



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

## **MATISSE: ESPÍRITU Y SENTIDO OBRA SOBRE PAPEL**

2001

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



Fundación Juan March

Castelló 77 28001 Madrid

[www.fundacionjuanmarch.es](http://www.fundacionjuanmarch.es)



MATISSE

*espíritu y sentido*

Obra sobre papel















# MATISSE

*espíritu y sentido*

Obra sobre papel

1 Octubre 2001 - 20 Enero 2002  
Fundación Juan March




# MATISSE

*espíritu y sentido*  
OBRA SOBRE PAPEL

5 Octubre 2001 - 20 Enero 2002  
Fundación Juan March

MATISSE  
Espiritu y sentido  
OBRA BORGES PAPER

2 Octubre 2001 - 29 Enero 2002  
Fundación Juan March

Con la colaboración de: **IBERIA** 

Fundación Juan March

# ÍNDICE

Presentación		7
El ojo y el espíritu por Guillermo Solana		9
Espíritu y sentido Por Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny		19
Obras		27
<hr/>		
El circo / <i>Danza</i>		28
<hr/>		
La pesadilla del elefante blanco / <i>Arabescos</i>		54
<hr/>		
Ícaro / <i>Rostros</i>		68
<hr/>		
Formas / <i>Contrastes</i>		106
<hr/>		
La laguna / <i>Armonía</i>		126
<hr/>		
Biografía		149
Catálogo de Obras		155

La Fundación Juan March ha contado con las colaboraciones, asesoramientos y ayudas de las siguientes personas e instituciones:

Archivo Matisse: Wanda de Guébriant, Georges Matisse e Isabelle Alonso.  
Alessandra Carnielli.  
ArtificioSkira: Filippo Zevi, director.  
Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Fondation Jacques Doucet, París: Françoise Lemelle, directora; Dominique Morelon, conservadora en jefe del servicio de patrimonio y Jean Louis Willemin.  
Bibliothèque Nationale de France, París: Jean-Pierre Angremy, presidente; Hélène Fauré y Catherine Goeres.  
Christie's Nueva York: Meredith Harper.  
Christie's, Londres: Olivier Camu.  
Danish Museum of Decorative Arts, Copenhague: Bodil Busk Laursen, directora y Miryam Gelfer-Jørgensen.  
Division Objets d'Art Crawford THG, París.  
Fondation Beyeler, Basilea: Ernst Beyeler, Claudia Neugebauer y Nicole Rüegegger.  
Fondation Pierre Gianadda, Martigny.  
Francisco Calvo Serraller.  
Galerie Berès, París: Anisabelle Berès.  
Galerie Maeght, París: Isabelle Maeght, Paul Maeght, Adrien Maeght y Véronique de Lavenne.  
Galerie Patrick Cramer, Ginebra: Patrick Cramer.  
Guillermo Solana.  
Ikeda Museum of 20<sup>th</sup> Century Art, Ito, Japón: Kiichiro Hayashi, director.  
Jacqueline Matisse Monnier.  
Juan Manuel Bonet.  
Marlborough Fine Art Ltd, Londres: Gilbert Lloyd, director.  
Meg Perlman.  
MNAM/CCI Centre Georges Pompidou, París: Alfred Pacquement, director e Isabelle Monod-Fontaine.  
Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble: Serge Lemoine, director.  
Musée des Beaux-Arts, Lille: Arnauld Brejon de Lavergnée, director y Barbara Brejon de Lavergnée.  
Musée Matisse de Niza: Marie-Thérèse Pulvenis de Séigny, directora, Florence Pérez, Natalie Lavarenne.  
Musei Vaticani: Francesco Buranelli, Director.  
Paul Matisse.  
Pierre Schneider.  
Pierre-Noël Matisse.  
Sotheby's, Londres: Christina M. Anderson.  
Sotheby's, Nueva York: Elizabeth Gorayeb.  
Sr. y Sra. Jakob Bill.  
Steingrim Laursen.  
Thomas Ammann Fine Art AG, Zúrich: Doris Ammann, directora y Maria Brassel.  
Valeriano Bozal.  
Wendy Bryson.  
Werner Spies.

A todas ellas, y a cuantos han hecho posible la presentación de esta exposición en Madrid, la Fundación Juan March desea expresar su más sincero reconocimiento.

La Fundación Juan March tiene la satisfacción de presentar una exposición de Henri Matisse (Cateau-Cambrésis, 1869 - Niza, 1954) bajo el título «Matisse: Espíritu y sentido». La muestra, que abarca el período comprendido entre 1900 y 1952, se compone de 123 obras sobre papel: acuarelas, pasteles, dibujos, guaches recortados, linograbados y litografías.

