

Mirando al interior: la influencia de Edward  
Hopper en la obra de Gregory Crewdson

Arola Valls Bofill

## **Index**

- **Introducción**

- **La fotografía erudita: escenografías de la cultura**

La ambición teórica y plástica de la fotografía construida

Un diálogo con la Historia y los referentes de la cultura occidental

La construcción de la imagen: la restauración de la estética de la belleza

- **La obra de Gregory Crewdson**

*Beneath the Roses* (2003–2005), *Dream House* (2002), *Twilight* (1998–2002)

La influencia de Edward Hopper: un modelo teórico y formal

Modelo iconográfico y estilístico

- **La huella de Edward Hopper, un modelo más allá de Crewdson**

- **Bibliografía**

*A veces hablar con Eddie es  
como dejar caer una piedra en un pozo,  
salvo que no golpea cuando llega abajo.*

*Josephine Hopper<sup>1</sup>*

## **Introducción.**

*Mirando al interior* propone un acercamiento a la fotografía de Gregory Crewdson a partir del modelo referencial de la propuesta pictórica de Edward Hopper. Una propuesta que se manifiesta en la obra de Crewdson en distintos niveles de evidencia pero que conforma, indudablemente, uno de los referentes estructurales de sus imágenes.

Hopper ha sido profundamente influyente en mí como artista que emerge de una tradición distinta; la obra de Hopper se enfrenta a las ideas de la belleza, la tristeza, la alienación, y el deseo. Creo que actualmente es prácticamente imposible leer visualmente América sin remitirse al archivo de imágenes creadas por artistas que encontraron inspiración en la pintura de Hopper. Su arte ha dado forma a los temas esenciales y de interés en la obra de muchos pintores contemporáneos, escritores, y, sobre todo, fotógrafos y cineastas.<sup>2</sup>

El punto de partida de esta propuesta son las propias palabras de Gregory Crewdson, que han sido contrastadas y matizadas con un análisis detallado de sus imágenes así como con la contextualización de su obra dentro de la fotografía contemporánea.

Asimismo, la investigación plantea el modelo de la pintura de Hopper en una dimensión mucho más amplia y analiza, a partir del estudio de otras tesis, hasta qué punto la influencia de Edward Hopper en la fotografía de la segunda mitad del siglo XX ha llevado a desarrollar múltiples miradas al interior: el interior del espacio íntimo y el interior de un individuo alienado en el paisaje psicológico de la sociedad norteamericana.

---

<sup>1</sup> Josephine Hopper citada por Jeffrey Fraenkel en *Edward Hopper & Company: Hopper's Influence on Photography*, trad. libre, San Francisco, Fraenkel Gallery, 2009.

<sup>2</sup> Gregory Crewdson, *Williams College Museum of Art (WCMA)*, trad. libre, 24/4/09, [http://www.wcma.org/press/06/06\\_Hopper\\_Crewdson.shtml](http://www.wcma.org/press/06/06_Hopper_Crewdson.shtml)

## La fotografía erudita: escenografías de la cultura.

## La ambición teórica y plástica de la fotografía construida.

Una de las tendencias que dibujan actualmente los distintos horizontes de la fotografía contemporánea es la que podríamos llamar, siguiendo el enunciado propuesto por Dominique Baqué, la rama de la “fotografía erudita”<sup>3</sup>, presente en el panorama fotográfico internacional desde la década de los 80’s pero que encuentra su máxima expansión en la de los 90’s. La aparición de dicha tendencia se enmarca en el panorama de la plena consolidación de la fotografía en el entorno de la creación artística, entrada que tiene lugar no sólo desde un punto de vista conceptual sino también desde los distintos componentes que estructuran el mundo del arte tal y como lo conocemos actualmente: el mercado, las instituciones y la formación profesional, entre otros.<sup>4</sup>

Podríamos marcar como fecha simbólica de esta apertura de las posibilidades y relaciones del medio fotográfico el año 1972, fecha del cierre de la revista *Life* que sitúa a la televisión como el medio privilegiado de comunicación de masas y anuncia la caída del valor documental de la fotografía, abriendo a su vez las puertas para una revalorización de su potestad artística.

Esta nueva revisión del estatuto creativo de la fotografía irá seguida de una ampliación de su potencial discursivo, que la llevarán a replantearse los valores históricos y tradicionales que se le habían asociado. Dicha reformulación de la teoría fotográfica implica la puesta en tela de juicio de los grandes paradigmas, entre ellos, el “esto fue” de Roland Barthes<sup>5</sup> (el carácter indicial y mimético de la fotografía), a la vez que evidencia la falacia de la transparencia (la fotografía entendida como copia fiel de la realidad) que había reinado en la construcción de gran parte de los discursos producidos a lo largo del siglo XX (con sus bases evidentes en el siglo XIX).

La fotografía erudita es una de las propuestas surgidas a partir del abanico de posibilidades abierto desde la década de los 70’s, que se define por una clara vocación artística a desarrollar no sólo desde la vertiente teórica sino también desde la plástica. Dentro de la proliferación de tendencias que nacerán a partir de esta coyuntura, la fotografía erudita plantea seguramente el ataque más frontal al dogma

---

<sup>3</sup> Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2007, p.89, propone el término “erudite” en un sentido cercano al del renacimiento de la *pittura colta* italiana en los años 80’s.

<sup>4</sup> La década de los ’70 consolida la plena emancipación de la fotografía “con la creación de numerosos festivales, revistas, galerías, publicación de obras, apertura de escuelas especializadas y departamentos universitarios, realización de estudios e investigaciones históricas y teóricas, constitución de colecciones públicas y privadas, entrada de obras en museos, uso creciente por parte de los artistas y el nacimiento de un mercado.”, André Rouillé, *La photographie*, trad. libre, París, Editions Gallimard, 2005, p. 11.

<sup>5</sup> “El *esto fue* barthesiano no es más que la cosa material representada, aquella que se supone ha preexistido a la imagen, ha sido registrada, integralmente transmitida, sin deformación ni falta, por una imagen totalmente transparente, *siempre invisible*” André Rouillé, *La photographie*, trad. libre, París, Editions Gallimard, 2005, p. 85.

objetivista<sup>6</sup>, resolviendo la tradicional encrucijada de la fotografía entre el plano de la ciencia y el del arte a favor de una clara apuesta por la composición en detrimento de la referencia.<sup>7</sup> Este cambio de estatus sitúa al medio fotográfico en un lugar preponderante (productiva y teóricamente) dentro de la creación artística<sup>8</sup> y es compartido por muchas de las tendencias de la fotografía contemporánea aunque especialmente característico de la fotografía erudita.

