



LA PRESÈNCIA DEL REALISME

La crítica a la modernitat des de l'adequació al context i a l'ús, des de l'assumpció de les tecnologies disponibles i des de la revalorització de la història com a substracte sobre el qual actua el projecte, foren, com és ben sabut, els arguments centrals que portaren a la proposició del realisme com a actitud positiva enfront de l'"idealisme" de la ortodòxia moderna, tot seguint un discurs que, interromput pel vent voraginos de la dècada passada,

potser podria ara entendre's com a origen directe d'inquietuds actuals.

La preocupació pel que fa als aspectes sensibles de la realitat no defugirà —lluny d'autonomies apriorístiques— l'atenció a les estratègies d'altres arts per a aprehendre-la.

És així que l'obra de Hopper és útil per a recolzar aquesta aproximació fenomenològica que també apareix, tal vegada, en altres pàgines d'aquest mateix quadern d'arquitectura.

Hopper

L'ARQUITECTURA COM A EXPERIÈNCIA INTERIOR

Per ANTONI MARÍ

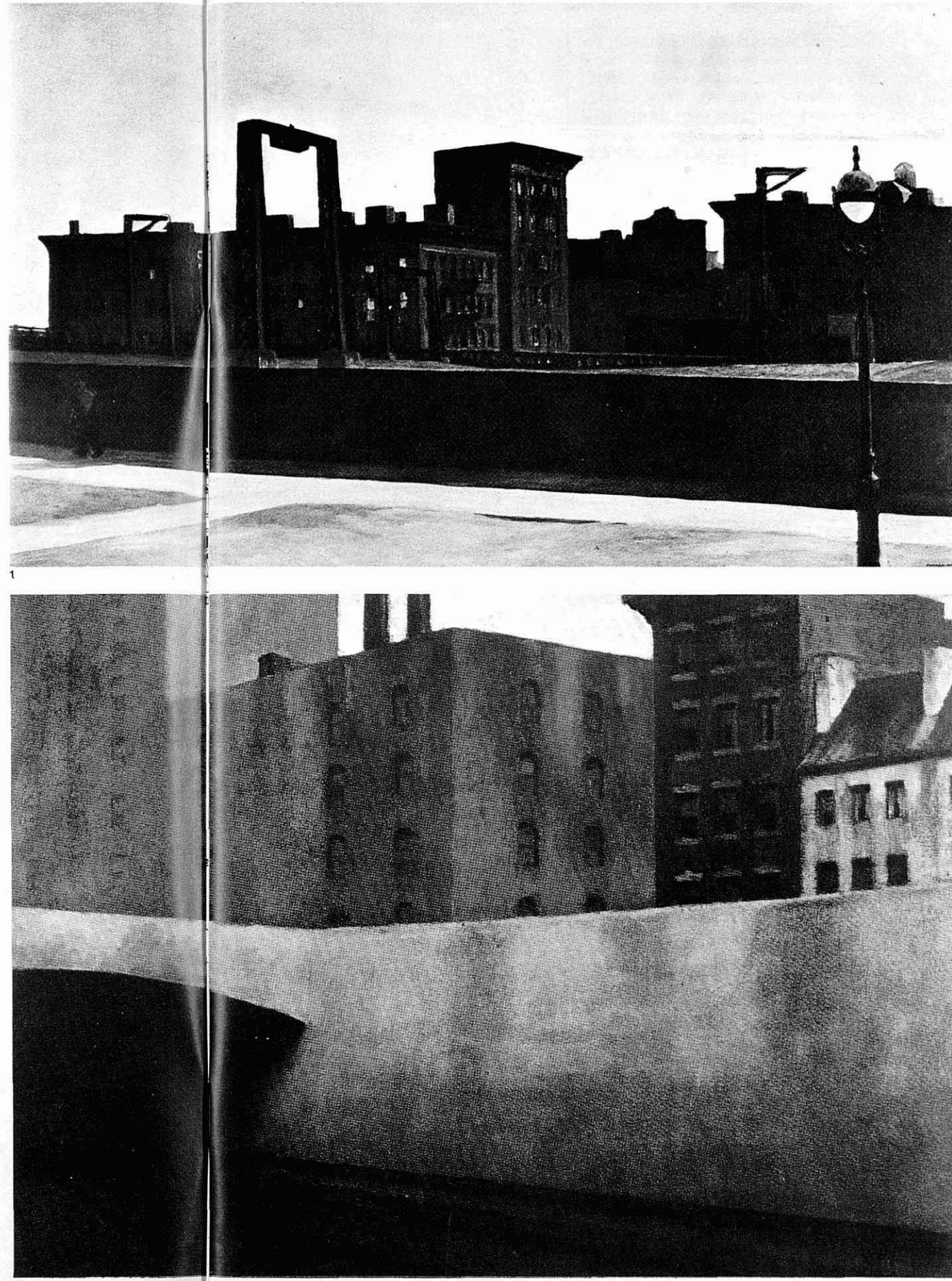
"Sempre m'han atret els llocs on he viscut, les cases i llur veïnatge. Per exemple, cap als volts del carrer Setanta de l'Est hi ha una casa de pedra grisa on vaig tenir el meu primer apartament a Nova York, durant el primers anys de la guerra. Era una sola cambra, atapeïda de mobles vells, amb un sofà i unes butaques entapissades amb aquesta mena de vellut vermell raspós que fa pensar en els viatges amb tren en temps de calor. Les parets eren estucades i pintades d'un color bastant semblant al de l'escopina de tabac. Arreu, en el bany i tot, hi havia gravats que representaven les ruïnes de Roma, clapats per la humitat i la vellúria. L'única finestra donava a l'escala de salvament per a cas d'incendis". Truman Capote, *Breakfast at Tiffany's*.

