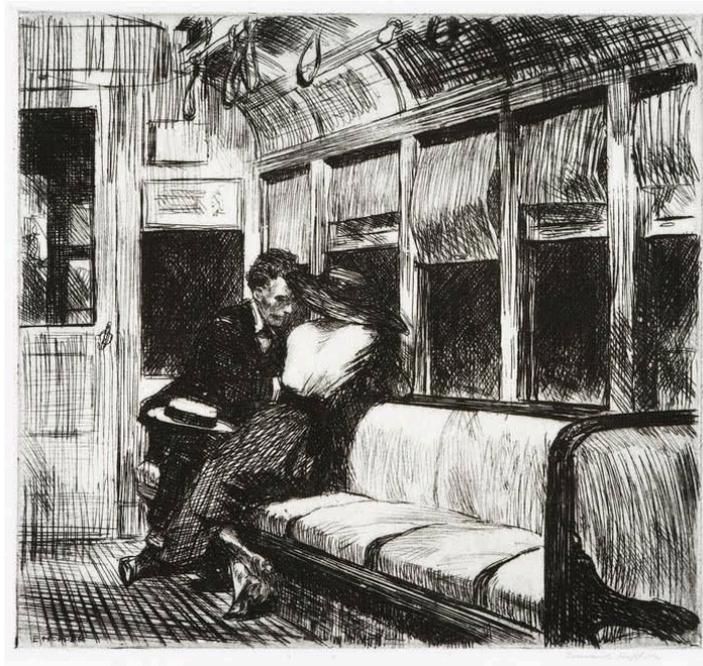


Imagen 28: Edward Hopper. *Night in a Train* (1918).

Fuente: <http://www.nysun.com/arts/hopper-cityscapes-prior-to-the-paint/83325/>

También podemos tomar como ejemplo de los efectos de luz y sombra otro aguafuerte, *Tren y Bañistas* (1920), que con los grandes contrastes refleja la gran importancia que el artista comenzaba a darle a la luz para reproducir una escena y para dotarla de una total realidad, incluso a esta situación que, cuanto menos aparenta ser algo ficticia.

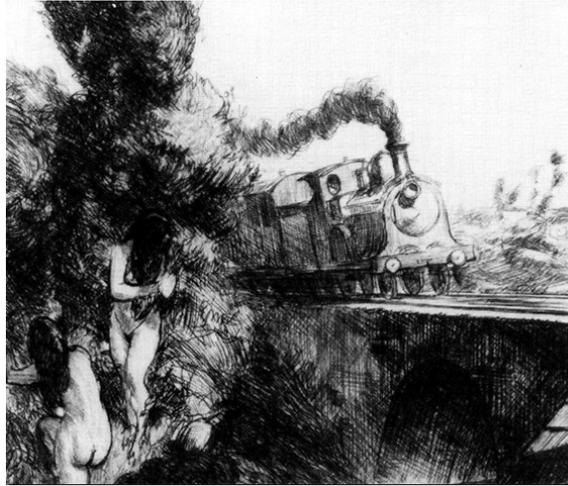


Imagen 29: Edward Hopper. *Tren y Bañistas* (1920).

Fuente: <http://unartistatraslapista.blogspot.com.es/2009/04/edward-hopper.html>

De la misma manera, *Viento de la Tarde* (1921), es otro aguafuerte que demuestra la casi obsesión por la luz de Hopper. En esta obra, también vemos otros de los temas que Hopper repetirá continuamente en su pintura más madura, una mujer desnuda en una cama mirando a través de una ventana.



Imagen 30: Edward Hopper. *Viento de la Tarde* (1921).

Fuente: <http://www.guisanteverdeproject.com/2012/09/Hopper-Museo-Thyssen.html>

Del estilo de estos aguafuertes, en los que la luz es prácticamente protagonista, también encontramos, *Sombras Nocturnas* (1921), que analizaremos posteriormente.

Hopper aplicaba los efectos de la luz sobre los objetos y escenas que reproducía, dándoles un sentido más dramático y llamativo, como espectadores nos hace fijar la mirada en su obra y da la sensación de estar viendo fotografías más que óleos.

Un óleo totalmente expresivo es *Lighthouse Hill (Colina del Faro)* (1927), con una perspectiva y encuadre totalmente fotográfico, una aplicación de colores casi hiperrealista y con contrastes de luces y sombras en los perfiles del faro y la casa que son muy llamativos, nos oculta el mar y lo que hay detrás de la colina (Günter Renner, 1999), cosa que en la obra más tardía de Hopper veremos continuamente, el ocultar partes de la acción plasmada en la pintura.



Imagen 31: Edward Hopper. *Lighthouse Hill* (1927).

Fuente: <http://www.tufts.edu/programs/mma/fah189/2002/bstone/hopper.html>

De una manera muy similar a *Lighthouse Hill (Colina del Faro)*, encontramos *Coast Guard Station* (1929), en la que aumentan los colores llamativos y chocantes, los grandes contrastes entre las luces y sombras. Este efecto acentúa el desamparo y lejanía de la casa que parece perdida y abandonada (Günter Renner, 1999).



Imagen 32: Edward Hopper. *Coast Guard Station* (1929).

Fuente: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/edward-hopper.html>

Estos efectos de luces y sombras, dejando a los detalles en un segundo plano, hacen a su obra única y original, comunican las emociones de los protagonistas o del mismo autor. Por ejemplo, *Muchacha Cosiendo a Máquina* (1921), en esta obra es tan importante la luz del sol que, sin ella, no seríamos capaces de saber que ocurre en la habitación. Además, esta obra es la primera de muchas en las que el tema central es una mujer iluminada por la luz que entra de una ventana (Levin, 1989).

A menudo, Hopper titula sus obras con el momento o la hora del día a la que son realizados, el artista nos demuestra su constante preocupación por la luminosidad (Marker, 1991). Para él, es tan importante, que seguramente dotara de significados personales y profundos a estos momentos del día. Encontramos, por ejemplo, *Once de la Mañana* (1926), que al igual que en *Muchacha Cosiendo a Máquina* (1921), sin la luz que entra por la ventana, sería imposible ver a la mujer desnuda, que parece ensimismada viendo que hay más allá de lo que nosotros, como observadores, podemos ver.



Imagen 33: Edward Hopper. *Eleven A.M.* (1926).

Fuente: <http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=9416>

Por otro lado, *Rieles al Atardecer* (1929) es una obra con llamativos colores casi de arcoíris, que nos deja claro que está anocheciendo, volvemos a ver cómo Hopper le da mucha importancia al momento del día en el que se basan sus obras. Los tenues efectos que la luz produce en esta obra nos dejan ver las vías del tren dando brillo a la imagen, el verde de las pequeñas colinas, un poco del interior del poste, etc. El artista intenta reproducir fielmente la naturaleza en sus obras, de ahí la amplia paleta cromática de la obra debida al intenso atardecer (Günter Renner, 1999).



Imagen 34: Edward Hopper. *Railroad Sunset* (1929).

Fuente: <http://collection.whitney.org/object/5874>

En *Domingo por la Mañana Temprano* (1930), Hopper nos muestra una calle que parece abandonada, con fuertes contrastes de luces y sombras da más dramatismo a la obra y hace hincapié en uno de los principales temas del artista: el ámbito de la civilización. Parece que es una versión 'civilizada' de la obra anterior, usando prácticamente la misma paleta de colores (Günter Renner, 1999), el mismo formato, perspectiva y ángulo de visión.



Imagen 35: Edward Hopper. *Early Sunday Morning* (1930).

Fuente: [http://whitney.org/WatchAndListen/AudioGuides?play\\_id=180](http://whitney.org/WatchAndListen/AudioGuides?play_id=180)

En *Mediodía* (1949), encontramos a una mujer que espera, semidesnuda, esta vez el tema de Hopper avanza más allá de una cama frente a una ventana y, sitúa a la mujer protagonista en la puerta de una casa esperando algo o a alguien (Günter Renner, 1949). La luz es aquí fundamental, puesto que siendo mediodía, sobre las 12 de la mañana, el sol se encuentra en una de sus posiciones más altas y, por tanto, es la luz del sol la que permite ver a la mujer saliendo de la casa. De ser otra hora del día, el sol estaría más bajo y la sombra que hace uno de los perfiles de la edificación oscurecería a la mujer tanto que no nos dejaría verla, al igual que sucede con los tablones de madera blanca que recubren la casa, pierden todo detalle. También ocurre con parte del cuerpo de la modelo, la sombra que hace el sol por estar en una posición tan alta no nos deja ver su total desnudez.



Imagen 36: Edward Hopper. *High Noon* (1949).

Fuente: [http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/not\\_detected\\_235611](http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/not_detected_235611)

Hay obras, como *Pueblo Minero en Pennsylvania* (1947), donde la luz del aparente atardecer es casi protagonista y siendo la única que aparece con alma y deja ver a desolados y ausentes personajes, acentuados por los juegos de luces y sombras, fuertemente contrastados.



Imagen 37: Edward Hopper. *Pennsylvania Coal Town* (1947).

Fuente: <http://www.aparences.net/periodos/art-moderne/realisme-american/>

Algo muy típico en las pinturas del artista, y quizás con doble sentido, es el oscurecer el exterior de las escenas e iluminar el interior, dotando a éste de una mayor seguridad ya que muestra lo conocido para el personaje protagonista. También nos deja más claro aún el carácter voyeur de la obra de Hopper. Es algo que podemos ver en *Night Windows* (1928), en *Nighthawks* (1942) o en *Summer Evening* (1947) que, aun no siendo un interior de una habitación, lo único con luz es el porche de una casa, el resto queda totalmente oscuro y, por tanto, desconocido para el observador y, también, para el observado.



Imagen 38: Edward Hopper. *Summer Evening* (1947).

Fuente: <http://www.edwardhopper.net/summer-evening.jsp>

Hopper dirá también que “la luz es un eficaz medio para crear la estructura de la realidad, una potente arma que permite al artista reproducir su visión del mundo. Estoy muy interesado por la luz y, sobre todo, por la del Sol, que trato de pintar dejando entrever las formas de debajo. Es muy difícil de llevar a cabo. La forma comienza a ofuscar la luz hasta destruirla... Las escenas nocturnas, en efecto, no son demasiado difíciles, la luz no es muy fuerte y no oscurece las formas, como en cambio tiende a hacer la luz del Sol” (Borghesi, 2000, p. 90). Las formas y luces llegan a cobrar más relevancia que el mismo color. Hay varias obras que nos dejan ver esta reflexión de Edward Hopper, en concreto encontramos *Reunión Nocturna* (1949), que es de los pocos óleos del artista en el que podemos observar que los protagonistas establecen una conversación entre ellos, cosa que no veríamos si no fuese por la luz exterior, seguramente procedente de una farola puesto que es por la noche, que ilumina la escena.



Imagen 39: Edward Hopper. *Conference at Night* (1949).

Fuente: <http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/conference-at-night>

Hay otros óleos en los que el artista simplemente quiere retratar la luz, como el mismo diría sobre *Rooms by the Sea* (1951): “Quizá yo no sea muy humano. Mi deseo era pintar la luz del sol sobre una pared” (Günter Renner, 1999, p. 85).

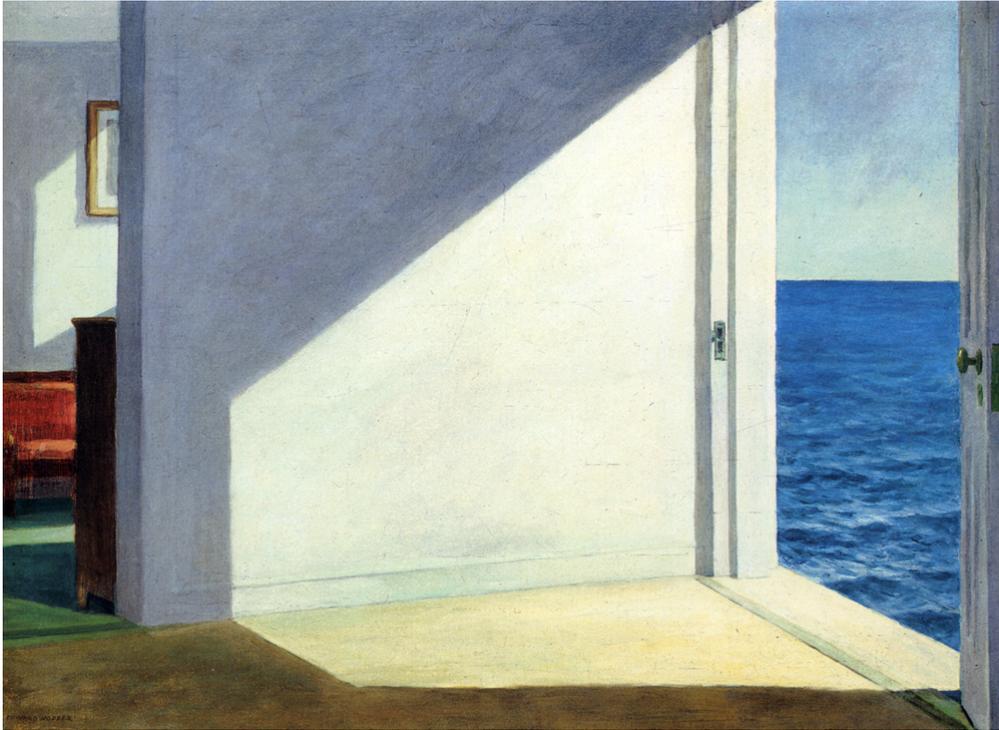


Imagen 40: Edward Hopper. *Rooms by the Sea* (1951).