Por otro lado, la puesta en tela de juicio del valor documental del medio significa para la fotografía erudita la reivindicación del “derecho a la transmutación y la transformación de lo real en mundos posibles”<sup>9</sup> subrayando especialmente la caducidad del “instante decisivo” preconizado por Cartier-Bresson, que durante tantos decenios lideró los dictados de lo que podía ser o no la fotografía, y propone la pérdida de la potestad del instante con un nuevo discurso basado en la construcción del escenario de la toma (fotografía construida, pero no sólo físicamente sino a partir de una construcción intelectual). Esta escenificación, que nos permitirá hablar indistintamente de fotografía erudita o construida, derriba cualquier residuo de conexión entre la fotografía y la noción de “lo verdadero”, y anula la concepción del medio como huella testimonial de un suceso real.

Por otro lado, la fotografía construida juega justamente con la todavía latente concepción del medio en el imaginario colectivo como testimonio de la realidad, elaborando una escena tan sofisticada que sitúa al espectador en la duda de su veracidad (entendiendo como veracidad una correspondencia real con los sucesos de la vida diaria *versus* aquellos contruidos por el autor). El territorio de la fotografía construida apuesta por una ficción tan cercana o semejante a la “realidad” que fácilmente puede pasar o ser confundida con ella.

---

<sup>6</sup> Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2007, p. 90.

<sup>7</sup> André Rouillé propone un análisis de la ambivalencia de la fotografía (“entre la referencia y la composición”) en relación a los distintos discursos que han potenciado una vertiente u otra del medio: “[...] el discurso de la mimesis y el índice, a pesar de sus diferencias, tienen en común reducir la fotografía a una sola de sus dimensiones, de privilegiar la referencia en detrimento de la composición”, *La photographie*, trad. libre, Paris, Editions Gallimard, 2005, pp. 268-269.

<sup>8</sup> Asimismo, podemos contextualizar este nuevo rol preponderante de la fotografía en el panorama contemporáneo a partir del giro teórico y la puesta en tela de juicio de los valores tradicionales del medio: “Decir que no podemos dar por sentado el estatus de la fotografía como arte, es negar tanto la indexofobia como la indexofilia, rechazar la idea de que dado que la indexicalidad es una falsa afirmación las fotografías pueden ser, por supuesto, obras de arte, y rechazar también la idea de que, debido a que son esencialmente indiciales, no pueden ser obras de arte (o “Arte”) [...] Es precisamente porque hay formas en las que las fotografías no son simplemente representaciones, que la fotografía y la teoría de la fotografía han sido tan importantes. De hecho, podríamos decir que es precisamente el complicado estatus de la fotografía como objeto teórico lo que la ha hecho tan importante en el arte” Michel Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven/London, Yale University Press, 2008, pp. 336-337.

<sup>9</sup> Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, trad. libre, Paris, Éditions du Regard, 2007, p. 90.

## Un diálogo con la Historia y los referentes de la cultura occidental.

Frente a ciertas opciones críticas derivadas del advenimiento de la posmodernidad y especialmente aquellas que derriban los grandes relatos de la cultura occidental, la fotografía erudita propone la elaboración de un discurso teórico sofisticado construido y avalado desde la tradición pictórica y desde la apuesta por la vuelta de valores formales y compositivos basados en la “estética de la belleza”<sup>10</sup>. Potenciar el enfrentamiento estético como primera impronta de calidad de las imágenes constituirá uno de los enunciados vertebrales del posicionamiento formal de los fotógrafos enmarcados en la fotografía construida.

A partir de aquí, la “erudición”, que siguiendo la propuesta de Baqué define el corpus conceptual de esta tendencia ubicada en el panorama de la fotografía contemporánea, podría ser esquematizada en dos ejes que de forma recurrente articulan la obra de todos aquellos autores que podríamos identificar en esta corriente: el discursivo y el formal y compositivo.

Dentro del plano discursivo y conceptual, la fotografía erudita establece un diálogo con la tradición de la cultura (generalmente occidental) y con la historia del arte. Los referentes y grandes hitos de la pintura y la literatura constituyen las fuentes principales desde las que elaborar el discurso de la obra a través de un diálogo que permite visitar desde la contemporaneidad los temas clásicos de la cultura occidental. Dentro de esta tradición, la fotografía erudita apuesta por la denominada “alta cultura” alejándose de “la contaminación del *kitsch* y de los *mass media*”<sup>11</sup> (dentro de los cuales había quedado relegada la fotografía a partir de su largamente proclamado valor documental) con un posicionamiento evidentemente lejano de las propuestas de los Estudios Visuales.

Sin embargo, este diálogo con la herencia cultural no se articula desde estrategias o prácticas apropiacionistas<sup>12</sup> ni desde la nostalgia de los relatos caídos en descrédito a partir de la posmodernidad sino desde una toma de conciencia de la riqueza del imaginario que vive en la tradición y del valor formal y conceptual de los referentes, ahora convertidos en modelos a reinterpretar. La fotografía erudita asume su propia condición de heredera del “gran arte”<sup>13</sup>, en busca de la riqueza discursiva y formal de la tradición, constituida en modelo desde el que replantear el potencial de la fotografía en la nueva coyuntura dibujada desde la década de los 70’s.

---

<sup>10</sup> Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l’extrême contemporain*, trad. libre, Paris, Éditions du Regard, 2007, p. 89.

<sup>11</sup> Dominique Baqué, «Cartographie contemporaine», *Qu’est-ce que la photographie aujourd’hui?*, numero fuera de la serie de *BeauxArts magazine*, Paris, Beaux Arts / TTM Éditions, 2007, p. 10.

<sup>12</sup> Las prácticas apropiacionistas se incorporan en el panorama artístico de los años 80’s a partir de las propuestas de Sherrie Levine y Richard Prince.