Els americans sempre han estat captivats pels llocs on han viscut. Nosaltres també, però som més crítics amb l'espai geogràfic que ens envolta. Per a nosaltres la reflexió sobre l'arquitectura i la ciutat ha estat, fins ara, un vehicle a través del qual hem formalitzat el plany elegíac, la nostra nostàlgia desencisada. Hem encomanat a la ciutat, al llogaret on estiejàvem, les nostres pèrdues més personals. La descripció, la reflexió formal sobre l'espai geogràfic, urbà o rural, estan tenyides, quasi sempre, d'un to moralitzant. En altres ocasions, les cases i els carrers, la ciutat i els suburbis, o bé els conreus i les muntanyes, són símbols d'una realitat transcendent, que creiem que hem perdut, i que anem cercant per tot arreu. Estem aprenent a veure la ciutat com una realitat autònoma riquíssima de suggerències plàstiques, amb uns valors intrínsecs independents de la moral, l'ètica o el funcionalisme.

El món urbà, atapeït d'humanitat anònima, laberint de pedra i formigó que redueix (o eixampla) l'horitzó en el perfil del suburbi, que retalla els blaus de cel i les tempestes en la sinuositat dels terrats i les cornises, ha estat per als nord-americans, des de sempre, objecte de reflexió estètica. Poetes, pintors i novel·listes han estat fascinats, sempre, pel tema urbà. Tant és així que el que podríem anomenar literatura urbana, nasqué als Estats Units cap a la meitat del segle XIX i es desenvolupà a mesura que creixien les ciutats, i arribà a Europa ja ben entrat el segle XX. La capacitat de suggerència que té la ciutat per a Baudelaire li fou descoberta per Edgar Poe, el primer escriptor que descriu la ciutat contemporània amb tota la seva misèria i esplendor, amb tota la seva complexitat i rara bellesa. Els carrers, les cases, els barris, els interiors de les vivendes (vegeu *Filosofia del mobiliari*) són descrits per Poe amb meticulositat

pictòrica, fent atenció a les façanes, a les portes i finestres, als panys i picaports, a les vidrieres dels bars, als elements estructurals, a la suggestió que provoca l'arquitectura urbana. "Parlem de l'harmonia d'una habitació com ho fariem d'una pintura, perquè tant l'una com l'altra estan subjectes a aquests inflexibles principis que regulen totes les varietats de l'art; i quasi les mateixes lleis per les quals decidim sobre el mèrits d'un quadre basten per decidir l'equilibri d'una estança". L'interès del poeta i del pintor nord-americà per la cultura urbana s'estén a la indústria que neix de la metròpolis: cap poeta occidental gosaria compondre una oda a la manifestació industrial per excel·lència, com féu Walt Whitman a *Song of the Exposition*, cantant les meravelles de la indústria moderna de l'Exposició Universal de New York de 1885. L'esclat de la literatura urbana tindrà lloc, però, al primer terç del segle XX en les figures dels novel·listes de la "Generació Perduda"; d'entre tots ells, John Dos Passos, a l'esplèndid *Manhattan Transfer*, arriba a assolir una de les més perfectes obres de la literatura urbana. Mosaic de la vida neoyorkina sotmesa a la mecanització i a l'engrandiment: el món del progrés, lentament, va trepitjant o aglutinant les restes d'una forma de vida que ja és història de la ciutat. La ciutat de Nova York és la protagonista exclusiva d'aquesta gran novel·la que, seguint la tradició iniciada per Edgar Poe i Nathaniel Hawthorne, introdueix a la narració el ritme trepidant de la gran ciutat, l'acció simultània, paral·lela, però mai confluent, la reflexió urbanística i arquitectònica, unes vegades poètica, altres irònica, cromàtica i cinematogràfica, desvetlladora dels misteris de l'habitador de la vivenda entre mitjaneres, de l'empleat del buró del gratacels, de l'usuari dels vagons del metropolità.

L'impacte de l'arquitectura i de la ciutat de Nova York no deixa indiferent a ningú, i menys a un poeta "provincià" com Federico García Lorca, que de la seva estança a la gran ciutat confegí els més bells poemes de la seva producció. De les paraules que el poeta digué el dia de la primera lectura pública del llibre *Poeta en Nueva York*, no vull deixar de transcriure'n algunes: *He dicho un poeta en Nueva York, y he debido decir Nueva York en un poeta... Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia... Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube, ni voluntad de gloria. Las aristas góticas manan del corazón de los viejos muertos enterrados, éstas ascienden frías con una belleza sin raíces, ni ansia final... Nada*



