



JULIAN GALLEGO:

## «Matisse: pureza y equilibrio/dibujo y color»

Decía Matisse: «Quiero un arte de equilibrio y de pureza, que no inquiete ni turbe». Con ello renuncia a transmitir al espectador, al prójimo, sus angustias, dándole un mensaje de calma y de belleza incluso en los momentos peores de su vida, cuando, ya incapacitado para trabajar, ordena, con ayuda de una caña desde el lecho, sus guaches recortados. Bajo este punto de vista, es el continuador de la «joie de vivre» de los impresionistas, depurada, sin vulgaridad, intelectualizada, como en un «Après-midi d'un Faune», de Debussy.

Esta exigencia, esta discreción, le alejaron de triunfos fáciles, siempre abiertos a los pintores expresionistas, ya que lo que quiere el público y buena parte de la crítica es, no ver, sino escuchar que le digan algo, que el artista haga confidencias o denuncias. El éxito popular ha esperado hasta después de la muerte de Matisse, en especial con la gran retrospectiva del Grand Palais de París, del centenario de su nacimiento, en la que cupo ver por primera vez obras hasta el momento ocultas o retiradas, como las de los museos rusos. Aun así, hay quien sigue encontrándolo

superficial, ligero, decorativo: como si los grandes cuadros del pasado no lo fueran. Matisse no tiene teoría. Si bien es cierto que escribió sobre su arte, esa teoría sigue a la obra ya hecha, y no a la inversa. Es un intento de explicar la obra. Para Matisse los cuadros no se hacen con ideas sino con pintura.

Otro reproche que se le ha dirigido es estar fuera de proclamas y movimientos de vanguardia, vivir en absoluta discreción, sin manifestar sus ideas personales, ni cuidarse de teorías científicas. Según decía, su elección de los colores se basaba «en la observación, en el sentimiento, en la experiencia de mi sensibilidad».

Como dijo Dufy, su amigo y admirador, «el arte no es un pensamiento sino un hecho». Matisse se aparta de la disputa entre lo abstracto y figurativo; sus figuras, sin perder su aliento, su vida, son una pura abstracción. «Las reglas no existen fuera de los individuos».

Matisse no pensaba ser pintor. Nació en Cateau-Cambrésis, en 1869. En un pueblo con gran prestigio histórico y de una familia media. Estudió Derecho en París y entra de pasante en un bufete en Saint Quentin. Pero dejará el Derecho para dedicarse a la pintura, como han hecho Gauguin y Bonnard, entre otros. Cabe decir que el Derecho y la Arquitectura han provisto, en dos direcciones diversas, al campo de la pintura contemporánea de figuras de primer orden. A estos pintores les caracteriza, por contraste con el mundo jurídico, una imaginación colorista y una gran sed de vivir al aire libre; y siempre conservan un gran rigor y seriedad en el trabajo. Matisse se lanzará a la pintura con obstinación, con prisa, con apasionamiento y sacrificio.

Su genial carrera es, pues, «una larga paciencia». Tiene la suerte de ser alumno del gran Gustave Moreau, el genial simbolista que decía que «el color ha de ser pensado, soñado, imaginado» y no copiado, y que fue el maestro de casi todos los más bri-



llantes pintores de la época. Allí y en el taller de Carrière Matisse traba amistad con otros jóvenes que, a partir de 1904, serán llamados «las fieras» («les fauves»), formando uno de los movimientos de mayor esplendor pictórico y de más breve duración del siglo. *Luxe, calme et volupté*, título tomado de un poema de Baudelaire, es una definición poética del arte de Matisse. Expone este cuadro en 1905 en el Salón de Otoño.

Matisse usa desde entonces del color libremente, como si se tratase de notas musicales, que hay que hacer contrastar o entonar. Llega a cambiar el tamaño y la forma de los objetos en relación con las exigencias cromáticas. Paisajes daltónicos: pinta prados rojos y labios verdes. Pureza y equilibrio. Dibujo y color, he aquí los dos apoyos fuertes de la obra de Matisse.