Fuente: <http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/rooms-by-the-sea>

Más tarde hubo otra versión igual de interesante, *El Sol en una Habitación Vacía*, 1963, “la nada está descrita por la luz del sol que entra por la ventana, formando reflejos y sombras sobre las paredes desnudas” (Borghesi, 2000, p.90). Una obra en la que parece querer encerrar la luz del sol para sí mismo en una habitación totalmente inerte.



Imagen 41: Edward Hopper. *Sun in an Empty Room* (1963).

Fuente: <http://www.edwardhopper.net/sun-in-an-empty-room.jsp>

En estas dos últimas obras mencionadas, las únicas protagonistas son la soledad y la luz del sol que atraviesa ventanas y puertas en un desolado interior hogareño.

En otra de sus obras más tardías, *People in the Sun* (1960), el artista se preocupa mucho por las sombras de las personas que se exponen al sol, una luz que parece ser de una tarde temprana, por la altura y las formas de las sombras (Levin, 1989). Cabe decir que parece que Hopper exponga a las personas a una total rendición de las mismas hacia al Sol, entendiendo a éste como naturaleza y a los protagonistas como la civilización servidora de ella.



Imagen 42: Edward Hopper. *People in the Sun* (1960).

Fuente: <http://www.edwardhopper.net/people-in-the-sun.jsp>

El tratamiento tan íntimo de la luz y el efecto dramático que Hopper provoca con los grandes contrastes de luz y sombra, hace que en sus escenas encontremos un estilo prácticamente cinematográfico (Alarcó, 2000). Parece evidente entonces, que lo relevante en la obra de Hopper es cómo la luz define y da forma a la naturaleza y a las personas que el artista reproduce (Marker, 1991), sin importar el tema del que trate dicha obra.

### 3.3 INTERTEXTUALIDAD EN EDWARD HOPPER.

Como no podía ser de otra forma, en la obra pictórica del artista que nos atañe, Edward Hopper, también encontramos muchísimas intertextualidades de otros pintores, sobre todo de los impresionistas, a los que conoció de mano de su compañero en Nueva York, que le llevó a una exposición de Henri Matisse (Kranzfelder, 2006).

Hopper reconocería haberse impresionado por la obra de Rembrandt en el Rijksmuseum de Amsterdam, en concreto por *La Guardia Nocturna*.



Imagen 43: Rembrandt Harmenszoon van Rijn. *La Guardia Nocturna* (1642).

Fuente: <http://estudi-arte.blogspot.com.es/2014/06/rembrandt-la-ronda-nocturna.html>

El Impresionismo fue un movimiento artístico moderno que se advirtió de la complejidad que el arte tenía para captar las condiciones cambiantes de la realidad, sus artistas buscaban la representación pictórica de lo real e intentaban concretar mediante la investigación la percepción de lo instantáneo (Alarcó, 2000).

Una de las grandes influencias de Edward Hopper ha sido Edgar Degas, del que tomó continuamente la manera de cortar las imágenes y las perspectivas y puntos de vista. Varias veces, Hopper usa un ángulo picado (desde arriba), como en su aguafuerte *Sombras Nocturnas* (1921), que veremos más adelante.

Una de las obras de Degas que más intertextualidades pueden aparecer en Hopper es *Interior* (1868 – 1869), nos suena a *New York Movie* (1939), que en sus perspectivas abiertas hacen de la habitación un espacio más dinámico. En ambos cuadros, los puntos de vista parecen provocar dos lugares diferentes (Günter Renner, 1999). En *Hotel Room* (1931), también

encontramos esta clara influencia de Degas en Hopper con respecto a la composición de la obra, con perspectivas ascendentes (la mujer tiene los pies cortados) y diagonales muy acentuadas (Paloma Alarcó, 2000).



Imagen 44: Edward Hopper. *Hotel Room*, 1931.

Fuente: <http://www.edwardhopper.net/hotel-room.jsp>



Imagen 45: Edgar Degas. *Interior* (1868 – 1869).

Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar\\_Degas\\_-\\_Interior\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Degas_-_Interior_-_Google_Art_Project.jpg)



Imagen 46: Edward Hopper. *New York Movie* (1939).

Fuente: <http://www.edwardhopper.net/newyork-movie.jsp>

Otro de los artistas que influyó notablemente en el norteamericano fue Claude Monet. Este inspiró los ambientes de algunas de las obras de Hopper en las que se podían encontrar puentes. “Los puentes significan para Hopper (...) la comunicación de puntos diversos, uno de los cuales está siempre colocado fuera del cuadro, para expresar la relación entre la imagen de una realidad interior y otra exterior” (Kranzfelder, 2006, p. 62). En este caso, al igual que en el anterior, también encontramos como intertextualidad la forma de encuadrar la imagen de Degas, cortando partes que podrían considerarse importantes. También Monet, al igual que Hopper más tarde, aborda el tema del ferrocarril (Kranzfelder, 2006). Podemos poner como ejemplo, los parecidos irremediables entre *El puente de Waterloo en la niebla* (1899-1901) de Monet y el *Puente de Queensborough* (1913) de Hopper, en la que un plano horizontal bastante similar y una paleta cromática reducida, deja un paisaje muy austero (Alarcó, 2000). Además, nos lleva a pensar que las dos obras pueden llegar a ser del mismo autor, gracias a sus grandes similitudes.



Imagen 47: Claude Monet, *El puente de Waterloo en la niebla* (1899 – 1901).

Fuente: <http://www.wikiart.org/en/claude-monet/waterloo-bridge-overcast-weather-1>



Imagen 48: Edward Hopper, *Puente de Queensborough* (1913).

Fuente: <http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/queensborough-bridge>

Otras influencias que pudo tener Hopper de Monet fueron la predilección por los planos horizontales y la importancia que tuvo para la obra del impresionista el concepto del paso del tiempo, tanto es así que Monet pintó series en las que repetía temas similares bajo condiciones atmosféricas distintas para que quedara constancia de los cambios que sufría un mismo paisaje con el paso del tiempo y el efecto de la luz. Un ejemplo de esta intertextualidad conceptual referente a los planos, el tiempo y la luz, puede ser *El deshielo en Vétheuil* (1881).



Imagen 49: Claude Monet. *El deshielo en Vétheuil* (1881).

Fuente: [http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom\\_obra/594](http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/594)

Camille Pissarro compartía con Hopper uno de los ámbitos pictóricos del norteamericano, el paisajismo. El pintor de las Antillas danesas fue además, uno de los primeros en practicar la pintura al aire libre, cosa que posteriormente, Hopper haría casi continuamente durante sus vacaciones con Jo. Los puntos de vista que usa Pissarro también nos recuerdan conceptualmente a Hopper, ya que nos da la sensación de que nos distancia, a los observadores, de la escena representada (Alarcó, 2000). Una de las obras de Pissarro que más nos recuerdan a la pintura temprana de Hopper durante su estancia en París es: *La rue Saint Honoré después del mediodía, efecto de lluvia*, (1897); la cual podemos disfrutar en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.



Imagen 50: Camille Pissarro. *La rue Saint Honoré después del mediodía, efecto de lluvia* (1897).

Fuente: [http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom\\_obra/613](http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/613)

Sin duda alguna Hopper se ha visto influido por el impresionismo, además de lo ya mencionado, las *mujeres de Hopper* están claramente inspiradas (consciente o inconscientemente) en las mujeres retratadas por Degas y Édouard Manet. Éstos le han regalado a Hopper modelos solitarias y ensimismadas (Kranzfelder, 2006), que él repetiría después constantemente en su obra. Como ejemplo podemos mostrar:



Imagen 51: Édouard Manet. *El Licor de Ciruelas*, 1877.

Fuente: <http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/LAUTREC/Manet.htm>



Imagen 52: Edgar Degas. *Ajenjo* (1875 – 1876).

Fuente: <http://www.taringa.net/posts/arte/12255205/Edgar-Degas-Estudios-de-algunas-de-sus-obras.html>

Ambas obras pueden estar relacionadas con muchísimas que Hopper pintaría más tarde, aunque ponemos como ejemplo más directo y evidente:

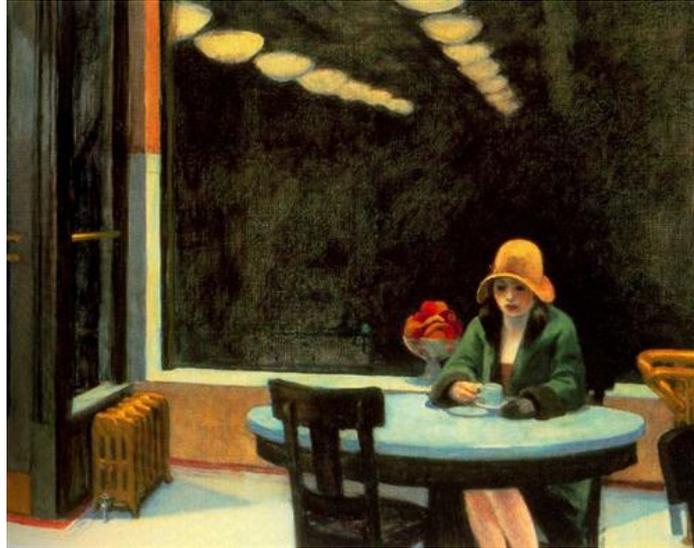


Imagen 53: Edward Hopper. *Automat* (1927).

Fuente: <http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/automat-1927>

Además, Édouard Manet también aborda al igual que Hopper más tarde con la alienación norteamericana, el tema de la representación de las experiencias cotidianas de la gran ciudad.

Por otro lado y para terminar con la influencia impresionista, de Edgar Degas, Hopper obtendría otras muchas intertextualidades aparte de las ya mencionadas. El pintor francés, dedicó mucho tiempo al mundo del ballet, que le servía para estudiar la figura femenina en movimiento, cuerpo que dibujó y pintó reiteradamente; al igual que haría Hopper con la repetición pictórica de su mujer que le sirvió, como hemos dicho, de modelo para la gran mayoría de sus obras. De la obra del parisino que mostramos a continuación, obtenemos otras intertextualidades que Hopper nos mostrará más tarde, como es esa mirada *voyeur*, ya que vemos el ballet entre bastidores y, la “composición incompleta”, no nos deja ver todo lo que sucede en el escenario. Estas características que tanto nos recuerdan a la fotografía o el cine que, como apunta Paloma Alarcó (2000, pg. 158): “agudiza la instantaneidad de la escena, la fugacidad de la acción”.



Imagen 54: Edgar Degas. Bailarina basculando (bailarina verde) (1877-1879).

Fuente: [http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom\\_obra/356](http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/356)

A Hopper también se le ha relacionado en múltiples ocasiones con dos grandes surrealistas como son Giorgio de Chirico y René Magritte.

Con respecto al pintor italiano Chirico, predecesor del movimiento surrealista, encontramos intertextualidades que tienen que ver con los efectos de luces y sombras (Günter Renner, 1999) y, también, en concepto, al representar ambos un límite entre una realidad metafísica y la naturaleza (Borghesi, 2000).



Imagen 55: Giorgio de Chirico. *Nostalgia del Infinito* (1911).

Fuente: <http://es.wahooart.com/@/5ZKCFG-Giorgio-De-Chirico-La-nostalgia-de-lo-infinito>



Imagen 56: Edward Hopper. *Lighthouse Hill* (1927).

