

THE CITY IN PRINT

Although Hopper aspired to recognition as a painter, his first successes came in print, through his illustrations and etchings. Having trained in commercial art in his student years, he found work as an illustrator after leaving school in 1906. By this time, New York had established itself as the advertising and publishing center of the United States, and in the 1910s and 1920s Hopper received a steady flow of assignments, which helped him earn a living and supported his fine art practice. His illustrations often featured urban motifs inspired by New York—theaters, restaurants, offices, and city dwellers—that would become foundational to his art.

Intrigued by the creative possibilities of printmaking, Hopper spent much of his free time between 1915 and the early 1920s refining his etching techniques. He acquired a press for his studio in 1916 and began to exhibit and sell his prints, many of which also took inspiration from city subjects. For Hopper, the print medium offered a critical opportunity to sharpen his compositional skills and to experiment with light and shadow in black and white.

LA CIUDAD IMPRESA

A pesar de que Hooper aspiraba a ser reconocido como pintor, sus primeros éxitos fueron con trabajos impresos, a través de ilustraciones y grabados. Tras formarse en arte comercial en sus años de estudiante, encontró trabajo como ilustrador luego de terminar la escuela en 1906. Para ese momento, Nueva York se había consolidado como el centro de la publicidad y la industria editorial de los Estados Unidos, y en las décadas de 1910 y 1920, Hopper recibió un flujo constante de encargos que lo ayudaron a ganarse la vida y a financiar su práctica artística. Sus ilustraciones frecuentemente representaban motivos urbanos inspirados en Nueva York (teatros, restaurantes, oficinas y habitantes de la ciudad), temas que se volverían fundamentales en su arte.

Intrigado por las posibilidades creativas del grabado, Hopper dedicó mucho de su tiempo libre entre 1915 y principios de la década de 1920 a refinar sus técnicas de grabado. Adquirió una prensa en 1916 para su estudio y comenzó a exhibir y vender sus trabajos, muchos de los cuales también se inspiraron en temas de la ciudad. Para Hopper, el medio impreso ofrecía una oportunidad crítica para perfeccionar sus habilidades de composición y experimentar con la luz y la sombra en blanco y negro.

THE WINDOW

Hopper spent hours strolling New York’s sidewalks, riding its elevated trains, patronizing its eating establishments, and attending the theater, always on the lookout for new subjects. He was particularly drawn to the fluid boundaries between public and private space in a city where all aspects of everyday life—from goods in a storefront display to unguarded moments in a café—are equally exposed. The window became one of Hopper’s most enduring symbols, and he exploited its potential to depict the exterior and interior of a building simultaneously, a viewing experience he described as a “common visual sensation.”

Hopper’s interiors suggest the vulnerability of private life in the densely populated metropolis. In *Night Windows* (1928) and *Room in New York* (1932), for example, he captures the experience of the city after nightfall as illuminated spaces became a sort of urban theater for passersby. For Hopper, New York’s windowed facades served as dynamic structuring devices that he employed in compositions throughout his career.

LA VENTANA

Hopper pasó horas deambulando por las calles de Nueva York, viajando en trenes elevados, frecuentando restaurantes y yendo al teatro, siempre en búsqueda de nuevos temas. Se sentía particularmente atraído por las fronteras porosas entre los espacios públicos y privados en una ciudad donde todos los aspectos de la vida diaria (desde los productos desplegados en la vitrina de una tienda, hasta momentos desprevenidos en un café), se exponen por igual. La ventana se convirtió en uno de los símbolos más memorables de Hopper, y explotó su potencial para representar el exterior y el interior de un edificio de manera simultánea, una experiencia de observación que describió como “una sensación visual común”.

Los interiores de Hopper sugieren lo vulnerable de la vida privada en una metrópolis densamente poblada. En *Night Windows* [Ventanas de noche] (1928) y *Room in New York* [Habitación en Nueva York] (1932), por ejemplo, captan la experiencia de la ciudad luego del ocaso, donde los espacios iluminados se convierten en una suerte de representación teatral para el transeúnte. Para Hopper, las fachadas con ventanas sirven como un dispositivo estructural dinámico que empleó en las composiciones a lo largo de su carrera.

THE HORIZONTAL CITY

Five paintings made between 1928 and 1935—*Manhattan Bridge Loop*; *Blackwell's Island*; *Macomb's Dam Bridge*; *Apartment Houses, East River*; and *Early Sunday Morning*—share nearly identical dimensions and the same panoramic format. Collectively, these paintings provide invaluable insight into Hopper's contrarian vision of a horizontal city; as Alfred H. Barr observed of Hopper's work in 1933: "His indifference to skyscrapers is remarkable in a painter of New York architecture."

Describing his aims in *Manhattan Bridge Loop*, Hopper explained that the painting's horizontal composition was an attempt to give "a sensation of great lateral extent" and bring attention to the cityscape beyond the frame; "I just never cared for the vertical," he later quipped. His depictions of the wide spans of the city's bridges, its industrial landscapes, and its low-slung buildings elevate the quotidian and prosaic over the iconic, offering a powerful counterpoint to the awe-inspiring views of the New York skyline celebrated in the news and in works by many of his contemporaries.