La exposición se genera a partir del tema «Espíritu y sentido», combinando en una muestra de obras sobre papel ambos conceptos sobre los que el propio Matisse escribía en carta dirigida a Henry Clifford: *«Creo que el estudio por medio del dibujo es absolutamente esencial. Si el dibujo nace del espíritu y el color de los sentidos, es preciso dibujar para cultivar el espíritu y ser capaz de guiar el color por los senderos del espíritu».*

A través del álbum *Jazz*, cuya articulación puede considerarse un repertorio de temas constitutivos de la obra de Matisse, la exposición de la Fundación Juan March propone al visitante una visión de conjunto de la obra sobre papel del artista desde cinco de sus grandes temas sobre los que se estructura la exposición: El circo, La pesadilla del elefante blanco, Ícaro, Formas y La laguna. Según Marie-Thérèse Pulvenis de Séigny, asesora científica de esta exposición: *«Esta iniciativa pone de relieve lo importante que era para el artista trabajar una y otra vez sobre los mismos temas y motivos, encontrando para cada uno de ellos nuevas formas de expresión».*

Para la organización de esta muestra, la Fundación Juan March ha contado en todo momento con el asesoramiento de Marie-Thérèse Pulvenis de Séigny, directora del Museo Matisse de Niza y autora de uno de los ensayos del catálogo, a quien expresamos nuestro más sincero reconocimiento por su indispensable ayuda. Asimismo, agradecemos a la familia Matisse, y de modo especial a sus nietos, Jacqueline Matisse Monnier, Pierre-Noël Matisse y Paul Matisse, su colaboración y generosidad; así como la inestimable ayuda de Wanda de Guébriant, del Archivo Matisse, y a Guillermo Solana, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid y también autor de un ensayo del presente catálogo.

Octubre, 2001



Matisse en los jardines de Tériade, Saint Jean Cap-Ferrat (Foto Hélène Adant).



# El ojo y el espíritu

**Guillermo Solana**

Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes  
Universidad Autónoma de Madrid

Entre las notas que Marcel Duchamp escribió en los años cuarenta para el catálogo de la colección de la Société Anonyme, había un texto sobre Matisse. Apenas veinte líneas para resumir la trayectoria del pintor desde 1904: la fundación del fauvismo en oposición al *puntillismo*; la innovación radical en el tratamiento de la forma, ignorando las convenciones de anatomía y perspectiva; el dibujo destinado a exaltar los colores planos. Como si quisiera atenuar la impresión causada en el lector por estas aportaciones, Duchamp precisa: “La idea de Matisse era un intento deliberado de abrir nuevos caminos en la física de la pintura [*the physics of painting*].”<sup>1</sup> Así pues, Matisse no habría transformado la pintura *tout court*, sino sólo una especialidad o una tendencia: la que Duchamp suele llamar “pintura física” o “retiniana”; la pintura que se entrega por completo a las sensaciones, excluyendo la actividad intelectual. La ironía se redobra aún en la última frase del texto: “Desde estos logros tempranos, Matisse ha añadido a su tratamiento físico de la pintura una química muy sutil de la pincelada que hace más completa su obra reciente.” El complemento que el pintor agrega a la *física* de la pintura no es, como podía esperarse, una *meta-física* o un elemento *espiritual*, sino una *química*, es decir, una reincidencia en el materialismo vulgar.

No es probable que Matisse leyera nunca la nota de Duchamp, publicada en 1950. Pero se había adelantado a ella muchos años antes. En las Navidades de 1928, el mismo día en que partía de París para su refugio invernal de Niza, Matisse concedió una entrevista al crítico Tériade que sería el primer encuentro de una larga y fructífera relación. En el texto de la entrevista no se habla de la década que va a concluir, y que Matisse ha pasado en buena parte en su espléndido aislamiento de la Costa Azul. Ha sido una década de retorno en la que el pintor, abandonando su radicalismo anterior, ha recobrado el sentido impresionista de la luz y del espacio y ha pintado cuerpos e interiores con una gozosa sensualidad que a veces recuerda a Renoir. En estos años, su obra ha entrado en el museo y una parte de la crítica le proclama ya como el gran heredero de la tradición francesa. Pero otros lamentan que haya enterrado sus antiguas audacias, estancándose en el virtuosismo. El propio Matisse comienza a dudar de su situación, de su futuro...