Siempre buscará Matisse un equilibrio entre dibujo y color, moderando éste para que las formas no pierdan su carácter. El concepto de la obra de Matisse se acerca mucho a la música: la melodía es el dibujo; los tonos, el color.

1911 será el comienzo de los viajes. Va a Rusia, donde conoce los iconos; a Marfuecos, donde, además de los azulejos y los alicatados árabes, le maravilla la luz de aquellos países. El año 1917 será de nuevo muy importante, coincidiendo curiosamente con otra enfermedad, tan crucial, al parecer, en la vida creadora de Matisse: va a Niza y allí descubre el sol, gran

descubrimiento para una persona del norte de Francia. De hecho, después de Renoir y de Matisse, casi todos los pintores de la Escuela de París acabarán por emigrar al sur.

En 1937 Matisse hace sus primeras composiciones con papeles recortados, que no son «collages» propiamente: Matisse no parte de una textura industrial, ni de colores prefabricados. Son papeles que él pinta a la guache, pedacitos de color con distintos matices que van conformando la silueta con un cierto temblor y sensualidad. Se propone eliminar la zona sucia o neutra que suele haber entre campos de colores contiguos. Logra ese filo aguzado poniendo un papel sobre otro, de distinto color. La mejor ilustración de esta técnica es el libro *Jazz*, una de las obras maestras de la edición del siglo XX.

En 1947 viene de nuevo la enfermedad. A sus 77 años ofrece proyectar una capilla en Vence. A partir de un espacio cerrado y muy pequeño quiere lograr, mediante el juego de colores y líneas, un espacio luminoso, religioso, de proporciones infinitas. La primera piedra se pone en 1949; la Capilla es bendecida en 1951. Matisse consideraba esta Capilla como su obra maestra. La capilla del Rosario de las Dominicanas de Vence es la suma de una carrera: el dibujo de los muros, el color de los vitrales y los ornamentos, dentro de una atmósfera de luz casi mística. De nuevo esa pureza y equilibrio que dan claramente su mensaje de alegría.

## ANGEL GONZALEZ:

### «Matisse y la modernidad»



Matisse es, que yo recuerde ahora, el único pintor que se ha atrevido a pronunciar la palabra más aborrecida por el arte moderno: *decoración*. «La composición —escribe Matisse— no es más que el arte de disponer de manera decorativa los diversos elementos con los que un pintor cuenta para expresar sus sentimientos». Matisse, un *pintor retinianno*; o propiamente: un *pintor decorador*, que lo es, además, libre de culpa, y ahí brilla de nuevo su desfachatez sin precedentes y quizás sin con-

secuentes en la Historia del Arte Moderno.

El sortilegio del color, la franca, demasiado franca lección de Matisse, esconde su «eterno conflicto» con el dibujo y labra la ruina de tantos pintores modernos que creyeron ser capaces de resolverlo a golpe de *instinto*, como el propio Matisse quería. Recordemos tan sólo, por su proximidad histórica, los casos de Rouault, Dufy o Vlaminck y, de algún modo, la desbandada general de los «fauves», condenados a tirarse un farol



Colas de entrada a la Exposición Matisse.

sin apenas cartas, ni astucia siquiera, frente a nuevas facciones dotadas de un programa y un método. En medio de esas «fieras» Matisse es el único que tiene cara de póker; el único entre ellos de quien las futuras promociones vanguardistas, que, por lo general, no se lo han de tomar muy en serio, sospecharán, sin embargo, que esconde ases en la manga. Su facilidad, más aparente que otra cosa, su calma, su irónico orgullo («no me arrepiento de ninguno de mis cuadros»), su resolución para lograr que así fuera, son otros tantos motivos de inquietud o perplejidad para sus contemporáneos.

Matisse concede en sus escritos y declaraciones una importancia decisiva al *instinto* y llega incluso a renegar de la «voluntad» como «serio obstáculo de la clarividencia», pero en definitiva, sólo trata de expresar así, confusamente, su repugnancia por las «teorías». Por instinto —de pintor, se entiende— Matisse ha huido del taller de Bouguereau al de Gustave Moreau; ha abandonado la ortodoxia divisionista y resistido el ensalmo del cubismo. Sus constantes alusiones a la práctica «instintiva» o «inconsciente» de la pintura no deben confundirnos.