LA CIUDAD HORIZONTAL

Cinco pinturas realizadas entre 1928 y 1935, *Manhattan Bridge Loop* [Circuito del puente de Manhattan]; *Blackwell's Island* [hoy conocida como Roosevelt Island]; *Macomb's Dam Bridge* [puente giratorio sobre el río Harlem]; *Apartment Houses, East River* [Departamentos, East River]; y *Early Sunday Morning* [Madrugada de domingo]; comparten dimensiones casi idénticas y el mismo formato panorámico. Colectivamente, estas pinturas ofrecen una perspectiva invaluable sobre la visión antagónica de una ciudad horizontal. Como comentó Alfred H. Barr sobre el trabajo de Hopper en 1933: "Su indiferencia hacia los rascacielos es notable en un pintor de la arquitectura de Nueva York".

Describiendo su intención en *Manhattan Bridge Loop* Hopper explicó que la composición horizontal de la pintura era un intento de dar "una sensación de gran extensión lateral" y llamar la atención sobre el paisaje urbano más allá del marco. "Yo nunca me interesé por lo vertical", bromeó posteriormente. Su representación de la amplia gama de puentes de la ciudad, sus paisajes industriales y sus edificios bajos, eleva lo cotidiano y lo prosaico por encima de lo icónico, ofreciendo un contrapunto poderoso al de las imponentes vistas del *skyline* de Nueva York celebrada en las noticias y en la obra de muchos de sus contemporáneos.

WASHINGTON SQUARE

Hopper moved to a modest top-floor residence at 3 Washington Square North in Greenwich Village in 1913, and was joined there by the artist Josephine (Jo) Verstille Nivison Hopper upon their marriage in 1924. When the Hoppers moved across the hall in 1932 to a larger apartment overlooking Washington Square Park, they devoted more space to artmaking than to their domestic accommodations. Even as she pursued her own work, Jo played a crucial supportive role in Edward's practice as his long-standing model and chief record-keeper. The intersections between work and home life were fluid and the dynamics between the two artists challenging at times, but Edward and Jo remained in that apartment until their deaths in 1967 and 1968, respectively.

In his first years on Washington Square, Edward took great interest in the cityscape visible from his windows and his rooftop. Jo, for her part, often selected interior subjects, from the pot-bellied stove to the stairwell that led the seventy-four steps up to the apartment. Through their front windows, the Hoppers witnessed the incessant cycles of demolition and construction as nineteenth-century buildings like their own were torn down to make way for new structures. During their many decades in Greenwich Village they advocated for the preservation of the neighborhood as a haven for artists and as one of the city's cultural landmarks.

WASHINGTON SQUARE

Hopper se mudó a un modesto apartamento ubicado en el número 3 Washington Square North en Greenwich Village en 1913, en donde lo acompañó la artista Josephine (Jo) Verstille Nivison Hopper, luego de su matrimonio en 1924. Cuando los Hopper se mudaron cruzando el vestíbulo en 1932 a un apartamento más grande con vista al Washington Square Park, dedicaron más espacio al taller de arte que al ámbito doméstico. Incluso mientras Jo se dedicaba a desarrollar su propio trabajo artístico, jugó un papel crucial de apoyo en la práctica de Edward, como su modelo y principal administradora. Las interacciones entre el trabajo y la vida del hogar eran fluidas y, si bien la dinámica entre los dos artistas resultaba un reto a ratos, Edward y Jo vivieron en ese apartamento hasta sus respectivas muertes en 1967 y 1968.

En sus primeros años en Washington Square, Edward se interesó mucho por la vista de la ciudad desplegada ante su ventana y desde su techo. Jo, por su parte, frecuentemente seleccionó temas de interiores, desde la estufa de barril, hasta las escaleras con sus setenta y cuatro escalones que conducían al apartamento. A través de las ventanas frontales, los Hopper fueron testigos de los incesantes ciclos de demolición y construcción, en la medida en que edificios del siglo XIX como el suyo, eran derribados para dar paso a nuevas estructuras. A lo largo de sus décadas en Greenwich Village abogaron por la preservación del vecindario como un refugio para artistas y como uno de los puntos de referencia cultural de la ciudad.

THEATER

Hopper was passionate about the theater, and his work underscores the critical role it played as an active mode of spectatorship and a wellspring of visual inspiration. He and Jo frequented local establishments like the Sheridan Theatre, a nearby movie house, as well as the theaters clustered in Times Square's growing entertainment district, as documented by the numerous ticket stubs they methodically annotated and kept. Hopper set several compositions within theater interiors, focusing not on the action on stage or screen but instead on transitional moments and private interludes—an usher lost in thought, a lone theatergoer at the back of a cinema. Hopper's experiences in these venues, in which real and fictive worlds are divided only by a proscenium, surely contributed to many of his stagelike compositions.

Back in the studio, Hopper's painting process often called for its own form of theater. With a background in acting as a member of the Washington Square Players, Jo collaborated with Edward, helping him source props and posing as various figure types. For each painting, Edward gradually transformed Jo's likeness into a distinct character through a succession of preparatory studies, once remarking that the final work "doesn't look anything like her usually."

