



**Edward Hopper entrevistado por John Morse**  
Whitney Museum, 17 de junio de 1959

**This transcript is in the public domain and may be used without permission. Quotes and excerpts must be cited as follows: Oral history interview with Edward Hopper, 1959 June 17, Archives of American Art, Smithsonian Institution.**

Esta entrevista tuvo lugar en la Sala de Juntas del Whitney Museum. Comienza con la lectura de un texto de 1933 de propio Hopper, "Notas sobre la pintura", donde el autor afirmaba que el objetivo de la pintura era transcribir de la forma más exacta posible nuestra más íntima impresión de la naturaleza. Hopper habla de cómo sus ideas han cambiado desde que esta declaración fuera publicada, de que el retorno a la naturaleza que había profetizado no ha ocurrido; de su camino hacia el realismo a pesar de la abstracción contemporánea (recuerda la postura, para él, similar de Thomas Eakins en el siglo XVII); de sus técnicas sobre lienzo y del uso del blanco de zinc; de su decisión de evitar los barnices protectores y su firme creencia de que es responsabilidad del propietario mantener las obras bien conservadas; de su éxito como fruto inconsciente de pintar honestamente; de la creencia de que su pintura "Apartment Houses" cristalizó a partir de ella un estilo. Hopper lee un comunicado, publicado en la revista Reality en 1953 donde postulaba que el arte era una expresión externa de la vida interior. En un apéndice, John Morse afirma que existe una especie de libro de contabilidad de todas las obras de Hopper, con fechas de catálogo y precios. Hopper lee dos declaraciones sobre arte escritas para otros fines. Comenta también sobre los materiales que utiliza; de por qué elige algunos de los temas que pinta, y de sus predicciones sobre el futuro del arte americano.

**Esta es una entrevista con el pintor y grabador estadounidense Edward Hopper realizada por John D. Morse para Archives of American Art. Se está grabando en la sala de juntas del Whitney Museum, el 17 de junio de 1959.**

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

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

que un barniz superficial. En su sentido más limitado el arte moderno parecería que tuviera sólo que ver con las innovaciones técnicas de cada época.

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

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

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

**Jo Hopper:** Veintiséis.

**Edward Hopper.** No sé. Quizá cambiaría el último párrafo.

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

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

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

**Edward Hopper.** Creo que sí.

**John Morse.** ¿Cree usted, sólo como conjetura, que su impulso podría provenir de Estados Unidos? Parece que América está liderando ahora el expresionismo abstracto. Me pregunto si este retorno a la naturaleza, a la que ambos nos hemos referido, podría salir de aquí o de Francia.

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

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

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

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

**Edward Hopper.** Creo que sí.

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

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

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

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

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

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

**John Morse.** Ya veo.

**Edward Hopper.** Y creo que lo mismo pasa con los cuadros.

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

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

**John Morse.** ¿Qué pigmentos utiliza normalmente?

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

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

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

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

**Edward Hopper.** No, no lo hago.

**Jo Hopper:** ¡Dios no lo quiera!

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

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

**John Morse.** Simplemente confía en Winsor & Newton.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Edward Hopper.** Sí, así lo hago.

[...]

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

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

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

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

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

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

**Edward Hopper.** Creo que debería y que podría enseñarse.

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

**Edward Hopper.** No sabía eso.

**John Morse.** Si, es verdad. Hay algunas, por ejemplo, según me han dicho, que no podían ir con la exposición que ahora va a Rusia. No soportarían el viaje. Me gusta aprender de mis amigos restauradores, los Keck, de Brooklyn; sin embargo, nunca han tenido un cuadro suyo en su taller y no sabe usted cuántos se deterioran.

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

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

**Edward Hopper.** Creo que sí.

[Interrupción]

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

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

**Edward Hopper.** Bueno, creo que alguna lo consiguió.

**John Morse.** ¿Cuál sería?

**Edward Hopper.** “Cape Cod Morning”.

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

**Edward Hopper.** Bueno, un placer en un sentido, y sin embargo, suponen un trabajo duro para mí. No puedo decir que sea un placer. Hay tantos problemas técnicos en cuestión.

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

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

**John Morse.** ¿Qué hay de sus muchas pinturas de faros, “The Lighthouse at Two Lights”, que es tal vez uno de los más conocidos. ¿Transmite el sentimiento que tenía en aquel momento?

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

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

[En ese momento interviene la esposa de Hopper]

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

[Interrupción]

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

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

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

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

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

**Edward Hopper.** Si, creo que si.

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

**Edward Hopper.** Si.

**John Morse.** Gracias.

[Interrupción]

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

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

**John Morse.** Me contó usted una cosa. Cuando se expuso esta pintura en una muestra del Museum of Modern Art?

**Edward Hopper.** Creo que sí.

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

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

**John Morse.** Entiendo, gracias.

[Interrupción]

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

**Edward Hopper.** Sí, creo que es así.

**John Morse.** ¿Recuerda cuando lo pintó?

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

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

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

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

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

**John Morse.** Muchas gracias, señor Hopper.

## Addendum

**John Morse.** La voz que han escuchado de fondo en ocasiones era la de la señora Hopper, quien acompañó a su marido durante la entrevista. Hay que dejar constancia aquí de que el señor. Hopper ha mantenido un libro con el registro de todas sus pinturas con la siguiente información: el lienzo, la fecha de la pintura, los pigmentos, y cuando se terminó el cuadro. Este libro ha sido transcrito por el Whitney Museum que posee una copia del mismo. Lo que finalmente se haga con él está, por supuesto, aún por decidir.

**This transcript is in the public domain and may be used without permission. Quotes and excerpts must be cited as follows: Oral history interview with Edward Hopper, 1959 June 17, Archives of American Art, Smithsonian Institution.**