<sup>13</sup> Esta asunción no implica la subyugación del medio a la tradición pictórica (subyugación que por otro lado ha marcado en mayor parte la relación de ambas disciplinas en el siglo XIX) sino una toma de conciencia de la especificidad del lenguaje fotográfico, autónomo aunque deudor de la tradición pictórica.

De todas maneras, esta influencia no seguirá un esquema unidireccional (la pintura tradicional como modelo para las nuevas propuestas de la fotografía) sino que permitirá abordar la “empresa de reconstrucción crítica de la pintura, que se articula alrededor de la fotografía como medio privilegiado”.<sup>14</sup>

### **La construcción de la imagen: la restauración de la estética de la belleza.**

Dentro del plano formal, la fotografía erudita encontrará en la tradición pictórica un modelo desde el que abordar la voluntad de restaurar la estética de la belleza, especialmente en descrédito desde las vanguardias históricas<sup>15</sup> y relegada a un segundo término en la tradición fotográfica del siglo XX a favor de la predominancia del valor documental de la imagen. La fotografía erudita pondrá de nuevo en circulación el valor de la puesta en escena (ya propuesto en el siglo XIX<sup>16</sup>) para construir la imagen fotográfica como si de un imagen pictórica se tratara.

La invención de la totalidad de la escena requerirá para la consecución de las obras una meticulosa y elaboradísima escenografía cuya altísima calidad formal, compositiva y técnica será la responsable de situar al espectador en la duda de su verdadera existencia (en el sentido apuntado anteriormente). La maestría técnica y el dominio de los recursos compositivos, antes requeridos al pintor, serán ahora imprescindibles también para el fotógrafo, ya no simplemente encargado de apretar un botón (acto que incluso puede delegar) sino convertido en verdadero “director de arte”.

A partir de los dos grandes enunciados formales que definen la fotografía erudita (la recuperación de la estética de la belleza y la construcción de la imagen), gran parte de las obras pertenecientes a esta corriente reproducirán incluso modelos compositivos de sus referentes pictóricos, empezando por la elección de grandes formatos finales para las obras y siguiendo por una misma distribución de los elementos en el cuadro o por la elección de una misma “paleta” cromática.

La conjunción de los grandes referentes temáticos de la tradición pictórica y de esta meticulosa y preciosista elaboración técnica darán lugar a imágenes que apuestan a menudo por la espectacularidad, la teatralidad del gesto<sup>17</sup> y la

---

<sup>14</sup> Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, trad. libre, Paris, Éditions du Regard, 2007, p. 111.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>16</sup> La creación de una imagen basada en la construcción de una escena es prácticamente contemporánea al nacimiento de la fotografía. Ya en 1840, un año después de la publicación oficial del daguerrotipo, Hippolyte Bayard realiza el famoso autorretrato titulado *Le noyé*, donde se fotografía bajo la apariencia de la muerte. A pesar de esta temprana ficción fotográfica, el primer movimiento fotográfico enteramente basado en la puesta en escena tendrá lugar dentro del periodo de aparición y desarrollo de la técnica del colodión húmedo a mitades del siglo XIX, con las propuestas de Oscar Gustave Reijlander, Henry Peach Robinson, Margaret Cameron y Gustave Le Gray principalmente.

<sup>17</sup> Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2007, p. 111.

condensación del tiempo, características todas ellas alejadas de la banalidad compositiva y conceptual que define muchas de las prácticas dominantes en la fotografía artística desde la década de los 90's<sup>18</sup>. La construcción de imágenes con altos valores estéticos y discursivos a partir del dominio de la luz, el color y la disposición de todos los elementos que componen el cuadro, definirán un lenguaje que apuesta por la creación de imágenes que conectan con la tradición pictórica de recrear o crear realidades alternas, altamente evocadoras y que trabajan por encima de un primer nivel de captura de la realidad, posicionando así a los fotógrafos ya no como simples afortunados cazadores de instantes, sino como verdaderos creadores.

### **La obra de Gregory Crewdson.**

***Beneath the Roses* (2003–2005), *Dream House* (2002), *Twilight* (1998–2002).**

La obra de Gregory Crewdson, especialmente presente en el panorama de la fotografía contemporánea desde finales de la década de los 90, encuentra su marco conceptual y formal en las propuestas de la fotografía erudita que sigue en cierta manera la estela de Jeff Wall, su máximo representante<sup>19</sup>. Desde este punto de partida, su propuesta se ciñe a lo que hemos definido como los dos grandes ejes de la fotografía construida: su relación con la tradición cultural occidental y la reivindicación de una estética de la belleza que implica en primer término la construcción total de la escena. A pesar de que ya desde sus inicios Crewdson se adhiere a esta tendencia fotográfica, se analizarán sus tres últimos proyectos en los que no sólo consolida su proceso creativo sino que se manifiesta en mayor grado la influencia de Edward Hopper: *Beneath the Roses* (2003–2005), *Dream House* (2002) y *Twilight* (1998–2002).

A pesar de la especificidad temática de cada proyecto, la obra de Crewdson a partir de la última década del siglo XX gira entorno a un mismo tema que atraviesa y sirve de esqueleto a su producción más reciente: la interrupción de la vida cotidiana en las zonas urbano-rurales de la América contemporánea por un hecho sorprendente e incomprensible. La construcción de esta mirada no se centra en el registro documental de estos espacios sino que, por el contrario, renuncia a los valores literales de la fotografía y se articula desde el extrañamiento que suscitan unas imágenes cargadas de un ambiente enigmático.

---

<sup>18</sup> Tal y como propone Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2007, p. 89, la fotografía erudita se sitúa en el polo antagónico del azar creativo característico de una de las tendencias más hegemónicas de la década de los 90's, aquella basada en la defensa de lo trivial y lo íntimo desde una construcción estética fundamentada en el descuido técnico y compositivo. Claros ejemplos de esta apuesta por la imagen pobre los encontraríamos en la estética de lo ordinario defendida por Nan Goldin y, más recientemente, por Wolfgang Tillmans.

<sup>19</sup> La obra de Jeff Wall, así como su producción teórica, sitúan al artista canadiense en la cabeza de esta tendencia fotográfica, a pesar de pertenecer formalmente a la Escuela de Vancouver.