Fuente: <http://www.tufts.edu/programs/mma/fah189/2002/bstone/hopper.html>

La relación que puede establecerse con el otro gran surrealista, el belga René Magritte, es la verdadera realidad perceptiva. En el *Imperio de la Luz* (1954), el espectador sufre una desorientación en su conciencia al ver lo que el surrealista ha representado, la pintura llega a darnos la sensación de que está reproducida en pleno día y en plena noche. Esta es la línea artística que toma Hopper y que podemos ver muy claramente en obras tardías, como *Rooms by the Sea* (1951), en la que la casa parece estar flotando sobre el mar, o *Sun in an Empty Room* (1963). Hopper juega a *el cuadro dentro del cuadro*, por su parte, Magritte entiende este juego como el mismo pensamiento: “la relación entre lo real, su producción y su idea se convierte en realidad plástica” (Günter Renner, 1999, p. 92) y que también usará en varias obras este tradicional tema pictórico, como podemos ver en *La Clef des Champs* (1936). El pintor del movimiento pop, Jim Dine, dijo de Hopper que era “como surrealista, más emocionante que Magritte” (Marker, 1991, p. 19).



Imagen 57: René Magritte. *L'empire des Lumières II* (1950).

Fuente: [https://en.wikipedia.org/wiki/René\\_Magritte](https://en.wikipedia.org/wiki/René_Magritte)

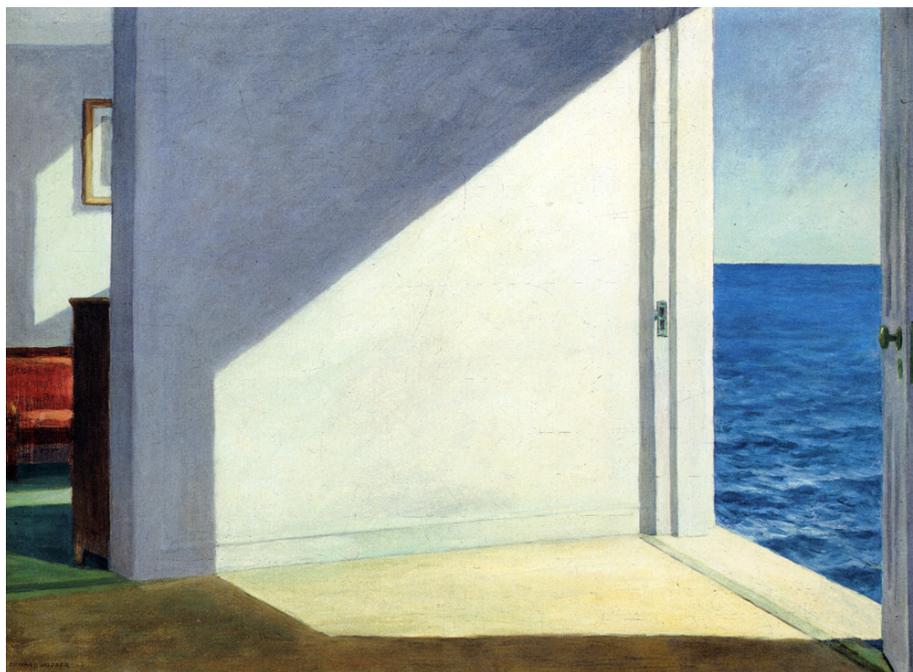


Imagen 58: Edward Hopper. *Rooms by the Sea* (1951).

Fuente: <http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/rooms-by-the-sea>

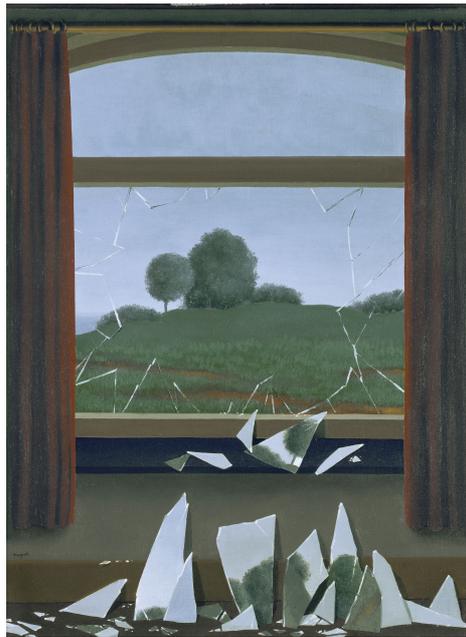


Imagen 59: René Magritte. *La Clef des Champs* (1936).

Fuente: [http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom\\_obra/3](http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/3)

Otros artistas de los que podemos encontrar intertextualidades en la obra de Hopper son, por un lado Edvard Munch, en concreto en su obra *Stormen* (1893), una casa iluminada interiormente y desconcertante que nos recuerda claramente a *Rooms for Tourists* (1945) de Hopper (Günter Renner, 1999), y por otro lado, a *L'empire des Lumières II* (1950) de Magritte.



Imagen 60: Edvard Munch. *Stormen* (1893).

Fuente: <http://www.edvardmunch.org/the-storm.jsp>



Imagen 61: Edward Hopper. *Rooms for tourists* (1945).

Fuente: <http://www.antiquesandfineart.com/articles/article.cfm?request=816>

Este motivo de iluminar casas por dentro también podemos encontrarlo en una de las obras de Charles Burchfield, llamada *Six O'Clock* (1936).

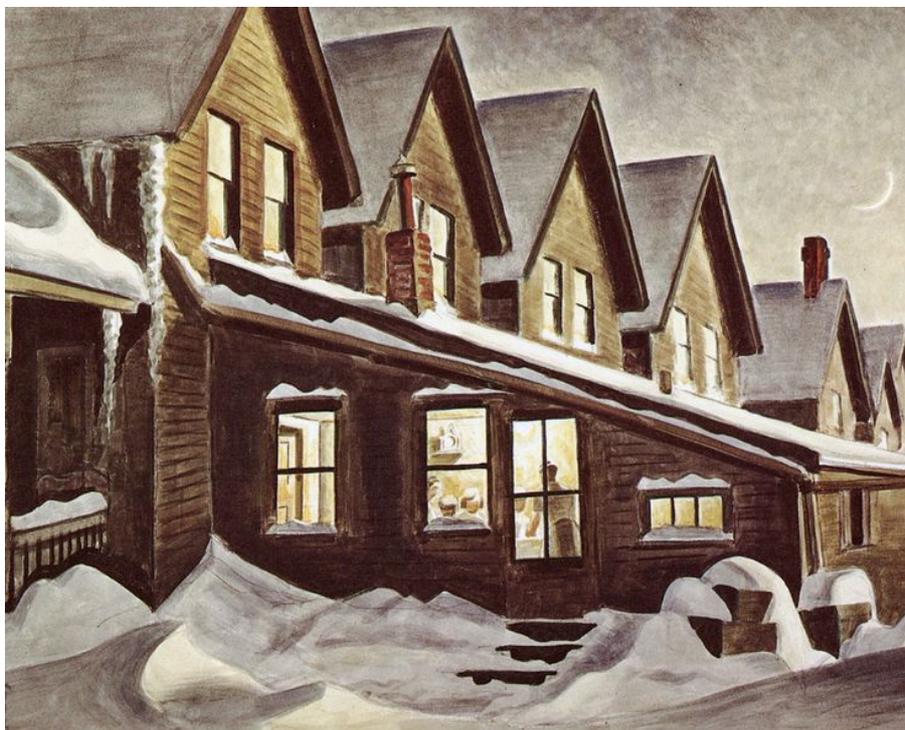


Imagen 62: Charles Burchfield. *Six O'Clock* (1936).

Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/415597871833326467/>

Por otro lado, encontramos una clara relación entre *Mujer Cosiendo* de Velázquez (1635 – 1643) y *Muchacha cosiendo a máquina* (1921), en la que podemos observar una evidente intertextualidad en el tema de la pintura, una mujer ensimismada en sus labores. También encontramos la influencia de los pintores europeos en la obra de Hopper con respecto al uso de la luz y sus efectos en los cuerpos (Borghesi, 2000). En este óleo hay intertextualidades, también en cuanto al tema y concepto, de Vermeer y su obra *La Encajera* (1669 – 1679).



Imagen 63: Diego Velázquez. *Mujer Cosiendo* (1635 – 1643).

Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_costurera](https://es.wikipedia.org/wiki/La_costurera)



Imagen 64: Johannes Vermeer. *La Encajera* (1669 – 1679).

Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_encajera](https://es.wikipedia.org/wiki/La_encajera)

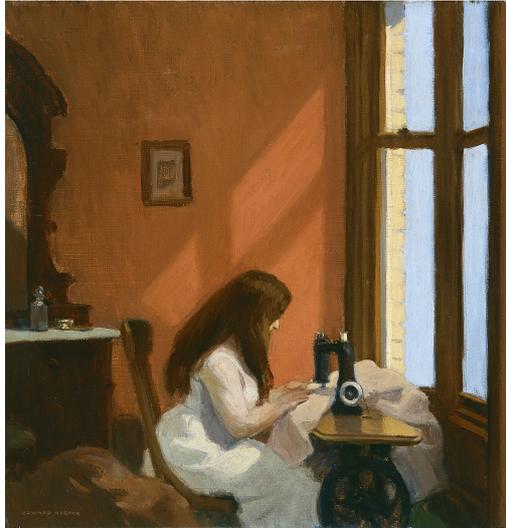


Imagen 65: Edward Hopper. *Girl at a sewing machine* (1921).

Fuente: [http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom\\_obra/1059](http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/1059)

Además, y aunque no sea el tema principal de esta investigación, debemos mencionar intertextualidades de Edward Hopper en otros autores, como los pintores estadounidenses Andrew Wyeth o Eric Fischl (Curry y Alder, 2013).



Imagen 66: Andrew Wyeth. *Christina's World* (1948).

Fuente: [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/11/21/a-closer-look-at-christinas-world](http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/11/21/a-closer-look-at-christinas-world)

Podemos ver grandes intertextualidades con ciertos paisajes de Hopper, como pueden ser el de *Corn Hill (Truro, Cape Cod)* (1930). Se parecen sobre todo, y al igual que pasará con la obra de Fischl, en la gama cromática escogida, que en el campo parece como hierba seca o campos de trigo o maíz, como ocurre en la pintura de Hopper, que a la luz del atardecer, el verde de estos campos aparece con tonos amarillentos.



Imagen 67: Edward Hopper. *Corn Hill (Truro, Cape Cod)* (1930).

Fuente: <http://www.canvasreplicas.com/Hopper.htm>

Eric Fischl por su parte, puede recordarnos, con sus temas veraniegos y la paleta de colores empleada, a una de las últimas obras de Hopper, *People in the Sun* (1960).



Imagen 68: Eric Fischl. *The Raft* (2007).

Fuente: [http://www.ericfischl.com/html/en/paintings/recent\\_beach\\_2007\\_002.html](http://www.ericfischl.com/html/en/paintings/recent_beach_2007_002.html)



Imagen 69: Edward Hopper. *People in the Sun* (1960).

Fuente: <http://www.edwardhopper.net/people-in-the-sun.jsp>

Otra obra en la que encontramos intertextualidades es *Folding Chair* (1959) de Alex Katz. Es una reproducción muy similar a *Room in Brooklyn* (1932) de Hopper. “La luz inclemente, el espacio dominante del suelo en la composición y el papel central de los ventanales proyectan una obra en la otra” (Celdrán y González, 2012, p. 1). Además, el fotógrafo norteamericano Ralph Steiner, hizo una instantánea también muy parecida a ambas pinturas.



Imagen 70: Alex Katz. *Folding Chair* (1959).

Fuente: <http://www.mutualart.com/Artwork/Folding-Chair/8BCED030ECAC9F>



Imagen 71: Ralph Steiner. *American Rural Baroque* (1930).

Fuente: <http://artblart.com/tag/auguste-salzmann-jerusalem-sainte-sepulchre/>

No podemos dejar de mencionar a Alfred Hitchcock, director y productor de cine británico, considerado un maestro en los géneros de suspense y thriller psicológico. En su película *Psicosis* (1960), una de las más conocidas, aparece el motel Bates donde ocurre gran parte de la trama de la película y donde encontramos claras intertextualidades con la casa de *House by the Railroad* (1925).