En la entrevista se advierten los primeros signos de estas dudas y la urgencia de renovación, que pronto le llevarán a abandonar la pintura durante cinco años. Tériade le pregunta por el fauvismo, y Matisse comienza una larga reflexión retrospectiva. Explica que el neoimpresionismo o divisionismo “fue la primera regulación de los medios del impresionismo, pero una regulación puramente física”; no era más que “sensación retiniana”.<sup>2</sup> “El fauvismo no se contentó con la composición física del cuadro como el divisionismo. Fue también la primera búsqueda de una síntesis expresiva. Compare el Greco y Velázquez. En el segundo, la emoción es únicamente física. No va más lejos. Sin el placer [*volupté*] no hay nada, evidentemente. Pero se puede pedir a la pintura una emoción más profunda y que afecte al espíritu tanto como a los sentidos. Por otra parte, una pintura puramente intelectual es inexistente. No se puede decir siquiera que no vaya más lejos, porque no llega a comenzar. Se queda encerrada en la intención del pintor y no se realiza jamás.”<sup>3</sup>

Esta era la respuesta anticipada a Duchamp. Matisse rechaza una concepción meramente “retiniana” o “física” de la pintura; más aún, afirma que su obra ha surgido de la conciencia de los límites de esa concepción. Pero la polémica se despliega en dos frentes a la vez: no sólo contra los epígonos del impresionismo, sino también contra la pintura intelectualista representada por el cubismo. En una ocasión, Matisse reconocería al cubismo un valor polémico: “una función esencial en el combate contra la delicuescencia del impresionismo”<sup>4</sup>. Pero más allá de cualquier alianza coyuntural, quedaba la evidencia de un desacuerdo básico: “Para mí, lo que viene primero es la sensación, y luego la idea [...]. Si los cubistas conciben una idea para preguntarse luego “¿qué sensación me da?”, bueno, pues no entiendo nada de este proceder.”<sup>5</sup>

El contraste entre lo físico y lo espiritual (o mejor dicho, lo que es, *además*, espiritual) se encarna en las figuras de Velázquez y el Greco. Aquí persiste el recuerdo del viaje de Matisse a España entre noviembre de 1910 y enero de 1911, cuando se sintió decepcionado por la obra de Velázquez y en cambio admiró la del Greco en Madrid y en Toledo. Aquel mismo año había aparecido el *Viaje a España* del crítico alemán Meier-Graefe, donde relataba una experiencia similar,<sup>6</sup> y Maurice Denis comparaba a Cézanne con el Greco, con su “sistema de disonancias y de deformaciones apasionadas”.<sup>7</sup> El *paragone* entre Velázquez y el Greco condensa una serie de tópicos estéticos de comienzos del siglo XX. La oposición entre naturalismo y abstracción. Entre impresionismo y expresionismo. Entre serenidad apolínea y arrebató dionisiaco. Entre los sentidos y el espíritu. Muchos años después, en 1952, Matisse confesará al Père Couturier que Velázquez le parece “como un tejido muy bello, un mármol muy bello. Pero en el Greco hay alma por todas partes, hasta en las patas del caballo de san Martín”.<sup>8</sup>

Ahora bien, ¿no parece algo extraña la pasión por el Greco en el Matisse que nos resulta familiar, el Matisse que busca “un arte de equilibrio, de pureza, de tranquilidad, sin tema inquietante o preocupante”, que sea como un “calmante cerebral”, como un “buen sillón” para el burgués fatigado?<sup>9</sup> Cuando le plantearon esta misma pregunta, Matisse respondió: “El Greco es un espíritu atormentado que exterioriza su tormento y que lo pone sobre una tela. Este tormento se comunica al espectador, es cierto. Pero se podría concebir que el Greco haya dominado su tormento, su inquietud, y que haya cantado como lo ha hecho Beethoven en su última sinfonía.”<sup>10</sup> Palabras que suenan como una apología *pro vita sua*. Si atendemos a ellas, el famoso *hedonismo* matissiano ocultaría una relación más compleja, más tortuosa, de lo que se ha supuesto con la práctica de la pintura. Kierkegaard observa, en uno de sus aforismos, que la idea de eternidad puede presentarse mediante dos imágenes contrapuestas. La primera imagen es la de un contable que se ha vuelto loco y cree que al equivocarse en una suma ha arruinado a una gran empresa, y repite una y otra vez, día tras día: “siete y seis son catorce”. La otra imagen de la eternidad sería “una espléndida belleza femenina en un harén y en actitud de reposo voluptuoso sobre un sofá, sin preocuparse para nada de todo lo que pasa en el mundo.”<sup>11</sup> En la obra de Matisse, la aparición frecuente de la odalisca (y otras imágenes semejantes) encubre la presencia del contable delirante. Todos los que conocieron al pintor hablan de su constante inquietud, de su carácter obsesivo. Su amigo el pintor Cross lo retrata como “Matisse el ansioso, locamente ansioso”.<sup>12</sup> Su yerno Duthuit menciona “la ansiedad pánica que sólo rara vez abandona a Matisse”.<sup>13</sup> Derain solía decirle: “Para usted, hacer un cuadro es como si se jugara la vida.”<sup>14</sup>



