

Apuntes de un viaje hacia Henri Matisse

Mateo Navia Hoyos

Historiador, crítico literario, @mateo_naviah

Hay descubrimientos decisivos en nuestras vidas que tardamos décadas en comprender. A mí me ocurrió con Henri Matisse, uno de los artistas más grandes del siglo XX. En la infancia veía a mi madre recortar figuras con papeles de colores para luego pegarlas en cartones delgados. Una tarde larga, de esas que amenazan extenderse hasta la eternidad, caminaba junto al tedio por su habitación y tomé un libro de su biblioteca. En la contraportada estaba la foto de un hombre de contextura gruesa sentado en un sillón. Sostenía una paloma con la mano izquierda mientras la dibujaba con la derecha en un cuaderno. Las cejas enmarcaban las gafas redondas sin marco y la mirada concentrada. La boca era un trazo negro delineado por un bigote afeitado con esmero y una escasa barba blanca. Lo rodeaban tres jaulas, varias palomas blancas, una mesa, un tapiz y una ventana. La luz protagonizaba la escena. Los objetos muertos parecían dibujados y los seres vivos se veían vivaces. La luz le transmitía calor al ambiente y aseguraba el secuestro de la escena para un tiempo futuro. Otra tarde, deambulando con el tedio por la casa de la infancia, me topé con varios pósters arrojados sobre la cama de mi madre. En una esquina reposaba la carpeta donde se guardaban, y en su portada se leía *Jazz* de Henri Matisse. ¿Ese es Ícaro?, le pregunté a mi madre señalando el póster de una figura negra masculina con un punto rojo a un costado del pecho sobre un fondo azul y seis estrellas amarillas. Las figuras estaban mal recortadas. Carecían de la escrupulosidad de las cortadas por mi madre, y sin embargo la composición transmitía una armonía y vitalidad que me sobrecogieron. Aquellos fueron mis primeros contactos con Matisse. Para ser más preciso, tactos con la mirada, y tactos que llegaban hasta mi interioridad.

Durante la adolescencia me enteré de que Henri Cartier-Bresson le hizo la foto a Matisse en el estudio de la Villa Le Rêve en Vence durante el invierno de 1944. Cartier-Bresson, que en 1937 había dirigido un documental sobre los avances sanitarios de los republicanos españoles titulado *Victoire de la vie*, durante 1944 se encontraba viviendo en la clandestinidad tras fugarse de un campo de trabajos forzados en medio de la segunda guerra mundial. En febrero visitó a Matisse, quien había decidido no pintar la guerra sino la calma para enfrentar ese horror, con pinturas como *La rêve* y *La Blouse roumaine*, la *ie*, según su idioma original, que pintó, borró y volvió a pintar entre doce y quince veces. En la adolescencia también me enteré de que todos los pósters de *Jazz* conformaban un libro con páginas manuscritas por el propio Matisse, y que el título no hacía referencia a sus contenidos sino a su forma, esto es, a la improvisación, la armonía y la vitalidad, características intrínsecas de aquel género musical que brotó entre las plantas de algodón del sur de los Estados Unidos.

Veinte años después, tres momentos anecdóticos separados por meses se sumaron al tejido de mi relación con Matisse, en el interior de esa torre de Babel contemporánea que es la Bibliothèque Nationale de France. François Mitterrand, se me apareció la foto en una sala donde se exponía “Henri Cartier-Bresson le grand jeu”; empacando la biblioteca de una amiga de mi esposa me topé con el libro *Jazz*, en su versión original con traducción al inglés, que ella me ofreció como regalo y acepté, y caminando por Málaga con la única meta de pisotear sus calles para asegurarme el estatus de paseante y alejarme del de turista que convierte su viaje en un repudiable itinerario de consumo, vi un pendón que anunciaba la exposición *Jazz*, de Henri Matisse. Apuré el paso por el

patio central del Museo Carmen Thyssen Málaga; subí las escaleras dando brincos como una rana, y me interné en la sala donde estaban expuestas las imágenes. Cambié mi estado de paseante por el de un río que reconoce su antiguo cauce y se dirige a él a pesar de verse forzado a inundar el caserío que encuentra a su paso.

Sin esfuerzo, Matisse se me convirtió en un destino. Ante la insistencia de las anécdotas, decidí asomarme a su vida y a su obra por esas ventanas que son los libros y los videos y las revistas y los espacios por donde pasó; y estos son los apuntes de un viaje que, estoy cierto, no termina todavía.