Imagen 72: Desconocido. *Bates home (with "Mother" in window)* (during the filming, durante el rodaje).

Fuente: [http://www.retroweb.com/universal\\_pscho.html](http://www.retroweb.com/universal_pscho.html)



Imagen 73: Edward Hopper. House by the Railroad (1925).

Fuente: <http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/house-by-the-railroad>

Por último y a modo de introducción al siguiente punto, dejamos dos intertextualidades más de dos fotógrafos norteamericanos, como son Wright Morris y Dorothea Lange (Curry y Alder, 2013). Edward Hopper parece haber *copiado* para *Solitude* (1944), aunque desconocemos totalmente este hecho, las siguientes obras:



Imagen 74: Wright Morris. Farmhouse in Winter, near Lincoln, Nebraska (1941).

Fuente: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/115539>



Imagen 75: Dorothea Lange. Road on the Great Plains (1941).

Fuente: <http://artmastered.tumblr.com/post/116804033079/1-dorothea-lange-road-on-the-great-plains-1941>



Imagen 76: Edward Hopper. *Solitude* (1944).

Fuente: [http://www.reproduction-gallery.com/oil\\_painting/details/copy\\_artist/1294723551/masterpiece/Edward\\_Hopper/museum\\_quality/Solitude\\_No\\_56\\_1944.shtml](http://www.reproduction-gallery.com/oil_painting/details/copy_artist/1294723551/masterpiece/Edward_Hopper/museum_quality/Solitude_No_56_1944.shtml)

### 3.4 INTERTEXTUALIDAD DE EDWARD HOPPER EN LA FOTOGRAFÍA.

En este punto del capítulo, elaboramos un análisis personal de búsqueda e identificación de intertextualidades que Edward Hopper ha realizado en la fotografía.

La fotografía es una rama artística que viene del arte pictórico y que, como es lógico, se ha relacionado en numerosas ocasiones en la pintura. En estas fotografías, cada una en su estilo,

se han señalado diferentes intertextualidades, realizando un análisis personal fruto de la investigación realizada; lo que nos deja ver que de una u otra manera, éstos fotógrafos se han visto influenciados o inspirados por la obra del pintor norteamericano.

Nos centramos en algunos fotógrafos que nos han parecido más interesantes, como Richard Tuschman, que reproduce casi totalmente la obra de Hopper; Camilla Arkans, Glen Luchford, Clifford Coffin, de los que hemos podido encontrar muestras de su trabajo en España; y por último, como caso práctico, mis propias fotografías inspiradas, consciente e inconscientemente, en Edward Hopper.

### **3.4.1 Edward Hopper y Richard Tuschman.**

Richard Tuschman es un fotógrafo neoyorkino (1956) que estudió en la Universidad de Michigan. Siempre mostró interés por el diseño gráfico, la fotografía y la pintura. Comenzó a dedicarse a la imagen digital a principio de los años 90, realizaba portadas de libros, revistas y también fotografía publicitaria, mientras exponía algunas en galerías de arte. En el sector comercial ha trabajado para grandes marcas como Adobe System, The New York Times, Sony Music, etc. siendo premiado numerosas veces, como en el American Photography, AIGA, American Illustration entre otros (Tuschman, 2015).

De su obra, podemos decir que parece más una pintura renacentista que una fotografía contemporánea de los últimos años. De hecho, él mismo se describe como “fotógrafo que crea imágenes poéticas” y, así lo demuestra en *Hopper Meditations*, un reportaje fotográfico en el que recrea las escenas de soledad cargadas de tensiones psicológicas del pintor Edward Hopper, en el que muestra también su estilo totalmente pictorialista y victoriano. (López, 2014).

El fotógrafo dice de *Hopper Meditations* que es una “respuesta personal fotográfica al pintor norteamericano, Edward Hopper. Siempre me ha encantado la manera en la que Hopper pintaba, con una economía de medios capaces de hacer frente a los misterios psicológicos y complejidades de la condición humana” (Tuschman, 2015).

Su obra inspirada en Hopper se caracteriza por el ensimismamiento de las personas (sobre todo de las mujeres) en una escena totalmente íntima, esa mirada voyeurística típica del pintor que deja toda a interpretación de la obra al espectador que observa detenidamente y crea su propia historia narrativa.

Tuschman también concederá una importancia primordial a la luz y sus efectos, sobre los que se compara con la obra pictórica de Hopper: “El estado de ánimo general en mi trabajo es más

sombrío, y la iluminación es menos dura, que en la de Hopper. Estoy tratando de conseguir un efecto más cerca de la iluminación de claroscuro de Rembrandt, otro pintor que admiro mucho. Me gustaría que la iluminación actuase casi como otro personaje, no sólo ilumina la forma de las figuras, sino también evoca su vida interior” (Tuschman, 2015).

Como curiosidad, añadiremos previo al análisis de estas fotografías de Tuschman, que se trata de composiciones de varias fotografías, en las que se superponen los personajes modelos en habitaciones en miniaturas, creadas especialmente para esta serie de *Hopper Meditations* (Gruenwedel, 2015).



Imagen 77: Inspire Adobe. *Untitled* (2014).

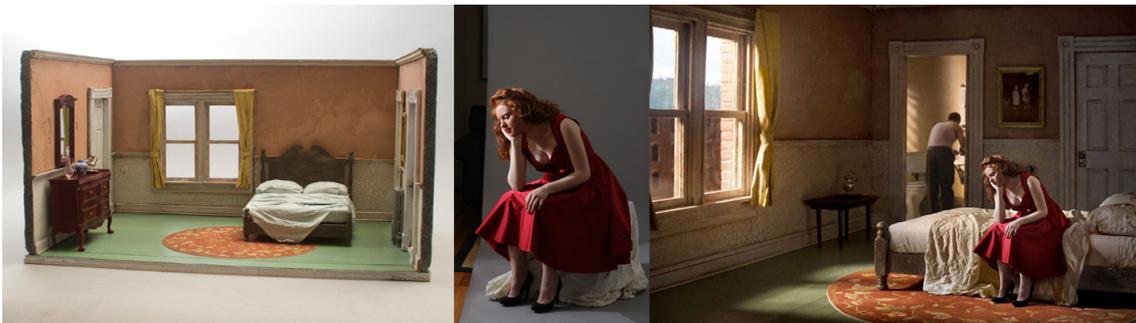


Imagen 78: Inspire Adobe. *The diorama Richard built for his Pink Bedroom series; a photo shoot with the model who appears in Pink Bedroom (Daydream); and the final Pink Bedroom (Daydream) composition* (2014).

A continuación, se expone un análisis personal de las intertextualidades encontradas entre las obras de Edward Hopper y las fotografías de Richard Tuschman, que tratan desde la estética de las obras hasta el concepto, significado y símbolos de las mismas.

Comenzamos con el análisis de *Eleven A.M.* (1926), que trata de una reproducción casi exacta por parte del fotógrafo.



Imagen 79: Edward Hopper. *Eleven A.M.* (1926).

Fuente: <http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=9416>



Imagen 80: Richard Tuschman. *Woman at a Window* (2013).

Fuente:

<http://www.richardtuschman.com/#/Fine%20Art%20Portfolios/HOPPER%20MEDITATIONS/8/>

En ambas obras, de Hopper y Tuschman respectivamente, encontramos uno de los típicos motivos de los cuadros del pintor: una mujer sentada delante de una ventana, calmada y ensimismada, pareciéndole no importarle nuestra observación, seguramente porque no sabe de la misma. En esta, como en otras muchas obras de Hopper, Jo, su mujer, le hace las veces de modelo.

La mujer despreocupada de lo que ocurre a su alrededor ya que todo está tranquilo, parece evadirse con algo que puede suceder (o no) en el exterior, que queda fuera del alcance de nuestros ojos, como observadores sólo tenemos podemos ver parte de la situación. En el cuadro se crea una ambiente de verdadera intimidad, que se acentúa con el desnudo de la mujer, la pasividad ante la imposibilidad de ver su rostro y la ciudad que parece casi carente de vida.

Como en muchas obras de Hopper, dentro de la habitación la decoración es insulsa y escasa, cosa que acentuará con el tiempo y que lo usa para que concentremos nuestra mirada en lo verdaderamente importante: la soledad de la mujer. Ésta debe ser la única que acapare nuestra atención.

Vemos cómo la luz es lo único que ilumina la desordenada habitación donde ocurre la escena, aún más acentuada en la fotografía de Tuschman, donde las sombras, más oscuras, prácticamente no nos deja ver más allá de la mujer, el flamante sillón rojo y algo del exterior de la ventana. La iluminación cobra tal importancia que el título es la hora a la que se lleva a cabo la obra, da a la acción temporal una relevancia que desarrollará en su obra más madura.

Siguiendo un orden cronológico de la obra de Hopper, encontramos para analizar junto con R. Tuschman: *Habitación de Hotel* (1931).



Imagen 81: Edward Hopper. *Hotel Room*, 1931.

Fuente: <http://www.edwardhopper.net/hotel-room.jsp>



Imagen 82: Richard Tuschman. *Woman Reading* (2013).

Fuente:

<http://www.richardtuschman.com/#/Fine%20Art%20Portfolios/HOPPER%20MEDITATIONS/17>  
/

Como suele ser recurrente en Hopper, el tema central es la soledad, la femenina: una mujer joven que parece que se deja caer sentada en la cama, inmóvil, con una expresión algo taciturna. Parece que acabe de llegar a la habitación, o que se vaya a marchar, ya que vemos los bolsos y las maletas cerradas. Hopper, y seguidamente Tuschman, representa con exactitud los momentos de aislamiento y vacío personal, el aspecto melancólico y tranquilo de la mujer. En estas obras el centro de nuestra atención es lo que la mujer tiene entre las manos, lo que ella lee, que para nosotros los observadores, es desconocido.

Aunque en este caso, a diferencia del anterior análisis y de las siguientes comparaciones, estas obras no guardan un parecido estético tan grande entre ellas. Richard Tuschman ha escogido *Hotel Room* y la ha reproducido, cosa que es fácilmente reconocible, pero no con tanta exactitud como las demás obras de *Hopper Meditations*. La mujer sentada en la cama, la luz iluminándola desde atrás, ella despreocupada leyendo, la maleta, etc. Pero la hora del día es diferente, siendo en Hopper por la noche y en Tuschman por el día. Éste último prácticamente

consigue la frialdad que Hopper le dio a su obra con la sencillez y la despersonalización de la habitación.

Además, las perspectivas y puntos de vistas del que observa la escena paciente son diferentes, en Hopper vemos la imagen como si observáramos desde un pasillo, que llega a la habitación de hotel donde está ella. En la fotografía de Tuschman en cambio, parece que veamos a través de una ventana, ya que es enfrente donde nos encontramos la posible puerta de entrada a la *hotel room*, y también, hay algo a en el margen izquierdo que nos tapa cierta parte de la habitación, lo que parece una cortina roja semirecogida a un lado.

Si que guardan, en cambio, similitudes en la gama cromática, con colores fuertes y vivos, en el que domina el verde, en el primero en el suelo y en el segundo en las paredes. Ambos muestran pocos detalles y consiguen una composición contundente y dramática.

Podemos afirmar que ambos artistas hacen que despertemos nuestra imaginación y tratemos de crear una historia a través de la imagen dada.

Seguimos avanzando, y llegamos a *Mañana en una Ciudad* (1944).



Imagen 83: Edward Hopper. *Morning in a City* (1944).

Fuente: <http://blog.ctnews.com/kantrowitz/2013/05/28/edward-hopper-at-the-whitney-in-depth-study-of-the-artist/>



Imagen 84: Richard Tuschman. *Morning in a City* (2012).

Fuente:

<http://www.richardtuschman.com/#/Fine%20Art%20Portfolios/HOPPER%20MEDITATIONS/16>

/

Un sutil erotismo invade el espacio de esta habitación, totalmente impersonal y falta de detalles, que nos recuerda a un hotel. Esta mujer, como muchas otras que Hopper reproduce, parece ser vulnerable y estar envuelta en su soledad, aunque se ha de decir que por su actitud de cierta confianza no desea ser protegida, da la sensación de que se protege ella misma con la toalla que es el detalle de más importancia de la obra, la que permite o no privarnos de la desnudez (Kranzfelder, 2006). Ella parece mirar hacia fuera, hacia el sol de la mañana que es, de nuevo lo que nos permite ver qué hay en la habitación. Por otro lado, también nos da la sensación de que mira a un rincón del cuarto, que nuestro ojo observador no alcanza a ver.