"...Ara fa una estona em preguntaves si quan era a l'hospital havia madurat alguna idea... ¿Recordes que anys enera el vell Specker solia parlar de rajols de vidre i de maons esmatats? Doncs, bé, he estat treballant d'acord amb aquesta fórmula; a Hollis. Un amic meu hi té un fom de dos mil graus per a coure ceràmica. Em sembla que la cosa es pot comercialitzar. Noi, això revolucionaria tota la indústria. Combinat amb el ciment, augmentaria enormement el nombre de materials a disposició de l'arquitecte. Podríem fer rajols de qualsevol color, de la forma i grandària que volguéssim... Imagina't aquesta ciutat quan tots els edificis en lloc de ser d'un gris brut fossin construïts amb colors vius. Imagina't tot de faixes de color vermell encès a l'entorn de les cornises dels gratacels. El rajol de color revolucionaria de dalt a baix la vida d'aquesta ciutat... En lloc de retrocedir als vells estils gòtic o romànic, podríem desenrotllar nous models, colors i formes noves. Si a la ciutat hi hagués una mica de color, tota aquesta vida encarcerada i dura cauria pel seu propi pes... Hi hauria més amor i menys divorcis..."

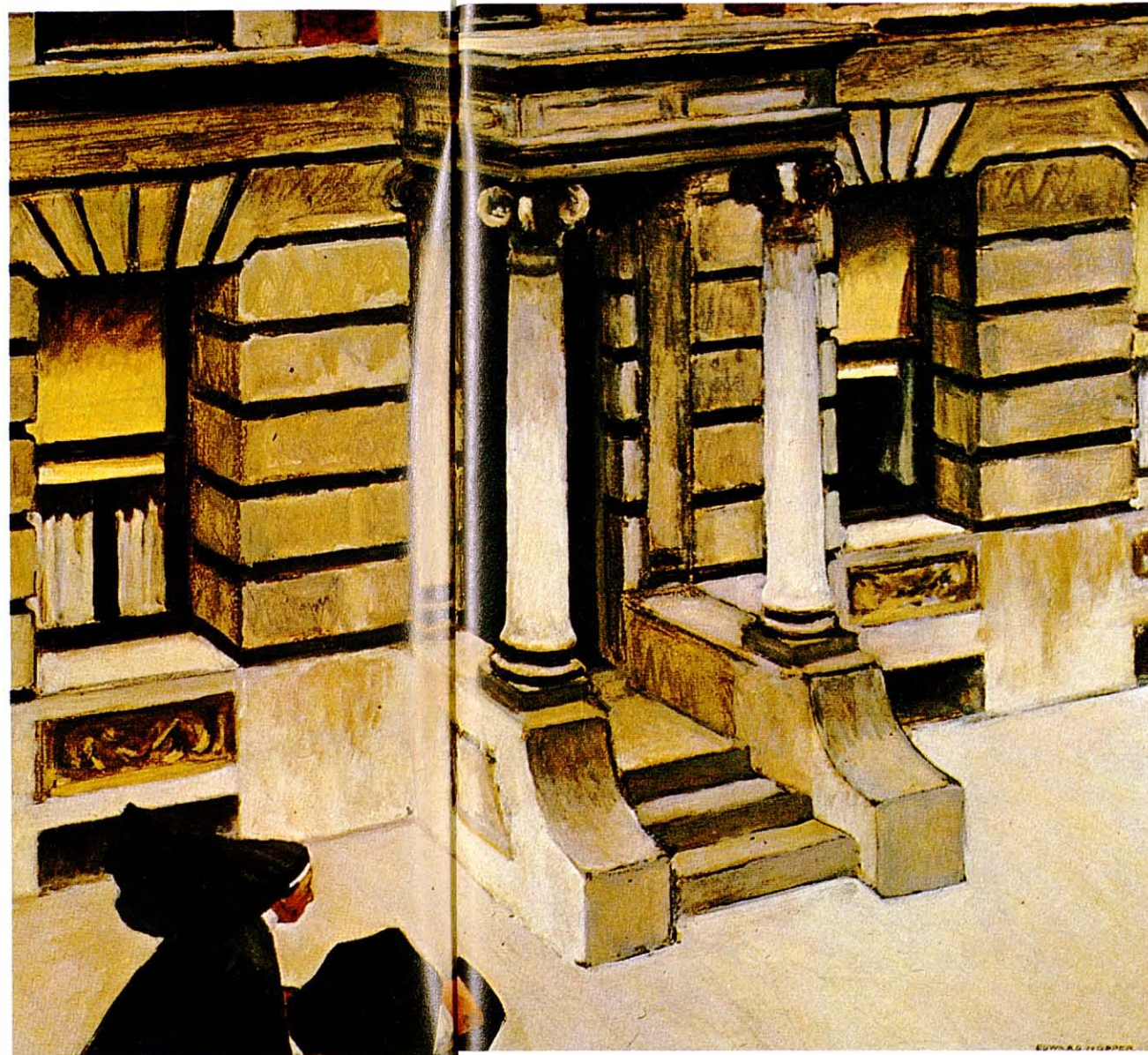
más poético y terrible que la lucha de los rascacielos con el cielo que los cubre. Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan, las inmensas torres, pero éstas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría enemiga de misterio y cortan los cabellos a la lluvia, o hacen invisibles sus tres mil espadas a través del cisne suave de la niebla.”