*La Joie de Vivre* de Matisse (que expone en 1906) se revela mucho más moderna que *Les demoiselles d'Avignon*. Para Picasso, o para Braque, la superficie del cuadro sigue siendo el escenario abstracto de un gesto; el lugar donde los objetos descubren al fin su *verdad*. Se trata de un lugar prefijado, neutral, cuyas proporciones resisten los cambios de escala; mientras que, para Matisse, «la composición se modifica según la superficie a cubrir». La tensión entre el marco y las incidencias de la superficie que rigidamente comprende, constituye, pues, el *abecé* de la pin-

tura de Matisse y, por simpatía, el horizonte de sus «préstamos culturales»: el arte árabe y bizantino, la escultura antigua, las estampas japonesas o las blusas rumanas.

Pero la boga de los «primitivos» no sólo se explica por lo que de razonable encontraba la vanguardia en su sistema de representación, sino también por lo que de verdadero creía advertir en su producción. El síndrome romántico alcanzaría entre los expresionistas alemanes su extrema agudeza, pero también entre cubistas, futuristas y demás facciones modernistas cundió la moda de bendecir el modelo propio de reducción con fórmulas como *pureza, verdad, espíritu, necesidad interior...* «Realizar» la *esencia del arte*, llegar hasta el escondrijo en que se oculta su espíritu y empujarlo hacia la superficie, constituye, sin duda, el objetivo, expreso o no, de los modelos de aprendizaje que la vanguardia ofreció como alternativa a la pedagogía académica. Cuanto más simples fueran los medios, mayor sería la garantía de poseer la suprema simpleza en que, por lo visto, consiste la esencia o verdad del arte.

Saliendo al paso de lo que se le venía encima a la *pintura*, Matisse plantea el problema de un modo muy distinto. Los *medios* no son para él genéricos, sino específicos de cada pintor, y no se reducen en el proceso de aprendizaje, sino que simplemente se completan, hasta alcanzar su grado máximo de *expresividad* virtual, es decir: problemática. «La sensación de profundidad sin ayuda de la perspectiva constituye la contribución de nuestra generación (al arte moderno)». La de Matisse en particular ha sido, además, resolver esa profundidad sin ayuda de argumentos religiosos.

Contrariamente a lo que suele de-

cirse, Matisse ha sacado más provecho de Cézanne que los cubistas. Estos se vieron enredados en una serie de contradicciones ridículas a propósito del espacio pictórico y las relaciones entre luz y color, de las cuales salieron maltrechos y con retraso. Entretanto, Matisse había pintado la «ventana-puerta» de 1914, demostrando que era posible sugerir un espacio corpóreo, una *profundidad*, por medio de tensiones superficiales entre grandes placas de color.

Matisse, se dice, es un gran colorista, como corresponde a un «fauve», pero ese pasado de agresividad cromática no le encadena a los valores extremos de la escala, ni le prohíbe mezclas ni enlucidos. Matisse, que nunca soportó la disciplina divisionista, afirma: «Decir que el color ha vuelto a ser expresivo equivale a hacer su historia». La *historia del color* está en la pintura de Matisse

como un pez en el agua. Constituye el esquema de alimentación del cuadro, no su cocina. El dibujo se convierte en testigo del espesor y consistencia del color. El *arabesco* matisiano no es, en consecuencia, un recurso decorativo, sino un poder de penetración en el sistema de densidades del color para establecer el sistema de tensiones del cuadro.

Matisse, no lo olvidemos, es un pintor *figurativo*; y como tal, entregado a resolver un escenario y unas peripecias; a garantizar la eficacia de un gesto, la caída de una tela, el silencio de una habitación, la acerbada veracidad de un tragasables. Matisse no se cansaba de repetir este precepto de los pintores chinos: «Cuando dibujes un árbol, debes crecer con él desde su base». Matisse ha devuelto su dignidad a la pintura; la ha devuelto a sí misma, a su imposible verdad.