TEATRO

Hopper era un apasionado del teatro y su trabajo resalta el papel fundamental que jugó como un modo activo del espectador y fuente de inspiración visual. Él y Josephine, su esposa, frecuentaban establecimientos locales como el Sheridan Theatre, un cine del vecindario, al igual que los teatros ubicados en el creciente distrito del entretenimiento de Times Square, como lo documentan numerosos talones de boletos que registraban y guardaban meticulosamente. Hopper ambientó varias composiciones en interiores de teatros, centrándose no en lo que sucedía en el escenario o en la pantalla, sino en momentos transicionales e interludios privados: una acomodadora perdida en sus pensamientos, un espectador solitario en la parte trasera de la sala. Las experiencias de Hopper en estos lugares de ocio, donde el mundo real y el ficticio sólo están separados por un proscenio, seguramente también influenciaron varias de sus composiciones escénicas.

De vuelta en su estudio, el proceso pictórico de Hopper frecuentemente requería su propia forma teatral. Con experiencia en actuación y como miembro del grupo teatral Washington Square Players, Jo colaboraba con Edward ayudándolo a buscar accesorios y posando en distintas formas. En cada pintura, Edward gradualmente transforma la apariencia de su esposa en diferentes personajes a través de una sucesión de estudios preparatorios, señalando en una ocasión que la representación final "en general no se parece en nada a ella".

REALITY AND FANTASY

In his personal journal “Notes on Painting” from around 1950, Hopper described his desire to create a “realistic art from which fantasy can grow.” At a time when many artists in New York had grown skeptical of figurative painting and aligned themselves with new modes of abstraction, Hopper’s depictions of cafeterias, theaters, offices, and apartment bedrooms occupied a potent middle ground, with their radically simplified geometry and uncanny, dreamlike settings.

In these ambitious late works, Hopper often incorporated solitary figures or small groups of individuals set in generic urban spaces that nonetheless capture particularities of the city’s built environment—a brownstone abutting a public park, a cafeteria overlooking another building’s facade, a neighbor’s window seen through one’s own. Through these scenes, New York served as a stage set or backdrop for Hopper’s explorations of what he described as the “vast and varied realm” of one’s inner life.

REALIDAD Y FANTASÍA

En su diario personal “Notes on Painting” [“Apuntes sobre pintura”] de alrededor de los años cincuenta, Hopper describió su deseo de crear un “arte realista a partir del cual la fantasía puede crecer”. En un momento en que muchos artistas en Nueva York se habían vuelto escépticos con respecto a la pintura figurativa y se alinearon con nuevas formas de abstracción, la representación de Hopper de cafeterías, teatros, oficinas y dormitorios de apartamentos ocupan un punto medio muy poderoso, con su geometría radicalmente simplificada y escenarios extraños y oníricos.

En estos ambiciosos trabajos tardíos, Hopper frecuentemente incorpora figuras solitarias o pequeños grupos de individuos situados en espacios urbanos que, sin embargo, captan las particularidades del ambiente de las edificaciones, una casa de piedra rojiza colindante con un parque público, una cafetería con vista a la fachada de otro edificio, la ventana del vecino vista a través de la propia. En estas representaciones, Nueva York sirve como escenario o telón de fondo para las exploraciones que Hopper describió como un “vasto y variado reino” de la vida interior de uno mismo.

SKETCHING NEW YORK

Throughout his career, Hopper explored the city with sketchbook in hand, recording his observations through drawing. A substantial volume of sketches and preparatory studies charts Hopper’s favored locations across New York, many of which the artist returned to again and again in order to capture different impressions that he could later explore on canvas.

Hopper described his on-site sketching process as working “from the fact,” an effort to collect details directly from the world around him. These sketches greatly informed his paintings, and in certain compositions based on specific sites, such as *Bridle Path* (1939), Hopper’s final works hew closely to his fastidious studies. More commonly, Hopper painted an imagined New York, one in which he synthesized elements from disparate locations—a revolving door, shadows on a facade—and altered them to suit his interests.

DIBUJANDO NUEVA YORK

A lo largo de su carrera, Hopper exploró la ciudad con su cuaderno de dibujo en mano, registrando sus observaciones a través de bosquejos. Un volumen sustancial de dibujos y estudios preliminares mapean los lugares favoritos de Hopper a lo largo y ancho de Nueva York, a los cuales el artista volvía de manera recurrente para captar las diferentes impresiones que luego podría explorar sobre el lienzo.

Hopper describió su proceso de bosquejo in situ como trabajar “a partir de los hechos”, un esfuerzo de recolección directa de detalles del mundo que lo rodeaba. Estos dibujos influenciaron en gran medida su pintura y en ciertas composiciones basadas en lugares específicos, como *Bridle Path* [Sendero del arnés] (1939), las obras finales de Hopper se apoyan muy de cerca en esos meticulosos estudios. Con más frecuencia Hopper pintó un Nueva York imaginado, en el que sintetizó elementos de lugares dispares (una puerta giratoria, sombras en una fachada) y los alteró para servir a sus intereses.