El sol, actuando como naturaleza, nos hace comprender que ésta se encuentra presente en la desolación de la ciudad. Nos revela la estructura del edificio que vemos por la ventana y nos simplifica las formas haciendo más fácil de comprender la obra. En contraposición, dentro del dormitorio oscuro nos acentúa el silencio y la soledad de esta mujer a primera hora de la mañana, se nos oculta más información de la que se nos muestra dejándolo todo a la percepción personal y a lo que cada observador “quiera ver” en la obra.

En los bocetos que hace Hopper de su mujer, Jo, para esta obra, nos deja ver la importancia que le da a la luz en sus composiciones, que junto con las sombras, le da forma y expresión a la mujer desnuda junto a la ventana y nos permite ver tanto el entorno urbano, como parte del interior de la habitación. La oscuridad relativa que hay en la habitación y la luz que la envuelve la aísla de la ciudad (Kranzfelder, 2006). Existe un límite, como el mencionado anteriormente, entre naturaleza y civilización, también entre luz exterior y oscuridad interior, que puede extrapolarse a los sentimientos de desamparo que parece mostrar la mujer.

Podríamos afirmar que las imágenes son casi idénticas; incluso a la fotografía se le ha dado un tratamiento digital que parece simular las pinceladas y el óleo.

Procedemos al análisis de *Sol de la Mañana* (1952).



Imagen 85: Edward Hopper. Morning Sun (1952).

Fuente: <http://aphelis.net/studies-morning-sun-edward-hopper/>



Imagen 86: Richard Tuschman. *Morning Sun* (2012).

Fuente:

<http://www.richardtuschman.com/#/Fine%20Art%20Portfolios/HOPPER%20MEDITATIONS/15>

/

De nuevo, encontramos dos obras prácticamente idénticas, hasta las modelos parecen ser las mismas personas. Ésta es una de las obras más exitosas de Hopper, siendo una de las más conocidas y reproducidas. Recoge todos los temas centrales de la pintura de Hopper, el desnudo femenino, la cama, la mirada hacia la ventana, etc.

Ambas están expuestas a la luz del sol naciente, al amanecer, la modelo está vuelta a la luz conscientemente, se encuentran observando algo que ocurre fuera, en el exterior.

En la obra de Hopper encontramos, no así en la de Tuschman, dos fuertes contrastes, uno entre el vestido y la habitación, siendo éste el único que aporta calidez a la imagen y, otro, entre la ventana y la edificación urbana. La fotografía de Tuschman es más plana en la paleta de colores, muestra una situación mucho más fría, lejana y más triste. La soledad sea quizá más acentuada. En ambas obras se nos intenta, al mismo tiempo, introducir y alejar de la situación, dándonos la sensación de que tenemos cerca a la mujer pero, no podemos llegar a ella.

También aquí encontramos un límite, el del cristal. Ambas miran a través de una ventana cerrada, que las separa del exterior y a la vez las hace comunicarse interiormente con la civilización y lo urbano, mostrando cierto interés por lo mismo. Parecen ser objetos intercambiables, cuerpo femenino y civilización, de un sistema de signos (Günter Renner, 1999).

El cuerpo de la mujer aparece como indefenso, muestra las piernas desnudas, cruza los brazos sobre ellas como protegiéndose, parecen estar como hechizadas por la luz que entra por la ventana. La modelo de Hopper tiene una actitud más rígida, en cambio, la de Tuschman, parece estar más relajada.

Para esta obra, Hopper hace extensas anotaciones sobre el color en sus bocetos previos, se comienza a desarrollar una preocupación por la luz, sus efectos y las sombras. Esta obra en concreto, iba a ser un estudio sobre la luz proyectada en un cuerpo (Levin, 1989).

La última comparación y análisis de la obra de Hopper junto con la de Tuschman es *Hotel junto al Ferrocarril* (1952).



Imagen 87: Edward Hopper. *Hotel by a Railroad* (1952).

Fuente: <http://biblioklept.org/2013/12/20/hotel-by-a-railroad-edward-hopper/>



Imagen 88: Richard Tuschman. *Hotel by Railroad* (2012).

Fuente:

<http://www.richardtuschman.com/#/Fine%20Art%20Portfolios/HOPPER%20MEDITATIONS/9/>

A diferencia de las obras anteriores, que nos muestran el tema de la soledad femenina con respecto a su entorno cercano y lejano, aquí el tema es el del viajero (Levin, 1989), también muy recurrente en la obra de Hopper.

Ambas obras nos cuentan el silencio y la aparente no comunicación entre la pareja ya madura. Aunque con un plano más abierto la fotografía de Tuschman, las dos imágenes son muy parecidas.

A lo largo de los años, Hopper mantiene los mismos temas y conceptos, aunque aquí se observa más detalladamente a la mujer, que con unas pinceladas más duras, nos revela un tanto de sospecha y hostilidad, probablemente hacia el hombre que mira por la ventana. Éste parece ensimismado fumando, observando las vías, da la sensación de aburrirse, de ser emocionalmente poco estable. Como bien nos dice Jo: “Hopper da especial importancia al estado de ánimo (...), más le valdría a la mujer vigilar a su marido y a las vías del tren” (Levin, 1989, p. 29.), refiriéndose al escapar de una situación, al posible suicidio del hombre.

Las miradas de estos personajes, típicos de los años 50, no se llegan a encontrar, no se comunican entre ellos, aunque parece existir una relación de la mujer hacia él y, no de él hacia la mujer. Se establece una tensión psicológica muy fuerte entre ambos, una separación entre ellos que queda acentuada por nuestra perspectiva como observadores.

### 3.4.2 Edward Hopper y Camilla Arkans.

Camilla Arkans es una fotógrafa sueca nacida en 1973, sus fotografías demuestran su pasión por el cine y por el trabajo que realiza (VOGUE Like a Painting, 2015). La fotógrafa de Estocolmo ha trabajado para marcas como Hermes, Tommy Hilfiger, Guerlain, Sisley y para publicaciones y revistas como Harpers Bazaar, New York Times y VOGUE China, Nippon y Alemania (VOGUE Like a Painting, 2015).

Arkans trata de contar a los espectadores historias a través de sus fotografías, lo que busca es conectar profundamente con quien las observa. De esta manera, y al igual que hace Hopper en sus pinturas, le da vital importancia a la composición visual, y evita cualquier detalle vacío de información y significados, crea imágenes limpias donde nada te distraiga de lo realmente importante. Al formarse como pintora, cuida rigurosamente la perspectiva de la toma de la fotografía, el color y la iluminación (VOGUE Like a Painting, 2015). La fotógrafa, dota a sus imágenes de una fuerte psicología femenina, quiere transmitir y mostrarnos la personalidad de una mujer fuerte y sensual en todas sus obras, mediante poses enigmáticas que nos dejen ver sus emociones (VOGUE, 2015).



Imagen 89: Camilla Arkans. *A Single Woman* (2010).

Fuente: <http://likeapainting.vogue.es/img/tablet/Camilla-Akrans.jpg>

De esta fotografía podemos sacar claras referencias a la obra de Hopper ya que está compuesta por muchas de sus características pictóricas. En concreto, esta instantánea de Arkans nos recuerda a *City Sunlight* (1954).



Imagen 90: Edward Hopper. *City Sunlight* (1954).

Fuente: <http://pictify.com/92642/city-sunlight-edward-hopper-1954>

Como observamos, existen muchas similitudes, siendo la fotografía aún más simple y limpia que la obra del pintor. Encontramos a una mujer sentada mirando el exterior a través de una ventana; en el primer caso apoyada en una mesa y, en el segundo, en el alfeizar de una ventana.

En la obra de Hopper, es típico que la luz del sol sea la que ilumina la escena y la que nos deja ver qué ocurre en ella y quién la protagoniza. Esta situación recurrente en el pintor, también ha sido utilizado por Camilla Arkans para su fotografía, ya que sin esta luz procedente de la ventana, no sabríamos que Claudia Schiffer protagoniza la imagen, ya que solo vemos la mitad de su rostro que aparece prácticamente deslumbrado por el sol y con el pelo tapándole casi la cara entera. Ambas mujeres son representadas mirando ensimismadas por una ventana, de la que el espectador no obtiene información alguna, una ventana por la que nunca podremos mirar.

La fotografía intenta contarnos historias con sus instantáneas (VOGUE, 2015) y, una de las formas de hacerlo es crear una imagen limpia, sin detalles que distorsionen o distraigan de lo que quiere transmitir. En esta fotografía se observa en su plenitud, la composición es muy

sencilla, con colores neutros, el blanco de la pared, la moqueta roja, el pelo rubio y el vestido azul marino. No hay nada que no nos lleve a pensar en la mujer solitaria y apática y sus reflexiones más profundas, ni siquiera nos deja distraernos por quién es ella, tapándole casi todo el rostro, y lo que pueda representar en el mundo de la moda.

### **3.4.3 Edward Hopper y Glen Luchford.**

Glen Luchford es un fotógrafo inglés que nace en 1968. Con apenas 15 años consigue su primera cámara y empieza a trabajar como peluquero, trabajo que abandonó pronto para dedicarse a la fotografía, su verdadera pasión. Algunos años más tarde, se mudó a Londres, donde empezó a trabajar como fotógrafo de moda en *The Face*, bajo las órdenes de David Sims y Melanie Ward. Posteriormente, comenzó a trabajar para Prada durante dos años, realizando las campañas publicitarias de la marca. También, ha trabajado para marcas como Yves Saint Laurent, Levi's, Calvin Klein o Mercedes-Benz y ha expuesto sus fotografías en el Museum of Modern Art (MoMA) en Nueva York, entre otros. Además, trabaja como fotógrafo para la revista VOGUE en las ediciones más importantes, como la de Francia, Norteamérica, Inglaterra e Italia (VOGUE Like a Painting, 2015).

Como fotógrafo, siempre ha preferido la fotografía de estudio, que le permite jugar con la luz para crear una estética totalmente ligada a la del cine. Lo que nos lleva al análisis de su fotografía de Kate Moss en lo que parece un hotel de la ciudad que nunca duerme (VOGUE Magazine, 2015).

“Con su icónico y cinematográfico estilo contribuyó, junto a otros artistas, a redefinir la fotografía de moda a partir de los años 90. Su trabajo enfatiza la espontaneidad, con imágenes en las que los sujetos parecen estar atrapados en momentos de acción o reflexión profunda” (VOGUE Like a Painting, 2015). Estos conceptos de momentos de acción o reflexión se reproducen constantemente en la obra de Hopper, como podemos ver, por ejemplo en *Hotel by a Railroad* (1952).

Este fotógrafo nos crea escenas que evocan a un arte que también domina, el cine. En concreto parece recordarnos al cine negro, como Hopper en sus pinturas, invita a los espectadores a que reflexionemos e indagemos en lo que parece estar a punto de ocurrir (Davies, 2015).

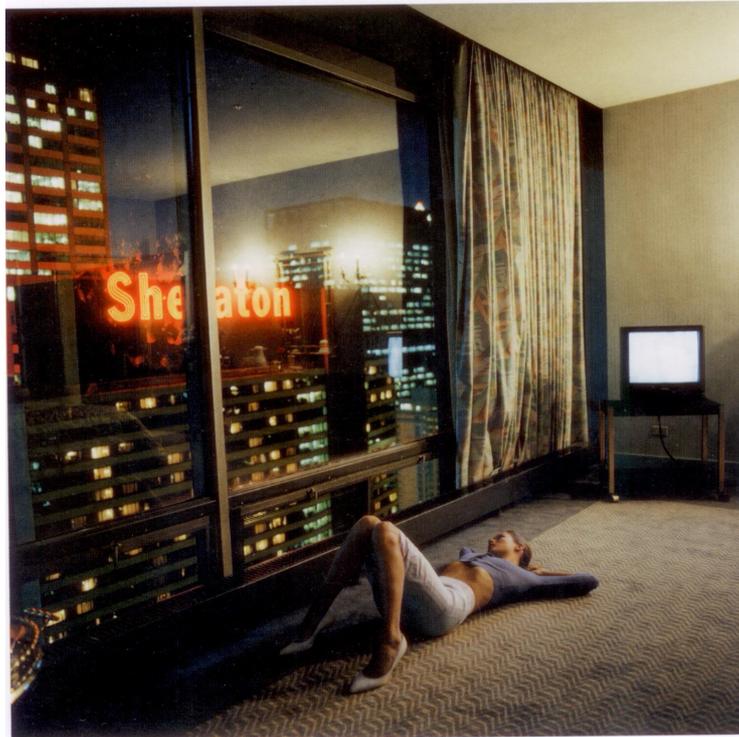


Imagen 91: Glen Luchford. *Kate in New York* (1995).