Si bien el punto de partida arranca de la homogénea cotidianeidad en este paisaje norteamericano, Crewdson introduce un elemento de misterio que roza en algunos casos la ciencia ficción contenida<sup>20</sup>. La latencia de un hecho extraordinario e inquietante produce la tensión narrativa característica de sus imágenes, tensión que situará su obra entre la contención narrativa propia de la pintura figurativa (el *Painted Drama*<sup>21</sup>) y el imaginario extraordinario de los *mass media*, propio de la narración cinematográfica y televisiva.

En este sentido, estos referentes que nutren el recurso narrativo de la tensión son una evidencia más de la hibridación cultural y la yuxtaposición de capas de referentes y modelos de diversas procedencias que caracteriza la obra del autor, y que proceden tanto de esta cultura erudita de la que hacíamos referencia como del imaginario cinematográfico hollywoodiense, que hacen de la obra de Crewdson un sofisticado e híbrido despliegue de modelos. *Untitled, Ophelia* (2001) es un claro ejemplo del tejido de referentes desde el que el autor construye su propia alternativa a la indicialidad de la fotografía, tejido que en este caso pone a convivir en una misma imagen el evidente punto de partida prerrafaelita con una escenografía e iluminación propias de la tradición del cine de ciencia ficción y misterio.<sup>22</sup>

Por otra parte, la elaboración de estas historias contenidas a caballo entre lo ordinario y lo fantástico, en el marco de la cultura norteamericana, tomará forma a través de la realización de *tableaux vivants* de dimensiones cercanas a las de los grandes formatos pictóricos, que implicarán un proceso de trabajo el cual, de la misma forma que los propios referentes de la obra, se mueve entre los procesos de creación pictórica y los métodos de trabajo cinematográficos<sup>23</sup>. Procesos que

---

<sup>20</sup> La introducción de este hecho insólito al que deben hacer frente sus personajes desemboca en “escenas de dislocación y disociación”, tal y como apunta Stephan Berg en «El lado oscuro del sueño americano» en *Gregory Crewdson: 1985–2005*, catálogo de la exposición con el mismo nombre (Palazzo delle Esposizioni, Roma 18 diciembre 2007 – 2 marzo 2008 [etc.]), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2007, p. 17.

<sup>21</sup> Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2007, p. 111, propone este término como aclaración al de “théâtre peint” en relación a la narrativa teatralizada característica también de la obra de Jeff Wall.

<sup>22</sup> Stephan Berg en «El lado oscuro del sueño americano» en *Gregory Crewdson: 1985–2005*, catálogo de la exposición con el mismo nombre (Palazzo delle Esposizioni, Roma 18 diciembre 2007 – 2 marzo 2008 [etc.]), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2007, p. 19, lleva a cabo un análisis de los referentes cinematográficos y televisivos recurrentes en la obra de Crewdson, y destaca entre ellos la influencia de Steven Spielberg (*E.T.*, 1982 y *Encuentros en la tercera fase*, 1977), de Richard Kelly (*Donnie Darko*, 2001), de las películas hechas a partir de las obras de Stephen King y de la serie de televisión con guión de Rod Serling *The Twilight Zone* (1959–1965). Asimismo, señala la influencia de la novela de Ray Bradbury *La feria de las tinieblas* (1962).

<sup>23</sup> Este diálogo entre el referente pictórico y el imaginario mediático es también un eje central en la obra de Jeff Wall: “Mi fascinación por esta tecnología [mediática] aumenta por el hecho de que me parece que es la única que me permite hacer las imágenes de forma tradicional. Porque esto es lo que hago en el fondo, aunque confío en producir un efecto opuesto del de las imágenes técnicamente tradicionales. La idea es la de recuperar el pasado (el gran arte de los museos) y al mismo tiempo estar por un efecto crítico en la espectacularidad más actualizada. Esto da a mi trabajo su relación particular con la pintura”. Jeff Wall, entrevistado por Els Barents en «Typology, Luminescence, Freedom: Selections from

eliminan por completo el azar y dejan bajo control todos y cada uno de los elementos que acabarán configurando la imagen. En las obras de Crewdson no podemos hablar de un inconsciente óptico benjaminiano<sup>24</sup> que revele al ojo coincidencias azarosas o imprevistos de la toma.

Como consecuencia de la adopción de dichos procesos, la propuesta estética de Crewdson se caracterizará por sus altísimos niveles de perfección formal y compositiva, acompañados de una brillante realización propia del abandono del concepto tradicional de fotografía.

### **La influencia de Edward Hopper: un diálogo teórico y formal.**

A pesar de la red de influencias anteriormente citadas que tejen la construcción temática y formal de las obras de Crewdson se podría afirmar que, más allá de la estrecha conexión con el proceso y el imaginario cinematográfico, la influencia de Hopper tiene un peso preponderante. En este sentido, a continuación se analizará la posible existencia de un modelo iconográfico y/o estilístico así como su adaptación desde la perspectiva contemporánea del autor y el medio fotográfico.

En un principio, puede parecer un contrasentido hablar de un modelo estilístico en relación a la obra de dos autores que trabajan distintos medios como son la pintura y la fotografía. Difícilmente el modelo estilístico de la pintura de Hopper puede llegar a tener una incidencia a modo de traslación directa en los recursos estilísticos de una fotografía tan sofisticada a nivel técnico y formal como la de Crewdson. Sin embargo, y al margen de la evidente separación entre pintura y fotografía a nivel técnico y formal, sí podemos constatar cierta réplica por parte de Crewdson de algunos recursos compositivos adaptados al lenguaje fotográfico y a sus especificidades estilísticas y técnicas, que no pueden ser disociados del modelo iconográfico y que serán analizados en relación a éste.

---

a conversation with Jeff Wall» en *Jeff Wall: Transparencies*, trad. libre, Munich, Schirmer/Mosel, 1986, p.100.

<sup>24</sup> “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la consciencia humana. No es difícil, por ejemplo, darse cuenta (aunque sólo sea a grandes rasgos) de la manera de andar de la gente, pero seguro que no sabemos nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía, en cambio, la hace patente con sus instrumentos auxiliares: la cámara lenta, las ampliaciones. Sólo gracias a ella tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis”, Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía» en *Sobre la fotografía*, trad. de José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-textos, 2004, pp. 26-28.