PIERRE SCHNEIDER:

«Entre lo  
intemporal  
y la historia»

Suele tenerse una idea falsa sobre Matisse: se le ve como un pintor hedonista, un artista puro que encarna la pintura moderna y el principio que preside a ésta: el triunfo del *cómo* sobre el *qué*. En Matisse el *qué* de la pintura existe tanto como el *cómo*, se intrincan el uno en el otro perfectamente. Podríamos afirmar que Matisse es un pintor de raigambre racional, un realista que poco a poco irá transformando esa tradición realista, como lo hicieron los impresionistas y postimpresionistas. Empezó a pintar en la tradición de prioridad del motivo (bodegones), hasta que en 1905 irrumpe el fauvismo y se produce el cambio: el realismo cede el paso a lo que él denomina abstracción o decoración. Un espacio plano, pérdida de toda perspectiva y colores puros. Matisse llega así a una pintura que yo llamo sagrada, mítica. Se hace eco de la teoría de Kandinsky sobre el arte como creación religiosa (*De lo espiritual en el Arte*), y pasa del neo-impresionismo a la escritura de signos decorativos con mensaje religioso.

*La Joie de Vivre*, que pinta Matisse a los 35 años de edad, muestra la relación de causa-efecto entre el cómo y el qué de la pintura. Es la primera vez que Matisse no trata un tema tomado directamente de la Naturaleza. Se trata aquí de una invención: una pastoral, la Edad de Oro con clara resonancia virgiliana.

En *Luxe, calme et volupté* (1904). Matisse pasa del tema burgués de la merienda campestre a una escena de paraíso ideal. Es como si el cuadro se situase a mitad de camino entre el viejo y el nuevo estilo. Es un cuadro del pasado que anuncia el futuro. Cuando al año siguiente, en 1905, estalla el fauvismo, el fuego de este nuevo estilo permitirá a Matisse lanzarse de lleno en el cielo del paraíso, que es *La Joie de Vivre*. En este cuadro Matisse nos hace participar del mundo sagrado. A partir de *La Joie de Vivre*, nos dará ya fragmentos del mito.

En la obra de Matisse hay enmascaramiento, como una clandestinización del tema sagrado, del mito, o bien fragmentación, que es otra for-



Joan Miró ante el cuadro de Matisse «El pintor en su taller».

ma de enmascaramiento. En *La Danse*, lo sagrado está en el baile y en el estilo frontal. En otras obras, como *Taller Rojo*, aparecen varias figuras de la Edad de Oro. En *El Frutero de Naranjas* (1916), obra que está en esta exposición, puede verse como un icono de la Edad de Oro. Esa copa con naranjas tiene el mismo peso religioso que para un cristiano tendría la representación del pan y del vino.

¿Dónde se reconoce la actitud mítica de Matisse? En el regreso a los temas ya tratados, en esa vuelta a lo primigenio, por contraposición al cambio, que es la historia. En sus bajorrelieves de *Torsos*, transcurren veinte años del primero al último. Cada vez que Matisse retoma un tema, está en el ámbito de lo sagrado. La vuelta al origen es un signo religioso.

*La Música* posee el mismo mensaje que *La Joie de Vivre*. Si en *La Danse* había un cierto orden, en *La Música* parece no haber relación entre los personajes. Estos están frontalizados; y como en *La Danse*, hay un sexto

personaje, el espectador, que juega el papel de director de orquesta. Existe como una unión invisible que los domina a todos. Nos encontramos en un estadio más abstracto de la tensión sagrada. El perfil es el sentido de la historia; la frontalidad de estos personajes representa el sentido de lo eterno. Estamos ante un icono.