La generació poètica de T.S. Eliot i Ezra Pound inaugura el corrent poètic que utilitzà amb més insistència la cultura de la gran ciutat; descrivint els rius urbans —el Thames o el Hudson— amb tota llur càrrega mítica i contemporània, desembocant a la mar els déus antics i les modernes deixalles. Mister Prufrock i Sweeney són personatges de la nostra mitologia moderna, habitants de platges buides, de deserts de cactus, de golfes polsoses, travessant els ponts acompanyats de la multitud anònima i descolorida que surt del treball; assistint a la solitud de la secretària del buró en el seu esquifit apartament just en el moment que s'està rentant les mitges, assecant-les al living-room. *The Waste Land* pertany ja a la nostra mitologia d'urbanistes crescuts entre carrers de direcció única. Com *Patria mia* d'Ezra Pound, que veu així l'arquitectura de Nova York: “la ciutat ha produït la seva pròpia expressió. Arriba la primera de les arts. L'arquitectura, que mai expirà completament de sobre la terra, que difícilment haurà dormit períodes tan llargs com les altres arts, ha aparegut entre nosaltres. És natural que sigui la primera a aparèixer ¿No és ella la que està lligada més estretament a la funció i al sentit de la propietat que cap altra de les arts? ¿Per ventura els palaus del Renèixement no tingueren un valor publicitari? L'artista pot posar les seves esperances en l'arquitectura, puix una vegada que un poble ha après a discernir la bellesa dels bons edificis, un cop interioritzat l'hàbit de la discriminació, no tardarà a rebutjar les produccions trivials i descuidades en totes les altres arts. Que els homes es construïssin cases grans era part del nostre sistema medieval. És per això que existeixen, a una milla o dos de casa meua, un castell semblant a Hawarden, un altre a Blenheim, i una gran casa de camp (isabelina); així com moltes d'altres de diversa mena, i diferents cases velles amb interiors esplèndids.”

La pintura de tema urbà i arquitectònic, tot i que tingué un cert interès per als pintors europeus del segle XIX, sempre serví de suport, de correlat objectiu, a una tesi o a una intenció que transcendia el tema urbà per transformar-se en denúncia o en símbol al·legòric. Tot i ésser d'un gran interès sociològic, històric i artístic, obres com *Work* de Ford Maddox Brown (1852), *A London Street Scene* de John Parry (1835), *Trafalgar Square at Night* de Henry Pether (1861), *Derby Day* de William Frith (1858), *Covent Garden* de Phoebus Levin (1864), *Manhood Suffrage Riots in Hyde Park* de Nathan Hugues (1866), introdueixen l'arquitectura de

la ciutat només com l'escenari on transcorre l'anècdota urbana, amb un interès molt remot per l'espai que es configura des de la privilegiada perspectiva de l'ull del pintor, i que recrea intencionadament, reconeixent-li uns valors pictòrics inherents. De la mateixa manera, les obres impressionistes de tema urbà, són pretextos per estudiar la llum i els seus efectes. El que interessa a Monet, Degas, Manet, és, sobretot, la qualitat de la llum i la seva acció cromàtica sobre els objectes, qualssevol que siguin aquests: la catedral de Rouen, l'estació ferroviària de Saint Lazare, nenúfars que suren sobre l'aigua estancada.

Distinta és l'actitud del pintor nord-americà enfront de l'arquitectura i de la ciutat; per a aquest, l'element arquitectònic no té només valor escenogràfic, sinó que té uns valors plàstics en sí i a ells dedica tota l'atenció. La presència arquitectònica a la pintura europea està emfatitzada, idealitzada també, en funció de l'anècdota pictòrica. En termes generals, podríem dir que a la convenció arquitectònica de la pintura europea, el pintor nord-americà oposa la naturalitat en l'ús de l'arquitectura. I de la mateixa manera que hi ha una tradició de literatura urbana als Estats Units, també hi ha una tradició de pintura urbana o arquitectònica. James McNeill Whistler i John Singer Sargent són dues fites d'aquesta tradició. Del primer, pintures com *Nocturne in Blue and Gold: Old Battersea Bridge* (1872), *Nocturne in Blue and Gold: Valparaiso*, *Variations in Flesh Color and Green: The Balcony* (1867), *Chelsea Shops* (1880), són obres on la presència de l'arquitectura no necessita cap justificació externa a ella mateixa. *Chelsea Shops* és un quadre rectangular on es succeeixen quatre entrades de botigues, d'una estructura semblant i anàloga ornamentació i cromatisme; l'anècdota ha desaparegut per complet i resta només la presència fixa de l'arquitectura en tota la seva immediatesa. El Quadern Venecià d'aquarel·les de John Singer Sargent afirma la meua tesi: l'interès estructural i anecdòtic de l'arquitectura el porta a la reproducció de portes, balcons, escuts, passadissos. Sembla que el que interessés als europeus de l'arquitectura fos el seu significat, als pintors americans la seva presència estructural i el seu llenguatge, oblidant la significació i connotació històriques. Els il·lustradors de les tires de còmics neoyorkins de finals del XIX i principis del XX, faran constància d'aquesta predilecció per l'arquitectura. Una de les tires de més èxit fou les aventures de *Little Nemo*, del dibuixant Winsor Mc Cay, publicades al New York Herald Tribune. A les nits, el petit Nemo “embarcat” al seu llit d'alta capçalera, rematada per una cornisa neoclàssica, viatja per sobre la ciutat de Nova York; la qual cosa permet al dibuixant de reproduir els edificis singulars de la ciutat com, per exemple, quan volant per sobre la Cinquena Av. sobrepassa el *Flatiron* de Burnham & Root, un del primers gra-