## Modelo iconográfico y estilístico.

Cuando uno se enfrenta a la interpretación conceptual de la obra de Crewdson el referente de la construcción hopperiana de un paisaje emocional en relación a la cultura americana se sitúa en primer término. Sin embargo, dentro de este primer marco las correspondencias conceptuales y formales entre ambos autores se proponen a distintos niveles, desde evidentes reproducciones de un modelo iconográfico hasta su presencia más sutil a través de la reelaboración de recursos formales y simbólicos.

A continuación, y tomando indistintamente obras de los últimos tres proyectos de Crewdson, trataremos de analizar estos distintos niveles de evidencia del modelo iconográfico y formal.

En primer lugar, se puede establecer una correlación muy directa entre algunas de las obras de ambos autores, correlación que parece sugerir una adaptación directa por parte de Crewdson de un modelo iconográfico específico propuesto por Hopper en algunas de sus obras. En este sentido, el paralelismo entre las obras *Morning in a City* (Edward Hopper, 1944) y *Untitled (Mother Complex 2)* (Gregory Crewdson, 2001–2002), va más allá del de una fuente de inspiración: el modelo iconográfico ha sido reinterpretado por Crewdson a partir de la inversión del punto de vista (el fotógrafo y como consecuencia el espectador se sitúan al otro lado de la ventana) y del marco temporal (día-noche), una reinterpretación que mantiene sin embargo la mayoría de los recursos iconográficos y formales esenciales de la obra de Hopper. La mujer desnuda, absorta y con la mirada perdida a través de la ventana, las puertas que insinúan la continuidad del espacio más allá de la habitación, la cama desecha o la armonía prácticamente monocromática en tonos fríos, son ejemplos procedentes tanto del nivel iconográfico como formal de la imagen que evidencian el referente de una escena marcadamente deudora de la propuesta de Hopper.

Esta relación transparente entre escenas del universo de ambos autores puede ser establecida a partir de varias de sus obras (*Excursion into Philosophy*, Edward Hopper, 1959 y *Untitled*, Gregory Crewdson, 2002) o incluso a partir de la recurrente aparición de un modelo iconográfico transformado en más de una obra de Crewdson.

Este es el caso de la presencia reiterada en la obra de Crewdson de una figura femenina desnuda, situada de pie, perdida y ensimismada en medio de los objetos cotidianos que pueblan un espacio interior dominado por una cama desecha, esquema iconográfico basado en el modelo propuesto por Hopper en la obra *A Woman in the Sun*, 1962. Esta traslación del modelo iconográfico hopperiano a otro medio (el fotográfico) mantiene, a pesar de la distancia técnica y temporal de las obras, un mismo acercamiento hacia el individuo y su relación con la sociedad en la que está inmerso desde una mirada íntima a su propia cotidianeidad.

A pesar de que la presencia y reproducción de un modelo iconográfico de Hopper no siempre es tan evidente, podemos desglosar particularmente en obras pertenecientes a los tres últimos proyectos de Crewdson una serie de recursos

iconográficos y de aspectos formales y compositivos que el autor toma del imaginario de Hopper y que evidencian hasta qué punto el modelo pictórico está presente en la obra del fotógrafo aunque no siga un esquema literal.

En primer lugar, ambos autores comparten un mismo escenario, la vida urbano-rural norteamericana, escenario que a pesar de estar sujeto en la propuesta de Crewdson a un importante salto temporal no ha sufrido por ello un cambio sustancial en la forma de ser abordado. La esencia de un marco espacial interpretado bajo la perspectiva de un estado de ánimo pervive pese a las décadas que separan a ambos autores. América sigue siendo en la fotografía de Crewdson ese lugar inhóspito desde un punto de vista psicológico que evidencia el carácter de la cultura estadounidense.

De la misma forma que en la obra de Hopper, Crewdson abandona el recurso de las grandes ciudades para construir sus escenarios en los pueblos rurales, donde los edificios y las construcciones monumentales, enunciación de la gran ciudad, han cedido el paso a las casas unifamiliares tradicionales y a un ambiente más doméstico y acotado. Incluso cuando ambos autores se trasladan a un marco metropolitano, el trazo horizontal estructura sus obras: han abandonado las grandes ciudades de los rascacielos para poner el acento en una ciudad de edificaciones de pocas plantas que configuran un ambiente más rural y pueblerino, lejos del bullicio de los grandes centros urbanos y prácticamente deshabitada.

Sumidos en este paisaje psicológico, Hopper y Crewdson enfrentan al individuo con su propia cotidianeidad, a través de las pequeñas acciones que revelan su relación con este marco y que se tiñen a su vez del carácter emocional del mismo. El espacio íntimo en el que se desenvuelven se erigirá como símbolo del espacio más amplio de la ciudad o la periferia, y el estado de ánimo que impregna esos interiores se hará extensible al de una sociedad entera. Podríamos decir que el hábitat, el interior, es el primer marco conceptual de la obra en un giro sin precedentes establecido por Hopper a mitades del siglo XX que Crewdson adapta a la condición social contemporánea.

Como espectadores, Hopper y Crewdson nos abrirán las puertas (de forma simbólica) y las ventanas (de forma literal) de estos espacios íntimos situándonos en una posición de *voyeurs* de las vidas privadas, a las cuales nos darán a menudo un acceso limitado, dándonos visiones parciales, fragmentarias, sin dejarnos entrar por completo en los interiores. En las pinturas de Hopper, esta interrupción de la mirada *voyerista* viene dada normalmente por una barrera compositiva generada por las ventanas que nos sitúan fuera del espacio interior y nos permiten sólo ver fragmentos de esas vidas entrecortadas.

Crewdson adapta el recurso de la limitación formal de este acceso a lo íntimo reproduciendo el mismo esquema compositivo que conjuga un exterior (en el que se encuentra el espectador) y un interior (el de la vida privada). Por otro lado, en las obras de Crewdson donde este obstáculo no está presente, el autor mantiene el recurso propuesto por Hopper basado en el entorpecimiento de la mirada del *voyeur* adaptando el modelo a una nueva estrategia: el espectador, ahora situado en el mismo espacio interior y sin dificultad perceptiva, sigue teniendo un acceso

limitado al sentido de la acción, que ahora viene dado por la falta de información sobre el propio suceso que está teniendo lugar, el cual nunca podrá llegar a comprender. Sólo está capacitado para ver. La congelación de la narración de estas escenas privadas impedirá su resolución y mantendrá al espectador en la misma experiencia frustrada de la interrupción.