Entre 1905 y 1910 había resurgido lo sagrado en la pintura. Basta con citar a Gauguin, a Picasso y su amor por los motivos africanos, a Kandinsky... Cinco años durará esa obsesión por lo sagrado, justo el tiempo que media entre *La Joie de Vivre* (1905) y *La Música* (1910). Y después, la mayor parte de los artistas lo rechazarán. No así Matisse. *La conversación*, inmediatamente posterior a *La Música*, tiene también un evidente carácter de icono. En *La conversación* hay una ventana que separa a los esposos. La ventana, decía Matisse, es como una fuerza extraña que irrumpe en mi vida. La ventana es la pintura misma, la irrupción de lo sagrado, dado por la pintura, en lo cotidiano, en lo histórico. De hecho, cuando se le preguntaba a Matisse, si creía en Dios, respondía: «Creo en Dios cuando trabajo».

La pintura, bajo forma de ventana, equivale a un cuadro dentro del cuadro. También en *La conversación* el espacio está frontalizado y carece de perspectiva. El estilo es en primera persona, como en las obras religiosas. Gracias a esa ventana de tanta luz, el cuadro de Matisse pasa de ser escena burguesa a icono, hasta el punto de que *La conversación* podría llamarse «icono con pijama rayado». Estamos de nuevo ante lo sagrado personal, familiar. La familia permite a Matisse reconciliar, sintetizar realidad y abstracción, la historia y lo intemporal.



Las cuatro conferencias registraron una asistencia masiva de público.

## MARCELIN PLEYNET:

### «Matisse y Picasso»



Tenemos a la vez la suerte y la desgracia de encontrarnos históricamente en lo que yo llamaría una semi-proximidad ante la obra de Matisse y de Picasso, y, sin embargo, sentimos que, en su modernidad, ambas obras siguen participando en muchos aspectos de nuestra contemporaneidad. ¿Cómo dos obras y dos hombres tan aparentemente diferentes fueron contemporáneos con una tal maestría y grandeza? Si somos más sensibles al carácter ibérico, nos sentiremos más próximos a Picasso; si lo somos al carácter latino y mediterráneo, estaremos más cerca del entorno de Matisse.

Picasso, nacido en 1881, era doce años más joven que Matisse, y, sin embargo, en pintura era su hermano mayor. Nacido en 1869, puede decirse que Matisse no tocó un pincel ni abrió una caja de colores antes de 1896, es decir, antes de los 21 años; mientras que a los 16, Picasso pintó *Ciencia y Caridad* y era premiado con este lienzo en Barcelona en 1897. Un acontecimiento semejante en la carrera de Matisse no se producirá hasta 1896, con *La desserte*. Insisto en el talento precoz de Picasso y en la tardía vocación de Matisse, pues esos elementos biográficos me parecen decisivos para lo que distinguirá y acercará a ambos artistas: en la medida en que se manifiesta para ambos una *urgencia* a la que ninguno de los dos se sustraerá ya.

Hay sólo un intervalo de cinco años entre los primeros trabajos de Matisse sobre Chardin y Ribera y la exposición de *La desserte*, en 1897. La urgencia aquí, aparentemente regida por la tardía vocación del pintor, es manifiesta, y él mismo Matisse la aducirá siempre como uno de los elementos motores de su vocación.

Esa convicción, esa fuerza «ajena a la vida» del hombre corriente, tal como las encontramos en Matisse y en Picasso, hacen de ellos sensibilidades sismográficas de su siglo. En eso precisamente es en lo que dialogan, y eso es lo que califica y fundamenta

las obras cuya grandeza y legado hemos de asumir nosotros hoy.

Esas dos obras monumentales ayer causaron escándalo; hoy no. Una obra de escándalo lo es por la negación que comporta. El arte de Matisse y de Picasso pronto transgredió todas las reglas académicas. Pero, ¿qué lograron con ello? ¿Por qué lo hicieron? ¿Por puro espíritu de contradicción? No le faltaban a la Academia buenos pintores. De ahí que sea tan significativa la reacción de Matisse y de Picasso ante la catástrofe de 1940. Lo que ellos reprochan a los pintores de la Escuela de Bellas Artes y de la Academia es precisamente no hacer bien su oficio en esa situación «de urgencia» a la que se ven precipitados con el siglo. So-

Henri Matisse

Oleos, dibujos, gouaches découpées, esculturas y libros

FUNDACION JUAN MARCH

Octubre-Diciembre, 1980

Horario: Lunes a sábado: 10-14/18-21. Festivos: 10-14. Castellá, 77, Madrid-6.

bre ese fondo de inestabilidad económica, política y cultural nacerá la obra de los dos artistas; y será en función de lo que viven y del cómo lo viven como pueden reivindicar la negatividad como ética.