No he recorrido la ciudad de Le Cateau-Cambrésis donde Henri Matisse nació el 31 de diciembre de 1869 y pasó sus años de infancia y adolescencia, pero me resulta cercana su tardía decisión de dedicarse al arte, hacia los 21 años, tras haber esquivado regentar el negocio de semillas de su padre y haber decidido renunciar a trabajar en gabinetes jurídicos. En sus inicios pictóricos, Matisse entendió el impresionismo como un estilo sumamente atractivo porque reflejaba impresiones fugaces. Lo practicó, como lo atestigua el cuadro *La Desserte (Mesa servida)*, de 1897, donde se observa la captura de la lluvia de la luz en los objetos de una mesa servida, pero rápidamente lo abandonó para optar por la “transición de los valores cromáticos a los colores puros”, tal como retrospectivamente se le explicó a uno de sus hijos con el cuadro *L'Atelier sous les toits (El taller bajo tejado)*, de 1903, en el que pueden captarse las variaciones cromáticas al interior del taller, y los colores puros en el exterior más allá de la ventana del fondo, como anunciando un horizonte pictórico. Para dar dicho salto, biógrafos y críticos de arte coinciden en mencionar las copias que Matisse realizó en el museo del Louvre, sus visitas a las galerías de vanguardia y haber comprado *Trois Baigneuses (Las tres bañistas)*, de Paul Cézanne en 1899. En palabras de Volkmar Essers:

Matisse realizó únicamente en el breve período de 1899 hasta 1903 desnudos masculinos, coincidiendo con la fase de su intenso entusiasmo por la obra de Cézanne. Refiriéndose a la manera de tratar el tema afirmaría: «Acentúo su naturaleza y no rehúyo el riesgo de restarle encanto para conseguir una mayor estabilidad».

Durante el periodo de 1899 a 1903, a Matisse se le reveló el objetivo de abandonar lo fugaz para

insistir en las características de la naturaleza y los paisajes hasta conseguir una estabilidad mediante el uso de colores puros y expresivos. Para ello se concentró en la distribución y el lugar que ocupaba cada cuerpo, sus proporciones y los vacíos alrededor, articulando el cometido de que los elementos expresaran los sentimientos del pintor. La desembocadura del proceso quedó plasmada en cuadros *divisionistas* como *Jeune Femme à l'ombrelle (Mujer con sombrilla)* y *Luxe, calme et volupté (Lujo, calma y voluptuosidad)*, pintados en Saint-Tropez junto a Paul Signac, y en los que llegaron a ser tildados *fauvistas*: *André Derain, La Femme au chapeau (Mujer con sombrero)*, *La Raie verte (La raya verde)* y *La Joie de vivre (La alegría de vivir)*, pintados o comenzados en Collioure en el verano de 1905. *Divisionistas* en la estela del estilo formulado por Georges Seurat con el cual se le prohibía a los artistas mezclar los pigmentos y se le dejaba al observador combinar los colores en su cerebro, y *fauvistas* por el apelativo peyorativo que usó el crítico Louis Vauxcelles en un texto publicado el 17 de octubre de 1905 en el suplemento *Gil Blas* titulado *Donatello parmi les Fauves* (“Donatello entre las fieras”), con el cual, al decir de la historiadora Laurence Millet, se designó a un grupo de artistas, herederos del impresionismo, que abogaban por el uso del color puro para encontrar un equilibrio entre la expresión y la decoración.

Todo empezó en Collioure, y hacia allá dirigí mis pasos. Sentado en lo alto de una roca de la esquina noroccidental de Collioure donde no me alcanzaba la sombra de la capilla Saint-Vicent, mirando alternativamente el mar y la montaña donde sobrevivía impasible el molino ciento quince años después de aquel verano de 1905, me pregunté: ¿quién inventó el *fauvismo*? ¿Matisse? ¿André Derain, con quien estuvo trabajando ese verano? ¿Vauxcelles? La respuesta, narrable como las gotas de agua salada fragmentadas por el rompimiento de las olas en la roca, me chipeó: No importa el nombramiento de lo que Matisse y Derain hicieron, sino lo que encontraron: los colores puros. Matisse encontró los colores puros en Collioure, junto a Derain, y aprendió a lanzarlos, uno a uno, sobre el lienzo, ensamblándolos de una manera expresiva y constructiva. Puedes comprobarlo tú mismo, lector. Pon enfrente de tus ojos *André Derain, La Femme au chapeau* o *La Raie verte*. Difícil desplazarte al Tate Gallery, en Londres; encontrar la colección particular en San Francisco, o llegar al Statens Museum for