Sea como elemento obstaculizante o como elemento de entrada, la ventana constituye en la obra de ambos autores un recurso cardinal del modelo iconográfico. Una ventana que ya no es el anuncio del acceso a un conocimiento (la pintura entendida como ventana, como apertura a la percepción y al saber) sino la irrupción momentánea a un conocimiento parcial que lejos de los grandes saberes del mundo se relaciona ahora con las trivialidades y las incógnitas de la vida cotidiana.

Más allá del recurso iconográfico, la ventana es también un recurso compositivo y formal fundamental en la obra de Hopper y Crewdson, un elemento a partir del cual se estructura la distribución de los elementos en el cuadro y se articula una composición basada en la subdivisión en cuadros y rectángulos y en la creación de espacios y subespacios que acaban configurando un escenario de difícil lectura. En este sentido, Crewdson adapta de Hopper la propuesta compleja del cuadro dentro del cuadro, de la ventana dentro de la primera ventana que supone la obra en sí misma.

La ventana será el recurso utilizado por ambos autores para separar esos mundos interiores de la sociedad que los contiene, mundos únicamente atravesados por la luz. Crewdson toma también de Hopper el modelo iconográfico de la luz, modelo que en esta ocasión invierte. La luz que habita las obras de Hopper es casi siempre una luz diurna que, procedente del exterior, revela ese espacio íntimo y crea una atmósfera envolvente que es en sí misma un estado de ánimo. La luz de Crewdson es siempre artificial y nocturna, a menudo portadora del misterio que entrañan sus imágenes, pudiendo llegar a ser inconexa e incoherente.

El tratamiento lumínico de la obra de Crewdson es en gran medida el responsable del carácter sobrenatural de sus imágenes, carácter que no comparten las pinturas de Hopper. A pesar de esta diferencia de registros en el tratamiento de la luz, en ambos casos la luz tiene un efecto dramático y trabaja la misma tradición pictórica que la entiende como fuente portadora de significado, que ilumina formal y simbólicamente a los personajes. Es en este sentido, que Martin Hochleitner<sup>25</sup> apunta las distintas dimensiones y caracteres de la luz en relación a los protagonistas de las fotografías de Crewdson y las relaciona con la tradición iconográfica pictórica, desde la simbología cristiana a los claroscuros del Barroco.

---

<sup>25</sup> «Sobre la iconografía de la luz en la obra de Gregory Crewdson» en *Gregory Crewdson: 1985-2005*, catálogo de la exposición con el mismo nombre (Palazzo delle Esposizioni, Roma 18 diciembre 2007 - 2 marzo 2008 [etc.]), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2007, p. 151-153.

A nivel compositivo, el uso de la luz suele estar determinado por una potente fuente que domina toda la escena y que adquiere frecuentemente el carácter de un “rayo de luz”. Una luz que “revela” el interior del espacio a los ojos del espectador y construye psicológicamente a los personajes. Por otra parte, el trabajo lumínico de Hopper y Crewdson se relaciona íntimamente con un dominio magistral de las temperaturas de color y de las atmósferas cromáticas derivadas. Este nivel de precisión y perfección en el trabajo lumínico y cromático es particularmente visible en aquellas obras donde los autores conjugan la luz exterior con la interior con sus temperaturas de color correspondientes en una misma escena, en la cual las distintas dimensiones lumínicas devienen, más allá de su valor formal, atmósferas emocionales.

Dentro de este primer modelo iconográfico constituido por el entorno y el marco espacial, podríamos hablar de un segundo nivel iconográfico (en orden, no en importancia) planteado por Hopper y readaptado por Crewdson en su discurso contemporáneo: el del individuo que habita estos espacios y que es el blanco de nuestra mirada *voyeurista*. Un individuo cuya presencia no logra vencer el vacío que habita en estos espacios sino que queda superado por éste, un vacío que de nuevo se hace simbólicamente extensible del espacio al individuo y recalca la implícita soledad emocional en la que se encuentra. Implícita porque a pesar de que pueda ser uno de los términos más citados y requeridos en los análisis de la obra de Hopper el mismo autor reconoció la exageración del concepto en relación a la interpretación de su obra<sup>26</sup>. Hopper no trabaja la soledad desde la evidencia (un sujeto único en el entorno dibujado) sino desde el nivel más sutil de la construcción de una atmósfera. Atmósfera que hará extensible la soledad a las obras en las que hay más de un individuo.

En aquellas imágenes de ambos autores donde aparece más de un sujeto, el vacío queda reemplazado por el aislamiento y se convierte en recurso fundamental para introducir otro elemento compartido: el de la incomunicación. El tratamiento de la relación del sujeto con su entorno y semejantes en base a un recogimiento que lo deja incomunicado es también una constante transversal y recurrente en la obra de Hopper y Crewdson, que se establece nuevamente en una relación de modelo e influencia. Esta incomunicación del ser humano, a pesar de ser ya planteada en las obras donde un sólo individuo ensimismado se sumerge en su aislamiento, es especialmente latente en aquellas escenas donde se nos presenta a más de un individuo, cada uno de ellos abstraído en su propia introspección, donde el único diálogo posible es el silencio.

Desde esta condición del ser humano como sujeto autoincomunicado, los personajes que dibujan Hopper y Crewdson se aíslan y alejan, sumidos en la introversión, tiñendo los espacios que habitan de extrañeza y melancolía, de una atmósfera llena de silencio y estatismo. Estatismo que queda reforzado en ambos casos por el estado marcadamente absorto en que se nos presentan estos personajes y por la detención en el tiempo de una acción congelada más allá del cuadro y de la imagen fotográfica: si pudiéramos liberar el tiempo y la acción comenzara a correr como si de una película se tratara, los personajes seguirían

---

<sup>26</sup> Edward Hopper, citado por Jeffrey Fraenkel en «Introduction» en *Edward Hopper & Company: Hopper's Influence on Photography*, San Francisco, Fraenkel Gallery, 2009, trad. libre, manifestó respecto a las lecturas de su obra: “Este asunto de la soledad es exagerado”.

inamovibles.