Fuente: Selección Propia.

La fotografía de la conocida modelo se encuentra en el Museo Thyssen- Bornemisza (Madrid) en la exposición temporal *VOGUE Like a Painting*, en la que establecen una relación muy estrecha entre fotografía de moda y el arte pictórico.

De esta manera, podemos decir que esta imagen está repleta de muchas intertextualidades que vienen de cuadros de Hopper. En concreto, podemos ver muchas similitudes con *Once de la Mañana*, *Sol de la Mañana*, *Motel del Oeste*, *Habitación de Hotel*, *Ventanas en la noche*, etc.

En la obra del pintor, es recurrente el tema de la mujer ensimismada mirando por la ventana, la noche y la habitación de un hotel. Más común aún en sus pinturas, es la mirada *voyeur* hacia quien hace protagonista del cuadro, que nunca sabe que o quién la observa. En esta fotografía de Luchford, con un estilo bastante cinematográfico, encontramos estas cuatro características, y otros matices que, aunque diferentes, también nos recuerdan a la obra de Hopper.

Kate Moss parece estar acompañada de alguien que mira la televisión, alguien que la perspectiva no nos deja ver. No podemos ver ni qué emite la televisión ni si hay alguien que la vea. Nos da la sensación de que el *voyeur* que observa a la supermodelo también observaba en algún momento la programación televisiva.

A diferencia de lo que nos muestra Hopper, Luchford ilumina la escena con una luz artificial del interior de la habitación de hotel, lo sabemos mirando los reflejos que causan en el ventanal del cuarto, estos reflejos también podemos verlos en la obra de Hopper, *Chop Suey* (1929), en el ventanal situado detrás de la mujer. Otra diferencia con respecto a lo recurrente en la obra del pintor, aunque no sabemos qué mira exactamente Kate Moss, nos muestra que hay más allá de la ventana, nos muestra Nueva York.

En comparación con la obra de Hopper, también es extraña la postura de la modelo, que se encuentra, en la fotografía, tumbada en el suelo; mientras que en la obra de Hopper la encontraríamos de pie o sentada en una cama.

### **3.4.4 Edward Hopper y Clifford Coffin.**

Clifford Coffin fue un fotógrafo estadounidense (1913 – 1972) de un estilo totalmente innovador, perfeccionista e intrigante, con claras influencias surrealistas. Hizo las fotografías de moda más elegantes de los años 50. Coffin intentaba potenciar y resaltar la estructura del cuerpo de las modelos para dotarlas de una mayor elegancia. Él mismo les arreglaba el pelo, el maquillaje y los accesorios de las mujeres a las que fotografiaba (VOGUE Like a Painting, 2015).

Retrató a personalidades como Elsa Martinelli, Audrey Hepburn, antes de que fuesen actrices, Ernest Hemingway y Truman Capote, entre otros (VOGUE Like a Painting, 2015).

La fotografía en la que encontramos intertextualidades en los temas recurrentes en las obras de Hopper, entre otros pintores, como el surrealista Giorgio de Chirico con sus maniqués, trata de un anuncio publicitario de bañadores que realizó para Vogue, titulado *Dressing for Pleasure* (vistiendo para el placer).

Entre las influencias que ha podido ejercer Edward Hopper como prácticamente contemporáneo del fotógrafo, encontramos la importancia del cuerpo y las formas de la mujer. En la obra del pintor acostumbramos a ver o parte del rostro o nada del mismo, en la fotografía no sólo vemos nada si no que encontramos a cuatro modelos con la misma pose y de las cuales no sabemos nada de su identidad, ya no sólo no sabemos cuáles son sus caras, si no que tampoco sabemos de que color tienen el pelo. Son irreconocibles.

El estilo del fotógrafo es totalmente intrigante, al igual que sucede en los cuadros de Hopper. En la instantánea bien podrían estar en la playa o en un desierto, deducimos que es la primera opción por la vestimenta que llevan las cuatro incógnitas. Esto ocurre en la obra del pintor

cuando no nos deja ver que sucede más allá de las ventanas de las que sólo vemos sus márgenes.

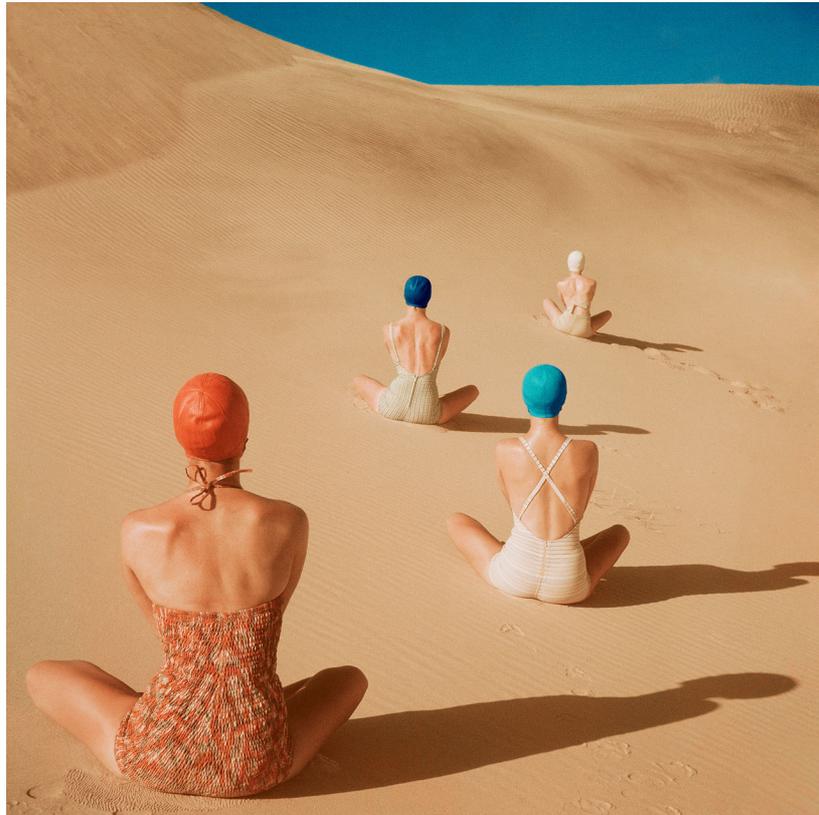


Imagen 92: Clifford Coffin. *Untitled* (1949).

Fuente: <http://likeapainting.vogue.es/img/tablet/Clifford-Coffin.jpg>

### 3.4.5 Edward Hopper y Eugenio Recuenco.

Eugenio Recuenco es un conocido fotógrafo publicitario y de moda contemporánea español, capaz de combinar lujo, glamour, belleza con historias misteriosas e inquietantes propias del mundo cinematográfico. Su obra fotográfica es muy heterogénea y podemos encontrar paradójicas imágenes emocionales, algunas veces irónicas, otras terroríficas y, por otro lado, tiernas o incluso sensuales (Harder, 2013).

Recuenco comentó en una entrevista sobre su obra que su intención es crear una realidad paralela. Lo que nos explica Matthias Harder (2013, pg. 12): “los mundos de Recuenco se antojan a un tiempo irreales y virtuales, habitados por personajes encerrados en una burbuja al margen del tiempo. Son imágenes del anhelo para el hombre moderno”.

El fotógrafo español ha sido capaz de recrear o de inspirarse, y por tanto son fotografías susceptibles de tener intertextualidades del mundo pictórico, en obras de distintos pintores que como curiosidad mostraremos a continuación.

En el libro *REVUE* Eugenio Recuenco (2013) encontramos ciertos toques de surrealismo al estilo de Magritte en cuanto a los personajes, y a De Chirico en cuanto a los fuertes contrastes de luces y sombras:



Imagen 93: Eugenio Recuenco. *Communication* (2012). Es una sola imagen recortada en tres partes para poder visualizarla mejor.

Fuente: <http://www.eugeniorecuenco.com/fichas/1363.html>



Imagen 94: Recuenco. *Violins* (2009).

Fuente: <http://www.eugeniorecuenco.com/fichas/1133.html>

También encontramos intertextualidades con el cubista español Pablo Picasso, del que se inspiró para crear toda una serie titulada Picasso y de la cual mostraremos algún ejemplo:

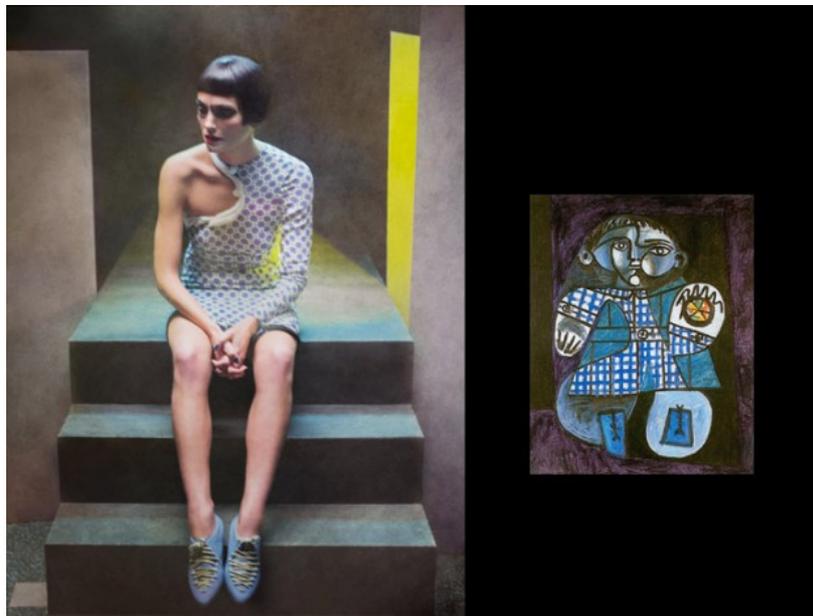


Imagen 95: Recuenco. *Picasso* (2012).

Fuente: <http://designcollector.net/likes/eugenio-recuenco-vs-pablo-picasso>



Imagen 96: Recuenco. *Picasso* (2012).

Fuente: <http://designcollector.net/likes/eugenio-recuenco-vs-pablo-picasso>

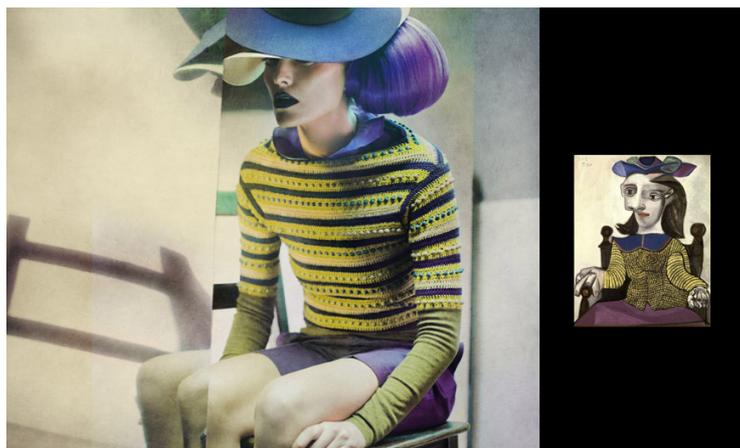


Imagen 97: Recuenco. *Picasso* (2012).

Fuente: <http://designcollector.net/likes/eugenio-recuenco-vs-pablo-picasso>

Por último y para finalizar con Eugenio Recuenco, muchas de sus imágenes bien nos pueden recordar a Hopper por su capacidad evocadora, su simbolismo y el estilo claramente cinematográfico. Pero en este caso, he querido centrarme en su recreación de *Noctámbulos* (1942).

*Nighthawks* (2007) de Eugenio Recuenco es un encargo para la marca de café italiana Lavazza, en concreto para un calendario que dicha empresa hace anualmente. En la primera fotografía podemos observar una reproducción escenográfica casi idéntica de la obra de Hopper, el bar y su barra en esquina, los ventanales, la iluminación únicamente desde el interior, los inertes

escaparates que se ven a lo lejos en la izquierda... Encontramos incluso, el camarero vestido de blanco y el hombre solitario, prácticamente sin rostro y desconocido para nosotros.