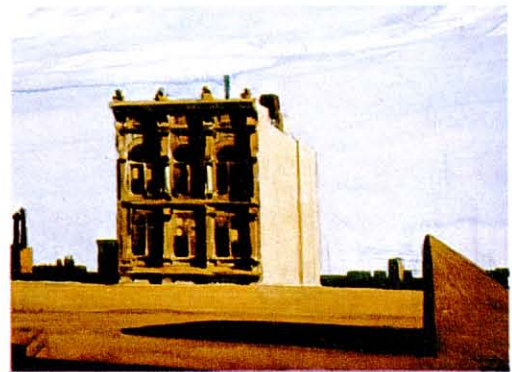
3



4



5



6

“...La Cinquena Avinguda era blanca i buida, escombrada per un vent rutilant. Els arbres de Madison Square, d'un inesperat color verd encès, semblaven fàlgures en una cambra fosca. En arribar al Brewoort, un porter de nit mig endormiscat els agafà l'equipatge. Dins la cambra baixa, pintada de blanc, el sol s'adormia en una deslluïda butaca vermella...”

tacels de Nova York i que provocà una singular polèmica.

Edward Hopper (1882-1967) sintetitzà a la seva obra el que, de manera succinta, hem afirmat més amunt. Americà, gaudeix i estima la vida dels americans; enamorat d'Europa (com Henry James, T.S. Eliot, Ezra Pound, Whistler, Scott Fitzgerald) i de la cultura humanística europea (llegeix Víctor Hugo, Paul Verlaine, Marcel Proust, Goethe, Thomas Mann); estudia a París (com H. H. Richardson i Louis Sullivan) i aprèn dels pintors francesos del XIX la tècnica i el que ha assolit cromàticament i tècnica l'avantguarda de l'Impressionisme; té una especial sensibilitat pel que els crítics nord-americans anomenen l'*American Scene* (el tractament del carrer i de l'arquitectura a la vida quotidiana). L'*American Scene* serà reivindicat pels crítics de Nova York que volen crear un nacionalisme artístic independent d'Europa i típicament americà. Edward Hopper farà cas omís de les exigències dels crítics, però serà considerat, des de molt prest, representant d'aquesta singular escola de pintura.

L'obra de Hopper un cop s'ha lliurat de la influència francesa es farà progressivament més personal i introvertida, i malgrat que els motius dels seus quadres seran sempre els espais vitals americans, anirà interessant-se cada cop més per l'espai arquitectònic, rural i urbà, i per l'arquitectura en si. Considera que l'art és una experiència privada que no pot ni ha d'estar sotmesa a cap mena d'ideologia, ni política, ni social, ni estètica; que l'art és l'expressió del subconscient, tant és així, deia, que les grans qualitats surten sense cap intenció, només el que és insignificant i sense importància és creat per l'intel·lecte, però aquests problemes són els psicòlegs els qui han d'esclarir-los. Un cop li fou demanat per què preferia uns motius a uns altres i va respondre: "no ho sé, aquests em serveixen per expressar les meves pròpies experiències." I escrivia: "El gran art expressa la vida interior de l'artista i és aquesta la que ofereix la visió del seu món personal."

Contemplant l'obra d'Edward Hopper hi reconeixem una estranya presència. Presència, difícil de definir, de dos mons, dos conceptes, dues realitats oposades: per una part la realitat quotidiana, material, immediata; però formalitzada i submergida dintre d'una rara atmosfera metafísica, que no té res a veure amb la premeditació al·legòrica de Giorgio De Chirico. Aquesta presència metafísica ve suggerida per l'existència vigilant i quieta de les coses, com si aquestes fossin còpsades el moment abans que succeeixi un esdeveniment que haurà de canviar l'ordre estant de les coses, o just a l'instant després que ha succeït, com la calma que hi ha després de la tempesta. Sentiment que només la pedra resisteix. La pedra amb la qual s'ha anat construint la ciutat. Aquesta presència estranya és provocada per la quasi absència de vida humana. Els edificis, els carrers,