En este sentido, ambos autores sugieren, pero nunca describen, la narrativa implícita en la escena, y vuelven a frustrar nuestro afán *vouyerista* dejando sin resolver el enigma de lo que sucede a los protagonistas. Si bien a ambos autores se les ha relacionado con la tradición del mundo del cine (a Hopper con el cine negro y a Crewdson con la ciencia ficción) el tratamiento de la narración es opuesto a la acción y la dinámica cinematográficas. Las imágenes de Hopper y Crewdson se caracterizan por su poder evocador y por la creación de una atmósfera altamente sugestiva relacionada con el estado psicológico de sus personajes. Sugestión que convierte las imágenes de ambos en escenas inquietantemente ambiguas. El drama de estas vidas individuales pertenecientes a la esfera de lo íntimo queda enunciado pero no explicitado y se sitúa en un marco atemporal que trasciende la anécdota particular y se vuelve reconocible y universal<sup>27</sup>.

A partir de este análisis de los distintos niveles de influencia de la obra de Hopper en la fotografía de Crewdson no sólo es posible contextualizar de forma más precisa el planteamiento conceptual y formal de Crewdson sino también abordar sus imágenes desde lo que precisamente las separa de la pintura de Hopper. Desde el reconocimiento del modelo, la teatralización y sofisticación del imaginario de Crewdson cobra toda su dimensión respecto la propuesta más depurada y sobria de Hopper. La austeridad con la que el pintor dibuja el panorama emocional americano alrededor de los años 50 encuentra su réplica en la espectacularidad cinematográfica de Crewdson. La mirada intimista desde la que ambos construyen psicológicamente sus escenas y protagonistas cobra formas diferenciadas más allá del salto temporal y del cambio de disciplina que los separa. Crewdson suma al universo hopperiano la herencia visual de la imagen mediática impregnando su obra de una marcada estética decadente inspirada en el ocaso de la sociedad norteamericana y en el lado oscuro del “american dream”. Un universo que refleja el declive de una sociedad abandonada por la promesa del progreso, sumergida en un escenario que mezcla la imagen cruda de la realidad con la ciencia ficción hollywoodiense. A través de la construcción de este imaginario híbrido Crewdson se sitúa en un nivel referencial dentro de la escena fotográfica contemporánea, renovando el potencial creativo de la fotografía más allá de la básica enunciación documental y sus primeras capas de significado.

---

<sup>27</sup> Eric Fischl “[Hopper] inventó o desarrolló muchas formas de representación de la Experiencia Americana, la cual se convierte en metáfora para algo más, una experiencia mayor”, *National Gallery of Art*, 17/4/09, <http://www.nga.gov/exhibitions/2007/hopper/assets/screening.shtm>

## La huella de Edward Hopper, un modelo más allá de Crewdson.

Este año 2009 se ha publicado el libro *Edward Hopper & Company: Hopper's Influence on Photography*<sup>28</sup>, nacido originalmente como catálogo de una exposición en la Fraenkel Gallery en San Francisco<sup>29</sup>. Su autor, Jeffrey Fraenkel, expone a partir de un trabajo de edición una nueva tesis visual<sup>30</sup> que revela la influencia de Hopper en la fotografía americana producida en Estados Unidos desde los años 40 hasta la década de los 70's aproximadamente, desde el último trabajo de Walker Evans *Subway Portraits* hasta los inquietantes retratos de *freaks* de Diane Arbus o el recorrido por la anti-América de Robert Frank. En todos estos autores la influencia del modelo de Hopper se hace patente en el cambio en la forma de ver el mundo, cambio que estará en la base de la construcción de una sociedad perdida, caracterizada por su eterna mirada ausente.

La propuesta hopperiana de un paisaje emocional del continente americano marcado por el aislamiento y la introspección se trasladada en la fotografía de estas décadas a las grandes ciudades, donde cada uno de estos autores explorará la dimensión de un vacío casi existencial y de una sociedad incomunicada. Hopper abre las puertas a una fotografía que escapa del lastre del "momento decisivo" y se vuelca a la captación de los estados de ausencia de sus sujetos. Los personajes dejarán de enfrentar la cámara o de ser protagonistas de una narrativa (de sucesos históricos, trascendentales o cotidianos) para ser fotografiados en los momentos de ensimismamiento, de estados absortos o de mirada al vacío.

Por otro lado, Fraenkel propone también en su tesis una influencia de la pintura de Hopper en los proyectos fotográficos de la *New Topographics*<sup>31</sup>, y especialmente en los trabajos de Stephen Shore, Robert Adams y William Eggleston, que buscan en sus imágenes las periferias de las grandes ciudades, abandonando la espectacularidad del bullicio urbano a favor del registro de los pueblos secundarios impregnados de la idiosincrasia americana, esos mismos pueblos y periferias a los que Hopper abre la perspectiva de nuestra mirada a mitades del siglo XX. En este sentido, la propuesta de Hopper recogida por estos autores debe ser también entendida en relación a la tradición de la fotografía de paisaje (centrada desde principios de siglo en la aproximación clásica a un entorno natural sublimado) y de

---

<sup>28</sup> *Edward Hopper & Company: Hopper's Influence on Photography*, introducción de Jeffrey Fraenkel, San Francisco, Fraenkel Gallery, 2009.

<sup>29</sup> *Edward Hopper & Company*, Fraenkel Gallery, 5 de marzo – 2 de mayo del 2009.

<sup>30</sup> visual en la medida en que la tesis fue articulada a partir de una exposición, de la cual ha derivado la publicación editada recientemente que incluye sólo una breve introducción de Jeffrey Fraenkel y un también breve ensayo del fotógrafo Robert Adams.

<sup>31</sup> Bajo el título *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* se presentó en 1975 en el International Museum of Photography de la George Eastman House una exposición comisariada por William Jelkins que recogía la nueva aproximación de la fotografía de paisaje practicada por jóvenes fotógrafos. Autores como Lewis Baltz, Stephen Shore o Robert Adams proponían una alternativa al paisaje natural y al estilo clásico del modernismo (cuyo máximo exponente, Ansel Adams, había marcado las directrices de la fotografía de paisaje a lo largo del siglo XX) y ofrecían un acercamiento objetivo a las relaciones del paisaje con el hombre, descontaminado del juicio individual. A pesar de las aproximaciones individuales al medio de cada uno de los autores participantes la exposición fue interpretada como "escuela".



la fotografía urbana, articulada históricamente alrededor de las grandes ciudades.