Lo único que difiere de la reconocida obra de Hopper es que existe un protagonista, esa mujer superheroína es la que se lleva toda nuestra atención, que además parece imitar al conocido superhéroe *Flash* de los comics de Marvel, que es el hombre más rápido del mundo. Esta heroína parece compartir ese poder fantástico, dejando incluso huella de su asombrosa rapidez.



Imagen 98: Eugenio Recuenco. Nighthawks (2007).

Fuente: <http://www.eugeniorecuenco.com/fichas/724.html>

La protagonista corre a sentarse en la barra a tomarse un café bajo el asombro de los personajes que ya están en esa cafetería. Si observamos todas las fotos que componen el calendario vemos que la idea de la campaña era que unos superhéroes tomaran el café Lavazza en un ambiente cotidiano y sin ningún tipo de rasgo sobrenatural o fantástico inspirado en el bar nocturno de Hopper. Hacen un símil entre quien bebe el café, éstos son los únicos que tienen ese toque de especial, de superhéroes. Vemos como ejemplo de dicha metáfora una panorámica de todos los protagonistas del calendario:



Imagen 99: Eugenio Recuenco. Nighthawks (2007).

Fuente: <http://www.eugeniorecuenco.com/fichas/704.html>

### 3.4.6 Edward Hopper y Guy Bourdin.

Guy Bourdin es uno de los fotógrafos publicitarios y de moda más reconocido de los últimos 40 años. Aunque empezó dibujando y pintando, incluso haciendo esculturas, ya que la fotografía en el período de la posguerra de la II Guerra Mundial aún se consideraba únicamente como método para pagar facturas. Fue en Dakar (Senegal) donde sirvió como aprendiz de fotografía militar (Gingeras, 2006).

En principio conocido por sus ilustraciones de moda en Vogue París durante la década de los 70, desarrolló posteriormente un estilo fotográfico inconfundible que se sigue copiando hoy en día por los grandes fotógrafos de moda. Su trabajo sólo podía ser visto en las páginas de las revistas de moda, se le conocía por ser un personaje totalmente solitario, tanto es así que un compañero de Vogue dijo que “quería hacer desaparecer todo rastro de su vida” (Gingeras, 2006, pg. 3.).

A Bourdin se le ha comparado con otros grandes fotógrafos como Helmut Newton o Richard Avedon, pero la realidad es que sus fotografías tienen un estilo propio muy marcado, se caracterizan por una formalidad extrema, una iluminación teatral o cinematográfica, una composición dramática y colores muy vivos, características que nos recuerdan a Hopper. Es aquí, donde trataremos dos imágenes en las que podemos encontrar ciertas intertextualidades o relaciones con el pintor norteamericano (Gingeras, 2006).



Imagen 100: Guy Bourdin. Untitled (1964).

Fuente: <http://es.phaidon.com/agenda/design/articles/2014/august/12/how-man-ray-helped-guy-bourdin-put-shock-suspense-and-surrealism-into-fashion-photography/>

En esta fotografía fue publicada en Vogue París en 1964, cuando empezaba a destacar gracias a sus editoriales de moda (Gingeras, 2006). Esta mujer nos recuerda a las que Hopper tantas veces ha retratado ensimismadas mirando más allá de una ventana. También podemos ver cómo esta modelo posa para Bourdin semidesnuda, únicamente con lencería, podríamos compararla con la mujer de *Mañana en una Ciudad* (1944), analizada anteriormente, donde la mujer protagonista parece cubrirse su cuerpo desnudo con una manta o toalla.

En la siguiente fotografía que veremos, publicada en Vogue Hommes en junio – julio de 1977 para una marca de trajes masculinos (Gingeras, 2006), podemos ver una escena que claramente nos remite a *Hotel by a Railroad* (1952), también analizada junto con las fotografías de Richard Tuschman. Nos recuerda a esta obra de Hopper por la tonalidad de colores y por el aislamiento llamativo de los personajes protagonistas. Cambiamos a la mujer que aparece sentada en el sofá de *Hotel by a Railroad* (1952) por un hombre, que está casi en un segundo plano al igual que en la obra de Hopper, aparece desnudo ignorando lo que hace su acompañante. Éste, en la fotografía, cambia el cigarro por la cerveza y la ventana por la televisión. Cambian los elementos, las personas, la escena, pero la esencia sigue siendo la misma:



Imagen 101: Guy Bourdin. Suits by Ted Lapidus (1977).

Fuente: <http://es.phaidon.com/agenda/photography/articles/2014/november/27/gratuitous-sex-death-and-guy-bourdin/>

### 3.4.7 Edward Hopper y Angie Gago.

Empecé con la fotografía cuando era muy pequeña, unos dieciséis años, seguramente influenciada porque de muy niña pintaba óleos de naturaleza y, sobre todo, por mi familia: tengo un tío que trabaja en la televisión, otro que es fotógrafo aficionado, una tía y un tío pintor, y además, mis padres también tienen la fotografía como *hobby*. Parece que no podía tener otro fin que aprender, y aprendí la técnica. La parte artística... vino con los años y mucha práctica.

Mis primeras fotografías eran sobre todo de mis mascotas, de animales callejeros o salvajes y de naturaleza, era lo que tenía más a mano para aprender y lo exploté.



Imagen 102: Angie Gago. *Retrato clásico a medio perfil* (2010).

Fuente: Colección de la autora.

Al absorber todos los detalles técnicos de la fotografía, vi que mientras más abría el diafragma de cámara, al ser todo más luminoso, me gustaba más el resultado. Desde entonces, nunca he necesitado de luz artificial añadida para iluminar las escenas que quería capturar, no importaba el momento del día.



Imagen 103: Angie Gago. *Callejeando* (2014).

Fuente: Colección de la autora.

Ahora que soy profesional, me defino como fotógrafa de luz natural e intento capturar los momentos más tiernos de parejas muy felices el día de su boda.



Imagen 104: Angie Gago. *The very beginning* (2014).

Fuente: Colección de la autora.

A continuación, se expone un análisis de ciertas obras de Hopper junto con fotografías que he realizado e incluido en una serie llamada *Like a Hopper Painting*, que contienen claras intertextualidades de su pintura. Son fotografías hechas con motivo de la investigación sobre Edward Hopper; *Years Together* (2011) es previa a dicha investigación y, el concepto artístico de *White Light* (2015), fue ideado sin el conocimiento de la obra *Muchacha cosiendo a máquina* (1921).

Al igual que hicimos con Richard Tuschman, se exponen los análisis en el orden cronológico de la obra de Hopper, empezando, de esta manera, por el aguafuerte *Night Shadows* (1921).



Imagen 105: Edward Hopper. *Night Shadows* (1921).

Fuente: <https://www.studyblue.com/notes/n/slides/deck/1264523>



Imagen 106: Angie Gago. *Choose a Way* (2015).

Fuente: Colección de la autora.

En esta obra, Hopper se nos muestra influenciado por los impresionistas en la perspectiva, la altura de la escena y el ángulo picado casi representando una amenaza, muy utilizado en la fotografía actual, como nuestra *Choose a Way* u otras fotografías de Alexander Rodchenko

(Kranzfelder, 2006). Esta visión a ojo de pájaro nos ayuda a acentuar a estos personajes totalmente solitarios y desamparados que, nuevamente, no saben que los observamos. Se les hace así, más pequeños e insignificantes en el mundo.

Ambas imágenes se basan en la soledad como tema central, la ausencia de color y los contrastes fuertes en ellas nos dan la sensación de mayor dramatismo y profundidad. Además, con el peculiar juego de luces y sombras creado, nos encontramos en un lugar frío y vacío, con un silencio abismal.

En muchas de las obras de Hopper podemos ver un agente natural que limita con la civilización, de esta limitación me he servido al fotografiar a mi modelo en el punto de elegir entre dos caminos, de los que ni el observador ni el protagonista podrán saber jamás su destino. Parece además, que la luz define a la civilización y la oscuridad a la desconocida naturaleza, nuestro personaje parece estar eligiendo uno de los dos caminos, aunque no demuestra estar totalmente seguro, le vemos inmóvil ante su elección, sin expresar emoción alguna ante él. Por otro lado, en la obra de Hopper, el hombre vaga por la calle, de la que tampoco sabemos a donde irá a parar, ha de elegir un camino del que parece totalmente decidido por tomar.

Este concepto de limitación se ve claramente la obra del pintor *Gas* (1940), en la que encontramos situaciones de tensión psicológica entre el día y la noche y, la naturaleza y la civilización. Esta fotografía, aún estando en blanco y negro, contiene intertextualidades de esta obra de Hopper en cuanto a estos dos conceptos de limitación.



Imagen 107: Edward Hopper. *Gas* (1940).

Fuente: <http://www.edwardhopper.net/gas.jsp>

Seguimos con el análisis de *Muchacha cosiendo a máquina* (1921).



Imagen 108: Edward Hopper. *Girl at a sewing machine* (1921).

Fuente: [http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom\\_obra/1059](http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/1059)



Imagen 109: Angie Gago. *White Light* (2015).

Fuente: Colección de la autora.

Muchacha Cosiendo a Máquina, es uno de los primeros óleos considerados como la etapa madura de Hopper, aunque aún nos deja ver claras influencias impresionistas, sobre todo en el tocador de la habitación (Levin, 1989).

En este cuadro, Hopper nos muestra la serenidad doméstica, una figura solitaria observada sin saberlo con esa mirada *voyeurística* tan característica del artista. Se empieza a estilar sus temas centrales, con mujeres solitarias en un interior ignorantes de que alguien las observa. Esta obra serviría de investigación sobre futuros óleos.

Ya se le concede una importancia enorme a la luz, en este caso entrando a raudales desde la ventana y que nos narra la realidad de la escena. Sin esta luz que parecen elegidas a la misma hora del día, no seríamos capaces de ver, en ninguna de las dos obras, la figura de las mujeres ni el lugar donde se encuentran. La luz llega a ser casi tan protagonista como las modelos.

Aunque las imágenes no parezcan similares en estética, sí lo son en conceptos: dos mujeres en la soledad de sus labores, ensimismadas en algo que les sucede:

- En nuestra fotografía, la mujer mira a través de la ventana lo que nuestro ojo no alcanzará a observar nunca como espectadores. A ella parece no importar lo que cocina, preocupada por algo que ocurre fuera o en la soledad de su mente.
- En el óleo de Hopper, nunca sabremos si la mujer mira lo que cose o hacia fuera al exterior, ya que no alcanzamos a verle los ojos, sólo la posición de su cabeza puede indicarnos que observa lo que está cosiendo.

Dos composiciones simples y limpias, sin detalles que distraigan al espectador de lo que ambos autores quieren hacernos ver y entender. Composiciones que esconden tensiones psicológicas privadas de ellas mismas.

El siguiente análisis es de la obra de Hopper, *Ventanas en la Noche* (1928), donde el carácter *voyeur* es cada vez más acentuado.



Imagen 110: Edward Hopper. *Night Windows* (1928).

Fuente: <http://anatomiadelahistoria.com/2015/03/los-mundos-compartidos-de-alfred-hitchcock-y-edward-hopper/>



Imagen 111: Angie Gago. *Night at Home* (2015).

Fuente: Colección de la autora.

En esta obra de Hopper y en la siguiente, vemos la importancia y lo que significan las casas para el artista, nos lleva a ver los signos de civilización y esos límites existentes que separan lo civilizado de la naturaleza.

Dentro de la habitación de *Night Windows*, encontramos un ambiente muy íntimo, de una mujer que no nos muestra parte de su cuerpo y nos da la espalda de una manera sutilmente sensual. En cambio, en *Night at Home*, desde una de las ventanas, la mujer inquietante nos demuestra que no sabemos en qué piensa ni quién es, con su copa de vino en la mano nos enseña la soledad que la envuelve. Tanto ella como el gato, apenas visible en el ventanal, parecen estar esperando a alguien que no terminará de llegar. Ninguno de los dos autores nos deja saber a ciencia cierta qué está sucediendo dentro de ambas casas, sólo se nos da a conocer una parte de un todo.

La luz en el interior de las habitaciones y, la oscuridad fuera de ellas, en el exterior, parecen decirnos que en un interior quedamos protegidos de lo que vemos a través de las ventanas. Podemos encontrar un símil entre luz – seguridad.