SILENCIO

ABCC

Juan Manuel Echavarría con colaboración de Fernando Grisalez,
serie Silencios, 2010-2023, "Silencio silencio", Zabaleta,
Caquetá, 2017

Kunst de Copenhague, donde se encuentran los cuadros mencionados, pero incluso contemplar sus reproducciones en internet, en libros o postales, te será suficiente para confirmar lo siguiente: no son retratos —no hay en ellos pretensiones de hacer una reproducción anatómica—. El subtexto de los cuadros impone la máxima: no pinta quien hace un retrato; pinta quien construye cuadros con colores.

En las décadas siguientes, Matisse trabajó con los colores en la construcción de paisajes, bodegones, naturalezas muertas, interiores y figuras humanas, muchas figuras humanas. No lo hizo a partir de teorías científicas; se basó en la observación, el sentimiento y la experiencia de su sensibilidad, y tuvo la pretensión de inventar un arte sanador. Como él mismo lo consignó en *Notas de un pintor*: “Sueño con un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea inquietante ni turbador, que llegue a todo trabajador intelectual, tanto al hombre de negocios como al artista, que sirva como lenitivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón que le descansa de sus fatigas físicas”.

De qué manera, salta la pregunta en el pensamiento cual cabriola de un danzarín. Guillaume Apollinaire lo explicó en diciembre de 1907:

Henri Matisse hace un bosquejo de aquello que concibe, construye sus cuadros por medio de colores y líneas hasta insuflar vida a sus combinaciones, hasta que éstas llegan a ser lógicas y forman una composición cerrada de la que no se podría quitar ni un color ni una línea sin reducir el conjunto al encuentro azaroso de algunas líneas y algunos colores”. Años después, Pablo Picasso, otro de los más grandes artistas del siglo XX, lo repitió a su modo: “El hecho de que en uno de mis cuadros aparezca una mancha determinada de rojo no es lo esencial del cuadro. Se pintó independientemente de ello. Podrías sacar el rojo y el cuadro continuaría allí. En Matisse, empero, es impensable suprimir una mancha de rojo, aunque fuera muy pequeña, sin que el cuadro se venga abajo inmediatamente.

Pude corroborar la aseveración de Picasso mientras contemplaba los tres claveles prendados de las dos figuras femeninas de *Conversación bajo los olivos*, de 1921, en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid. En ese cuadro, las figuras femeninas no se funden en el entorno, son elementos compositivos de un paisaje al que se le ha establecido un orden decorativo con los árboles del primer plano, el césped y el sendero, los olivos y la colina y las montañas y el cielo de la

lejanía. En los cuadros posteriores, otras figuras femeninas sí que se fundirán en los entornos. Entre tapices, sillas, cuadros, caballetes, instrumentos musicales, partituras, escritorios, mesas, jarras, floreros, materas, plantas, paredes, suelos.

Los mobiliarios de los cuadros de Matisse procedían de sus viajes. De Argelia regresó a Francia con cerámicas y telas y esculturas africanas. En Marruecos consiguió tapices, y en España, mantones. En Alemania quedó encantado con el arte islámico, y en Rusia estudió los iconos. Los objetos que aparecen en sus cuadros parece que hubiesen tenido que presentarle audición. Matisse requería experiencias directas con sus mobiliarios y modelos, muy al contrario de lo que explicó Claude Picasso de su padre en el documental *Matisse-Picasso*, de Philippe Kohly:

No es una persona que necesite el turismo. No es una persona que necesite ese tipo de impulso para hacer algo, porque podía poner su taller patas arriba, y con solo un paquete de tabaco, una garrafa, una pipa, un violonchelo, un pequeño violín carcomido, un mueble viejo le daba para diez años de trabajo.