Este giro radical en la mirada fotográfica que se manifiesta en varias direcciones (renuncia al “instante decisivo” y a la narrativa trascendental, y un creciente interés por la periferia) ha llevado al escritor Geoff Dyer a afirmar que Edward Hopper “podría pretender ser el fotógrafo americano más influyente del siglo XX, a pesar de no haber tomado nunca una fotografía”<sup>32</sup>.

Sin embargo, los autores que recogen su legado en gran parte de su producción fotográfica han vuelto a abrir las puertas de los espacios íntimos para salir a buscar la ausencia en las grandes calles, en los espacios públicos, en los lugares de tránsito o de reunión, abandonando frecuentemente la ventana abierta hacia las realidades domésticas hopperiana. Su vínculo con Hopper escapa a un modelo iconográfico claro y más aún a un modelo estilístico (si tenemos en cuenta que en ninguno de estos autores podemos hablar de influencia a nivel formal y compositivo) y la relación con el pintor se articula alrededor de esta mirada ausente que implica toda una condición social.

Más allá de esta primera etapa de influencia (desde los años 40 hasta la década de los 70's) de la obra de Hopper en la producción fotográfica, creo que actualmente podemos constatar una nueva impronta del autor, que a diferencia de la anterior es mucho más literal. Entendida ahora sí como modelo iconográfico e incluso en algunos casos compositivo, esta huella se ha desarrollado en la fotografía contemporánea producida a partir del cambio de siglo, dentro de la cual se enmarca la ya analizada obra de Gregory Crewdson. Influencia que se hace extensible a otros fotógrafos contemporáneos a Crewdson que recuperan también el icono esencial de la ventana abierta hacia la esfera de lo íntimo, espacio donde se revela esta misma condición de ausencia, de incomunicación. Muchos de estos autores, entre los que destaca en mi opinión la obra de Jeff Bark, Erwin Olaff, Julia Fullerton-Batten y Philip-Lorca diCorcia por la forma explícita con la que recogen el modelo de Hopper, podrían ser enmarcados en la tendencia de la fotografía erudita: sólo desde los nuevos parámetros que ésta propone es posible acercarse de forma tan categórica al referente pictórico de Hopper.

Más que casi ningún artista, Hopper ha tenido un impacto generalizado en la forma de ver el mundo, tan generalizado como para ser casi invisible.<sup>33</sup>

Arola Valls Bofill  
Barcelona, 2009

Arola Valls Bofill © 2009 Todos los derechos reservados

---

<sup>32</sup> Geoff Dyer citado por Jeffrey Fraenkel en «Introduction» en *Edward Hopper & Company: Hopper's Influence on Photography*, trad. libre, San Francisco, Fraenkel Gallery, 2009.

<sup>33</sup> Robert Adams, «A Difference a Painter Makes» en *Edward Hopper & Company: Hopper's Influence on Photography*, trad. libre, San Francisco, Fraenkel Gallery, 2009.

## Bibliografía

- BAQUÉ, DOMINIQUE, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*. Paris: Éditions du Regard, 2007.
- BAQUÉ, DOMINIQUE, *La fotografía plástica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BAUDELAIRE, CHARLES, « El público moderno y la fotografía » en *Archivos de la Fotografía*, num. 2, vol. I. Zarautz: Photomuseum, Argazki Euskal Museoa, 1995.
- BERG, STEPHAN (Ed), *Gregory Crewdson: 1985-2005*. Catálogo de la exposición con el mismo nombre (Palazzo delle Esposizioni, Roma 18 diciembre 2007 – 2 marzo 2008 / DA2. Domus Artium 2002 Salamanca 30 marzo – 27 de mayo 2007. Y otras ciudades). Textos de Stephan Berg, Martin Hochleitner, Katy Siegel. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007.
- CREWDSON, GREGORY, « Aesthetics of Alienation » en *TATE ETC.*, Issue 1, Volume 1, Summer 2004, pp. 42-47.
- DEBECQUE-MICHEL, LAURENCE, *Hopper*, traducción de Cari Baena. Madrid: Editorial Debate, 1993 (ed. original: París, Editions Hazan, 1989).
- FRAENKEL, JEFFREY (Ed.), *Edward Hopper & Company: Hopper's Influence on Photography*. Catálogo de la exposición *Edward Hopper & Company* (San Francisco, Fraenkel Gallery, 5 de marzo – 2 de mayo del 2009). San Francisco: Fraenkel Gallery, 2009.
- FRIED, MICHAEL, *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven/London: Yale University Press, 2008.
- HOMES, AM, « Heavy Weather » en *ArtReview*. London: ArtReview, Abril 2005, pp. 28-29.
- PINCUS-WITTEN, ROBERT, « Gregory Crewdson: Luhring Augustine » en *Artforum*. New York: Artforum Internacional Magazine, Septiembre 2008, p. 457.
- ROUILLÉ, ANDRÉ, *La photographie*. Paris: Editions Gallimard, 2005.
- STRAND, MARK, *Hopper*, trad. Juan Antonio Montiel. Barcelona: Lumen, 2008.
- V.V.A.A., *Gregory Crewdson: Dream of life*, textos de Darcey Steinke, Bradford Morrow, Gregory Crewdson. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- WAGSTAFF, SHEENA (Ed.), *Edward Hopper*. London: Tate, 2004.
- WALL, JEFF, *Fotografía e inteligencia líquida, Marcos de referencia 2003*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Colección GG mínima, 2007.
- WALL, JEFF, *Selected Essays and Interviews*. New York: The Museum of

Modern Art, 2007.

- WALL, JEFF, *Transparencies*. Munich: Schirmer/Mosel, 1986.

### **Páginas web**

- *Aperture Foundation*, 10/4/09, <http://www.aperture.org/crewdson>.
- *National Gallery of Art*, 17/4/09, <http://www.nga.gov/exhibitions/2007/hopper/assets/screening.shtm>.
- *Williams College Museum of Art (WCMA)*, 24/4/09, [http://www.wcma.org/press/06/06\\_Hopper\\_Crewdson.shtml](http://www.wcma.org/press/06/06_Hopper_Crewdson.shtml).