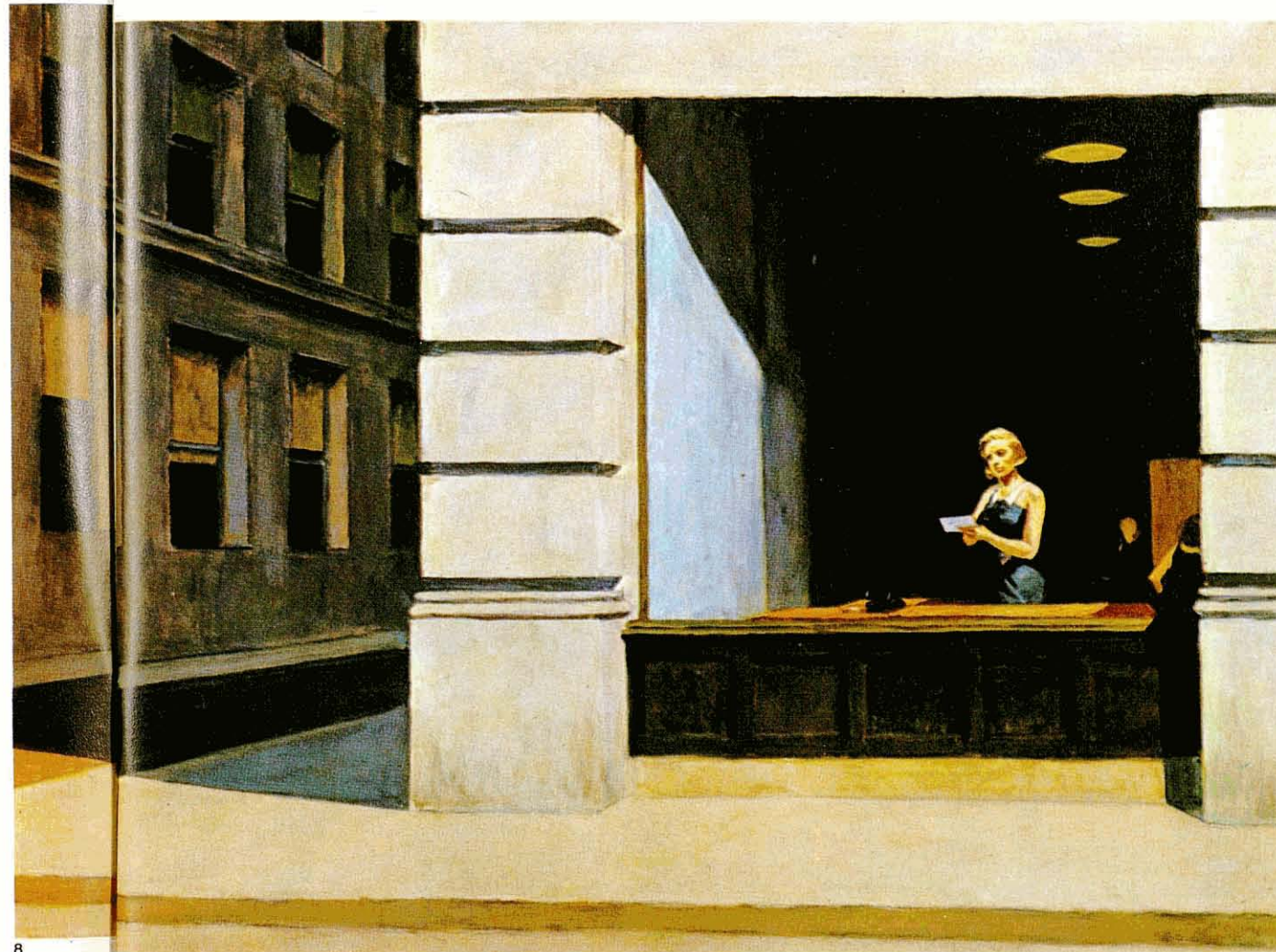
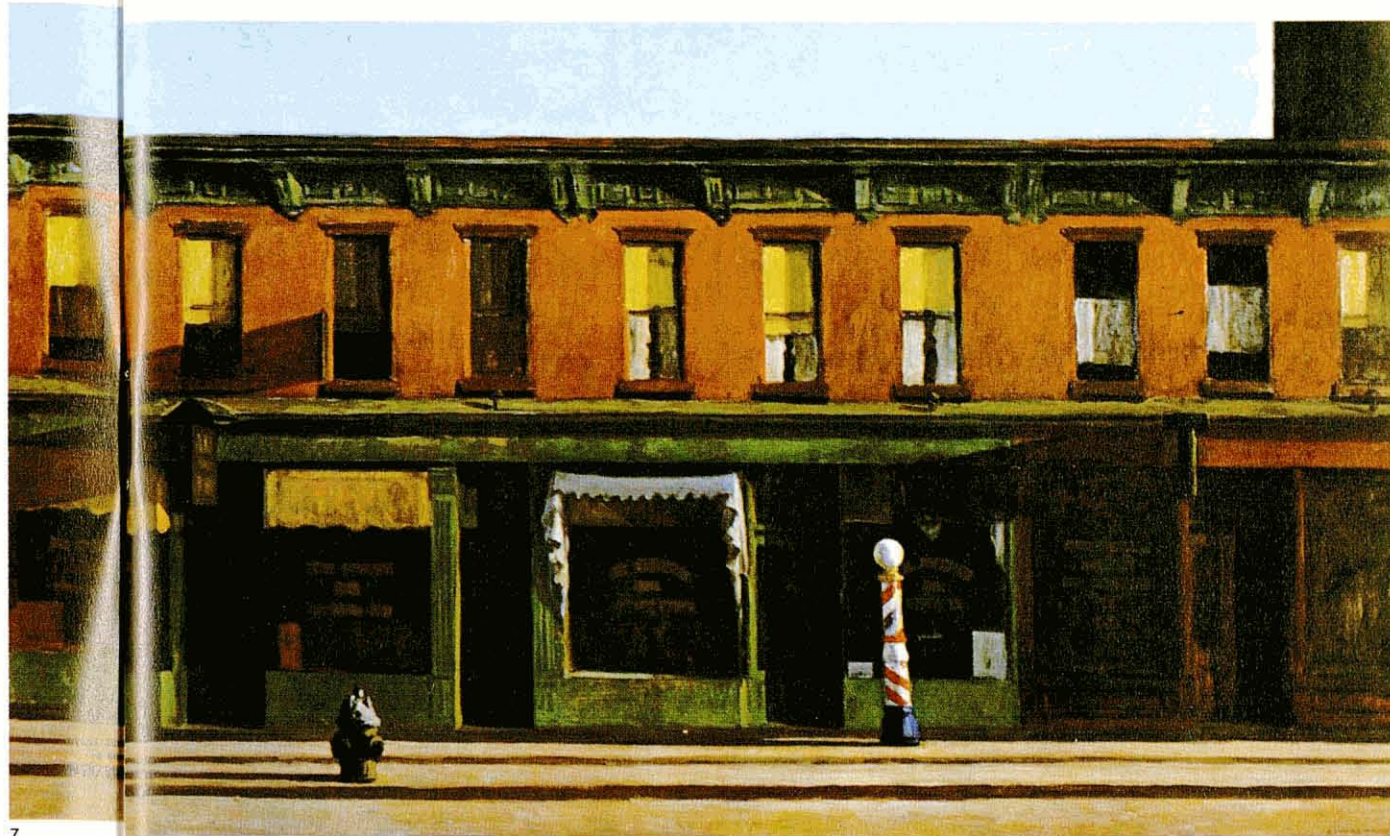
prenen una entitat autònoma, s'alliberen, podríem dir, de la funció a la qual han estat encomanats i de llur relació amb la història arquitectònica. S'alliberen, finalment, de la relació afectiva que nosaltres, usuaris, els comfem, per esdevenir formes pures que conserven llur faïçó davant l'alteració del temps. Formes pures plenes d'expressivitat dramàtica continguda, com si el material restés immòbil malgrat el batec sord del seu interior. Formes que percebem pures pel seu tractament essencialment clàssic, quan per la seva quotidianitat sembla que exigeixen una disposició no gens distant. Formes despullades de tota anècdota que pogués traure del seu aspecte aquesta naturalesa sublim inherent en elles i que per la seva proximitat no percebem. Formes com si rera l'aparença domèstica i immediata, material i coneguda, n'hi reposés una altra que amenaça, quieta, des del somni. A *Early Sunday Morning* la quietud cromàtica de la façana evidencia la solitud del pal del perruquer i l'aixeta per a cas d'incendis, amb la llum rasant de matinada. *Nighthawks*, com si fos l'arquitectura, el cristall, el que preservés els ciutadans de l'àmbit de la nit. Gest quotidià carregat d'estranyes sensacions, gairebé onírica, del quadre.