Durante gran parte de su vida, Matisse dibujó, pintó y esculpió innumerables obras que parecen haber dimanado de *La Joie de vivre*. La historia del cuadro es singular. Pintado en cinco meses entre 1905 y 1906, fue expuesto en el Salon des indépendants de 1906, donde lo compró Leo Stein. Colgado en la sala del famoso apartamento de su hermana Gertrude en la Rue de Fleurus, 27, de París, pudo ser contemplado por los pintores de vanguardia de la época, entre otros Picasso, y luego fue vendido al estadounidense Albert Barnes, que lo colgó en Merion, donde fue visto por pocas personas durante muchos años. En ese cuadro, un bosque a la orilla del mar enmarca diez y seis figuras, catorce femeninas y dos masculinas, además de tres cabras. De las figuras femeninas, trece están desnudas. Seis danzan y una toca un instrumento. Dos se abrazan; una disfruta del contacto con las flores; otra juega con la hierba; una contempla la danza recostada sobre el suelo, y otra se acaricia el cabello con los ojos cerrados, inmersa al parecer en su propia interioridad. Una figura femenina se besa con una figura masculina mientras una tela se ha deslizado por su entrepierna hasta cubrir la vagina. La otra figura masculina, alejada, toca un instrumento y mira al observador desde la distancia. No hay pudor. Muchos críticos han interpretado que el cuadro representa la Edad de Oro, la integración entre

los seres humanos y la naturaleza. Yo estoy con quienes piensan o estarían dispuestos a pensar que nos encontramos en el Paraíso antes de que Eva coma del árbol del conocimiento que inauguró la vergüenza de la desnudez. Al margen de la interpretación que se acoja sobre lo anterior, decididamente me pliego al planteamiento de Louise Millet sobre este cuadro cuando dice: “Al reemplazar la forma por un signo, Matisse trastorna los códigos de la pintura e introduce un lenguaje específico que encontrará su realización en los *papeles recortados*”, porque con ello Millet extiende un hilo que dura cuarenta y dos años, de 1905 a 1947, este último, el año en que Henri Matisse publicó *Jazz*.

Cuando estuve en la exposición *Jazz*, de Henri Matisse, en Málaga, “hice tiempo” —como dicen los comentaristas deportivos— ante cada una de las imágenes. De manera consciente, le concedí tiempo a la contemplación. Contemplé, no en el sentido de haberle puesto atención a lo que estaba observando, sino en el otro sentido de la acepción de la “contemplación” caída en desuso, la meditación. En Málaga medité con las imágenes de *Jazz*.

Paseé en orden por las veinte imágenes, equivalentes a composiciones construidas con *papeles recortados* derivadas de recuerdos del circo, de cuentos populares y de viajes, permaneciendo varios minutos enfrente de cada una de ellas. Ninguna forma o figura fue recortada con escrúpulo, pero es innegable la concentración del artista en la estipulación de su ubicación sobre los fondos, y en la aparición de los vacíos que se creaban entre ellas. La alteración de las líneas que componen los rectángulos donde aparecen las imágenes me narraron la relevancia que tenían para Matisse los formatos para sus cuadros y los espacios donde habrían de colgarse. Entre los colores reinaba un equilibrio indescifrable para mi entendimiento, pero no así para la comprensión de mi espíritu, que de manera apacible se despojó de turbaciones e inquietudes, mientras por mi cuerpo se esparció una sensación de descanso que nunca había percibido. Al final del recorrido me quedé de pie en medio de la sala varios segundos. No retuve el pensamiento de que alguien me considerara loco por estar en el centro de la sala con los ojos cerrados. Me concentré en fantasear con que las imágenes irradiaban todos los costados de mi cuerpo, como extiende el sol sus rayos en infinitas direcciones. Allí, en medio de las veinte imágenes, invoqué a mi madre, que había fallecido doce años

antes. No apareció. No vi a través del recuerdo su figura. Sus manos, solo sus manos, sus manos solas, en movimiento, recortaban figuras en mi memoria con papeles de colores.

En la Biblia se dice: “Al principio creó Dios el cielo y la tierra”. El libro de mi vida tendría que empezar de manera diferente: Al principio fueron las manos de mi madre. Y aunque luego de mi madre fueron los *papeles recortados*, y después, Henri Matisse, fue Matisse, y no mi madre, quien se me convirtió en un destino. Sin embargo, hoy estoy cierto, sin “dubda”, de un descubrimiento: el recorrido de mi viaje hacia Matisse siempre me conducirá, irremediabilmente, a las manos de mi madre. ■