¿Cómo se encuentran? El mismo año de la muerte de Paul Cézanne, en 1906, los Stein encargan a Picasso el *Retrato de Gertrude* y le presentan a Henri Matisse. Dos o tres meses más tarde Picasso verá *La Joie de Vivre* en los Independientes. Por entonces Matisse se impone como el joven maestro de la pintura «Fauvre» y es, en esos momentos, como ha escrito Alfred Barr, «un cezanniano prematuro».

En ambos artistas, la «urgencia» y la actitud vigilante ante el oficio y la verdad se establecen en esos años que serán decisivos. «Nadie ha mirado la pintura de Matisse como yo. Y él la mía», afirma Picasso. De esa doble mirada las obras dan testimonio y se manifiesta muy especialmente en 1906-1907. La concepción de las *Demaiselles d'Avignon* debe datarse, sin duda, en el invierno de 1906-1907. Sabemos que Picasso y Matisse veían

sus obras reciprocamente como un «challenge» (un desafío), a la medida de ambos. Esa mirada con que el más joven vigila al de más edad, por ser más maduro; y con la que el de más edad vigila al más joven, por ser más joven y dinámico; ese «challenge», creo, tendrá para ambos las más felices consecuencias. Desde 1907, el *Burdel de Avignon* (proyecto preparativo de las *Demaiselles*), será la respuesta de Picasso a *La Joie de Vivre* y a la edad de oro de Matisse.

Es cierto que no hay ni en uno ni en otro, una vocación de semejanza; pero sí una incontestable vocación de verosimilitud. Su arte nos sitúa sistemáticamente en un espacio en el que están ausentes los criterios que nos son comunes; un espacio que insiste sobre todo en la inadecuación entre lo que vivimos y la imagen que nos hacemos de nuestra vida. Y la grandeza de ambos, ¿no reside acaso en haber logrado imponer espléndidamente la lógica «loca» de esa otra imagen alzada contra la mediocridad y la estupidez de un mundo del que todavía seguimos sabiendo muy poco, por no decir nada?

## «LA VANGUARDIA DE LOS 50 ANTE EL UMBRAL DE LOS 80»

### ■ Juan Antonio Ramírez presentó «Arte Español Contemporáneo», en Málaga

*El próximo 21 de diciembre se clausura en Cádiz la Exposición de Arte Español Contemporáneo (colección de la Fundación Juan March) que se exhibe, desde el pasado 25 de noviembre, en la sala de exposiciones de la Diputación Provincial, organizada por la Fundación Juan March, la Universidad y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cádiz. Esta exposición itinerante, con 27 obras de otros tantos artistas españoles de diferentes estilos y técnicas se exhibió anteriormente, del 21 de octubre al 16 de noviembre, en el Museo de Málaga, organizada con la colaboración de la Universidad malagueña y el citado Museo, y con el mismo contenido.*

En el acto inaugural de la muestra en Málaga, que se desarrolló bajo la presidencia del Rector de La Universidad malagueña, José María Smith Agreda, y en el que intervinieron el vicerrector de Ordenación Académica y Extensión Universitaria, José Castilla Gonzalo, y el director de actividades culturales de la Fundación Juan March, Antonio Gallego, pronunció una conferencia Juan Antonio Ramírez, Profesor Agregado de Arte de la Universidad de Málaga, sobre el tema «La van-

guardia de los cincuenta ante el umbral de los ochenta».

JUAN ANTONIO RAMÍREZ, además de profesor universitario es también autor, entre otros trabajos, de «Medios de masas e historia del arte», «La historia cómica de postguerra» y «El cómic femenino en España». Es también coautor, con Alfonso E. Pérez Sánchez y José María Azcárate, de una «Historia del Arte», en la que él se ha ocupado del capítulo de Arte Contemporáneo.