En una entrevista efectuada l'any 1960, Hopper deia: "Sempre m'ha agradat apropar-me amb tren a una gran ciutat, m'és molt difícil de descriure amb exactitud les sensacions que això em provoca, però són purament humanes, i no tenen res a veure amb cap sensació estètica: fan una mica de por i d'angoixa i susciten un gran interès per les coses que hom veu." Alguna cosa de semblant produeix l'atenta visió d'alguns quadres de Hopper. Un cert temor, una lleugera angoixa, no tant per la presència de les formes representades, sinó per la successió d'idees que la seva visió ens produeix. Idees tot sovint contràries i antagoniques que reforcen encara més la figura pictòrica i que fan palesa la simultaneïtat de dues realitats que semblen oposades: per una banda la desolació gairebé espectral de l'espai, i per una altra l'intens cromatisme de façanes, carrers, mobles i objectes. L'una i l'altra (la desolació i el cromatisme) es potencien mutuament però cap d'ells no té al seu voltant el context que li pertoca: ens imaginem la desolació de la ciutat en blanc i negre, amb tots aquells elements que ajuden a intensificar aquest concepte (com a l'expressionisme alemany), però mai amb colors de comèdia musical, i viceversa: el desconcert que provoca una ciutat buida en un migdia lluminós de primavera. És aquest desconcert el que provoca l'atenció cap a les formes que apareixen a la pintura de Hopper, i que fan més evident la naturalesa, a la vegada real i onírica, de l'arquitectura i de la ciutat.

Milton O. Brown diu de Hopper: "L'Amèrica de Hopper és un país ingrati. Ell no hi troba cap mena de calor als carrers, ni a les cases, ni als seus habitants; i la llum sempre tan pròdiga

...La llum del carrer donava una tonalitat vagament groga a un gran anunci que representava un gratacels blanc amb finestres negres que es dreçava contra un cel blau ple de núvols blancs. SEGAL AND HAYNES construïrà en aquests indrets un modern EDIFICI DE VINT-I-QUATRE PISOS DESTINATS A OFICINES, les quals podran ocupar-se a partir de gener de l'any 1915. Encara queden locals per llogar, informeu-vos..."

...El capvespre amoroseix suauement els angles durs dels carrers. La fosca pesa contra la fumejant ciutat d'asfalt, fon els marcs de les finestres, els anuncis, les xemeneïes, els dipòsits de l'aigua, els ventiladors, les escales d'incendi, les motilures, els ornamentals, els fissions, les mans, les corbates, ho fon tot en enormes blocs negres. Sota la pressió cada cop més i més pesada de la nit, les finestres escupen raigs de llum. La nit fa vessar la lletosa claror dels fanals, comprimeix els ombrívols blocs de cases fins que gotegen llums vermelles, grogues i verdes sobre els carrers on ressonen tot de petjades. L'asfalt s'il·lumina, la llum raja dels anuncis que hi ha sobre les teulades, gira vertiginosament entre les rodes, taca zones senceres de cel..." John Dos Passos, Manhattan Transfer.