Este óleo muestra una perspectiva de encuadre inusual, más propia de la fotografía (con ángulo picado) que de la pintura. A pesar de que la fotógrafa nos muestra una imagen similar, no usa la misma perspectiva, está situada en una posición inferior, con un plano general y un ángulo ligeramente contrapicado. Tampoco en la fotografía podemos ver la misma gama cromática, siendo en ésta mucho más cálida y reconfortante.

Como también hemos visto previamente en la obra del pintor, nos enseña su faceta *voyeur*, el mirar furtivamente sin que el protagonista se de cuenta de que le observan, cosa que también aplicamos en nuestras fotografías. Además, ambos nos hacen *voyeurs* a nosotros los espectadores, haciéndonos indagar en lo que ocurre dentro de las dos casas.

En estas viviendas anónimas y prácticamente impersonales, una más que otra, podemos construir nuestra propia historia a través de las imágenes, siendo los personajes protagonistas sin saberlo. Son obras a la libre interpretación de quien la observe.

Entramos en la recta final de la investigación, con uno de los últimos análisis, el de *Cape Cod Evening* (1939).



Imagen 112: Edward Hopper. *Cape Cod Evening* (1939).

Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/479070479082845064/>



Imagen 113: Angie Gago. *Years Together* (2011).

Fuente: Colección de la autora.

Aunque estéticamente parecidas, con fuertes contrastes cromáticos y compartiendo época del año y hora del día, ambas obras reproducen conceptos casi antagónicos. En la de Hopper, se nos muestra cierta tensión en la pareja, ella parece mirar con cierto enfado al hombre que llama al perro pastor, que a su vez, le ignora. Es una escena totalmente silenciosa, en la que nadie consigue comunicar lo que piensa o siente.

Por otro lado, la fotografía en un lago de Madrid, aunque es una escena lejana y un tanto solitaria, nos muestra una pareja madura que parece evadirse de su propia realidad. Aunque no demuestran ninguna expresión visible, ambos se encuentran conectados, ella le acaricia y masajea, lo que parece reconfortar al hombre. Esta fotografía además, es totalmente casual en los primeros años como fotógrafa. Ternura, paciencia y vida son las palabras con las que se puede definir esta imagen.

El silencio en el atardecer que emanan ambas obras es tal que, cómo hemos dicho de otras, se puede desarrollar una o varias historias diferentes a partir de las mismas: ¿qué les sucede a ambas parejas? ¿por qué el perro no actúa ante la llamada?

En *Cape Cod Evening* volvemos a encontrarnos con ese límite entre la civilización y la naturaleza, una casa al lado de un bosque que irrumpe acercándose más y más, con una hierba descuidada que da la sensación de ser una casa prácticamente abandonada. Una pareja desencantada, la mujer ausente y el hombre tratando de comunicarse con el perro distraído.

En *Years Together* sí que vemos interacción, sobre todo por parte de la mujer que muestra afecto y cariño a un hombre que parece ausente, ambos con la mirada perdida y aislados de todo signo de civilización. Solo parecen tener la compañía mutua y la de sus pensamientos más profundos. Cosa que, en *Cape Cod Evening*, sólo parecen tener su soledad personal ya que no existe interacción alguna entre ninguno de los personajes, aún poniendo empeño en ello.

E. Hopper: "No se trata de reproducir exactamente el lugar, sino de recomponerlo a base de bocetos y reminiscencias mentales desde sus inmediaciones. El campo de acacias salió desde los bocetos de árboles que crecían allí cerca. La entrada de la casa la descubrí a 20 millas de distancia, en Orleans. Las figuras aparecen prácticamente sin modelo y, la hierba seca puede verse al final del verano o en el otoño desde la ventana de mi estudio. El perro estira las orejas, tal vez escucha una nevatilla o un ruido de la tarde" (Kranzfelder, 2006, p. 95).

Por último, llevamos a cabo el análisis de una de las obras más conocidas y reproducidas de Hopper, *Noctámbulos* (1942).



Imagen 114: Edward Hopper. *Nighthawks* (1942).

Fuente: <http://nypost.com/2014/11/07/is-this-diner-the-inspiration-for-hoppers-nighthawks-painting/>



Imagen 115: Angie Gago. *The Waiting in a Diner* (2015).

Fuente: Colección de la autora.



Imagen 116: Angie Gago. *The Waiting in a Irish Pub* (2015).

Fuente: Colección de la autora.

Estas tres imágenes no guardan relación estética entre ellas, pero sí reflejan un mismo sentimiento y concepto: la soledad.

En *Nighthawks* (1942), con este formato casi panorámico y este corte totalmente fotográfico, representa a unos personajes que a penas establecen relación entre ellos. El camarero parece hablar a la pareja, de la que no obtiene respuesta. Esta pareja, absorta en su pensamiento, no parecen tener relación salvo por la delicada caricia que le hace él a ella. No podemos dejar de mencionar, al hombre que nos da la espalda. En nuestras dos imágenes, *The Waiting I y II*, sólo aparece un solitario y desolado personaje en cada escena.

En la primera fotografía, *The Waiting in a Diner*, la mujer está absorta en algún pensamiento que desconocemos, aparece mirando al frente sin energías, desanimada. Por la perspectiva, nunca llegaremos a saber si se encontraba sola esperando a alguien que había marchado o, había alguna persona sentada enfrente suyo. Su mano parece esperar que alguien la acaricie, la coja y se vayan juntos, la mujer parece desear no sentirse sola. Por otro lado, en *The Waiting in a Irish Pub*, el hombre se encuentra sentado en la barra mirando por la ventana con una postura un tanto decaída, está rodeado de vasos ya vacíos que, aparentemente se ha bebido esperando a alguien que, podemos pensar, que no va a llegar. Los dos personajes de las

fotografías parecen sacados de la obra de Hopper, protagonizando una tensión psicológica en una situación de alineación social.

Las personas de estas tres obras son la ejemplificación de la soledad de la sociedad actual, que comenzó en la época en la que Hopper representaba la realidad decadente de Estados Unidos y todavía continúa en nuestros días. El pintor norteamericano afirmó que lo que él había reproducido inconscientemente en *Nighthawks* (1942) era “la soledad de una gran ciudad” (Günter Renner, 1999, p. 80).

Estas dos fotografías tienen como intertextualidades los personajes ensimismados, mirando algo indefinido o por una ventana, la relevancia de la luz en las tomas, la soledad y el paro del tiempo en un momento determinado.

**CAPÍTULO 4**  
**CONCLUSIONES**

## 4. CONCLUSIONES.

Habiendo terminado esta investigación, podemos recoger una serie de conclusiones relacionadas tanto con los objetivos marcados como con una reflexión posterior al proyecto realizado.

Con respecto al término de intertextualidad, hemos podido ver hasta qué punto está relacionada una imagen con otra, compartiendo pequeños detalles que pueden pasar desapercibidos. De hecho, al término de esta investigación, y a la hora de redactar sobre mis propios comienzos en la fotografía, he podido ver cómo han influido en mí dos surrealistas mencionados al comienzo de la investigación, como son Giorgio de Chirico y René Magritte, he identificado intertextualidades de los mismos en *Callejeando* (2014) proveniente de *El Imperio de la Luz II* (1950) aquí expuesta, y *The Very Beginning* (2014), que me recuerda a los personajes casi inexistentes y diminutos, dados de la mano, de *Piazza d'Italia* (1913) de Chirico.

Igualmente ocurre con la obra pictórica de Hopper con respecto a la fotografía de muchos autores, incluso contemporáneos suyos: se establece una estrecha relación entre ambas disciplinas artísticas que nunca dejara de estrecharse, abarcando desde la fotografía artística hasta la comercial y de moda. Es, por tanto, una relación infinita, como un círculo *vicioso* del que no se puede escapar.

Su obra pictórica quedará como el comienzo de la posmodernidad, con un estilo a caballo entre lo fotográfico y lo cinematográfico. Cabe destacar aquí que la ardua investigación del pintor norteamericano sobre la luz debiera ser de obligado estudio para la técnica fotográfica.

De esta manera nos damos cuenta de cómo todo está inventado, sólo nos queda transformarlo, de una manera o de otra, mucho o poco, para crear algo (relativamente) nuevo.

Finalmente, quisiera añadir personalmente que en este proyecto queda recogido un largo trabajo de investigación y aprendizaje de una rama del conocimiento que casi desconocía, como es el arte pictórico en profundidad. Aquí empieza, un período de formación en el que buscaré la manera de dedicar mi vida profesional a la investigación artística, tanto de este magnífico pintor, Edward Hopper, como de otros.

## **CAPÍTULO 5**

### **BIBLIOGRAFÍA**

## 5. BIBLIOGRAFÍA.

- Alarcó, P., Llorens, T. y Borobia, M. (2000). *Obras Maestras Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid: Ediciones El Viso.
- Alder, E. y Curry, K. (2013). *American Modern Hopper to O'Keeffe*. New York: Museum of Modern Art.
- Borghesi, S. (2000). *Artbook Hopper, realidad y poesía del mito americano*. Barcelona: Electa Bolsillo.
- Bonazzoli, F. y Robecchi, M. (2013). *De la Mona Lisa a los Simpson*. Barcelona, Madrid: Lungweg - Editorial Planeta, S.A.
- Celdrán, H. y González, J. A. (2012). *Hopper en todas partes*. <http://blogs.20minutos.es/trasdos/2012/06/20/hopper-en-todas-partes/>  
Recuperado en Julio de 2015.
- Davies, Lucy (2015). *VOGUE Like a Painting*. Madrid: DTL Noble & DTL Fleischmann.
- Gingeras, A. M. (2006). *Guy Bourdin*. London: Phaidon.
- Günter Renner, R. (1999). *Edward Hopper, Transformaciones de lo real*. Köln (Colonia): Benedikt Taschen.
- Gruenwedel, S. (2014) *Tabletop Tableaux*. [http://inspire.adobe.com/2014/9/5/richard\\_tuschman\\_tabletop\\_tableaux.html](http://inspire.adobe.com/2014/9/5/richard_tuschman_tabletop_tableaux.html).  
Recuperado en Julio de 2015.
- Harder, M. (2013). *Revue, Eugenio Recuenco*. Kempen: teNeues.
- Kranzfelder, I. (2006). *Edward Hopper, Visión de la Realidad*. Köln (Colonia): Taschen.
- Levin, G. (1989). *Edward Hopper*. Madrid: Fundación Juan March.
- López, J. C. (2014, Enero 19). *Del cuadro a la fotografía: Richard Tuschman recrea con maestría la obra de Edward Hopper*. <http://www.xatakafoto.com/fotografos/richard-tuschman-un-pintor-de-imagenes-con-un-estilo-inconfundible>. Recuperado en Julio de 2015.
- Marker, S. (1991). *Edward Hopper*. Madrid: Editorial Libsa.

- Tuschman, R. *About Richard Tuschman*. <https://www.lensculture.com/richard-tuschman> Recuperado en Julio de 2015.
- Tuschman, R. *Hopper Meditations*. <https://www.lensculture.com/articles/richard-tuschman-hopper-meditations>. Recuperado en Julio de 2015.
- Tuschman, R (2015). *Richard Tuschman Bio*. <http://www.richardtuschman.com/#/Bio/> Recuperado en Julio de 2015.
- Vogue Like a Painting (2015). *Camila Arkans*. <http://likeapainting.vogue.es>. Recuperado en Julio de 2015.
- Vogue Like a Painting (2015). *Clifford Coffin*. <http://likeapainting.vogue.es> Recuperado en Julio de 2015.
- Vogue Like a Painting (2015). *Glen Luchford*. <http://likeapainting.vogue.es>. Recuperado en Julio de 2015.
- Vogue Magazine (2015). *Camilla Arkans*.  
<http://www.vogue.es/moda/modapedia/fotografos/camilla-akrans/309>  
Recuperado en Julio de 2015
- Vogue Magazine. *Dressing for Pleasure*.  
<http://www.vogue.com/slideshow/photographer/clifford-coffin/#150234>  
Recuperado en Julio de 2015
- Vogue Magazine (2015). *Glen Luchford*. <http://en.vogue.fr/voguelist/thevoguelist/glen-luchford/1045>. Recuperado en Julio de 2015.
- Yellow Korner (2015). *Richard Tuschman*.  
<http://es.yellowkorner.com/artistes/335/richard--tuschman.aspx>. Recuperado en Julio de 2015.
- Wikipedia (2015). *Glen Luchford*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Glen\\_Luchford](https://en.wikipedia.org/wiki/Glen_Luchford). Recuperado en Julio de 2015.