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

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

HOPPER: LA SOLITUD DEL "VOYEUR"

Per VICTÒRIA COMBALIA

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

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

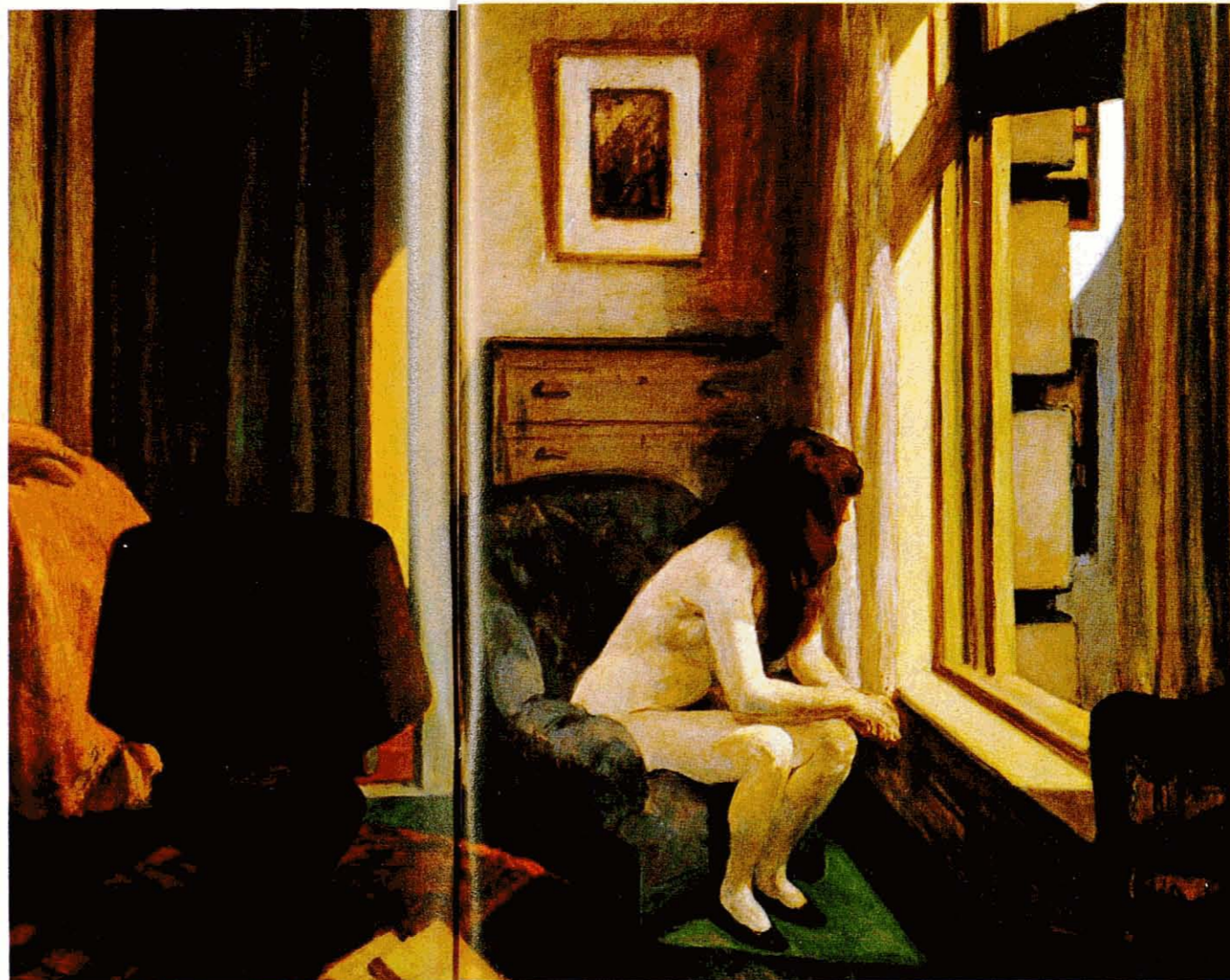
no fa sinó equiparar la marginació social a una altra marginació, la de l'artista mateix. Hopper, com altres molts grans artistes, ens fa sentir que és a través d'una sensibilitat fortament subjectiva com s'arriben a expressar atributs socials d'un lloc i d'un moment determinats.

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

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



9



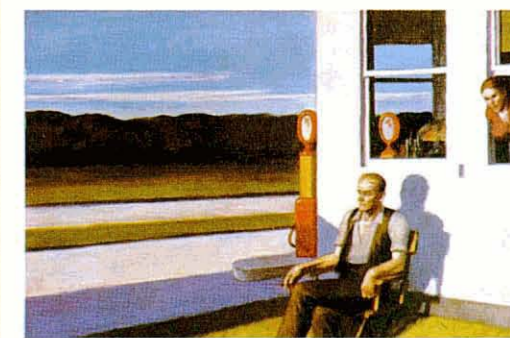
10



11



12



13