Fig. 1. Armonía en rojo. La desserte, 1908.

La definición del cuadro como “calmante cerebral” no revela precisamente una actitud distendida hacia el medio pictórico, sino una relación cargada de tensión psíquica.

La dialéctica de lo sensorial y lo espiritual se desarrolla en las reflexiones de Matisse sobre su propio modo de abordar el proceso de creación. Siempre proclama que su punto de partida son las sensaciones de la realidad exterior y que, igual que los impresionistas, dedica su primera sesión de trabajo a las impresiones efímeras y casuales. Pero si los impresionistas, por fidelidad a la sensación inmediata, se prohibían pintar de otro modo que no fuera del natural, Matisse trabaja también de memoria y los estímulos nuevos (por ejemplo, de sus viajes) sólo llegan a afectarle después de un tiempo a través del recuerdo. “Quiero llegar –escribe en sus famosas “Notes d’un peintre”– a ese estado de condensación de las sensaciones del cual surge el cuadro. Podría contentarme con una obra realizada del primer impulso, pero ella me abandonaría enseguida, y prefiero retocarla para poderla reconocer más tarde como una representación de mi espíritu.”<sup>15</sup>

El recuerdo es *interiorización*, un proceso por el cual lo que nos es extraño se convierte en algo íntimamente propio. A partir de cierto punto de ese proceso, ya es imposible decidir si las imágenes vienen *de fuera* o *de dentro*. En aparente conflicto con su insistencia habitual en las sensaciones exteriores como punto de partida, en una entrevista de 1909 Matisse define la pintura como expresión de una “visión interior”.<sup>16</sup> En otros casos hablará de “luz interior” o “luz espiritual”. “Sólo después de haber gozado mucho tiempo de la luz del sol he intentado expresarme por la luz del espíritu. [...] Las diversas luces de que he gozado me han hecho más exigente para imaginar la luz espiritual de la que hablo, nacida de todas las luces que he absorbido.”<sup>17</sup> La “luz espiritual” estaría formada, según esto, como una síntesis a partir de la luz plateada de Niza, la luz blanda y pastosa de Tahití, la luz seca y cristalina de Nueva York... Pero otras veces irá mucho más lejos: “La mayoría de los pintores tienen necesidad del contacto directo con los objetos para sentir que existen, y no pueden reproducirlos sino bajo sus condiciones estrictamente físicas. Buscan una luz exterior para ver claro dentro de sí. Mientras que el artista o el poeta poseen una luz interior que transforma los objetos para hacer de ellos un mundo nuevo, sensible, organizado, un mundo vivo que es en sí mismo el signo infalible de la divinidad, el reflejo de la divinidad.”<sup>18</sup>

Esa luz interior emana de la transformación expresiva del color: “El color contribuye a expresar la luz; no el fenómeno físico, sino la única luz que existe de hecho, la del cerebro del artista. [...] Nombrado y nutrido por la materia, recreado por el espíritu, el color podrá traducir la esencia de cada cosa y responder al mismo tiempo a la intensidad del choque emotivo.”<sup>19</sup> El color es una sensación óptica y a la vez algo más, algo que puede cantar. Pero los colores no son expresivos en estado bruto; llegan a serlo a medida que el pintor los organiza sobre la superficie pictórica. Matisse describe el proceso en sus “Notes d’un peintre”, comenzando desde las sensaciones del mundo exterior. El pintor ve ante sí un armario que le da una sensación de rojo, y pone un rojo sobre la tela. Después añade un verde, un amarillo, y cada nueva sensación agregada debilita a las anteriores, hasta que todas juntas se destruyen mutuamente. Entonces el pintor ha de intervenir para reorganizar su composición cromática: “Me veo obligado a transponer, y por eso se figuran que mi cuadro ha cambiado totalmente cuando, después de modificaciones sucesivas, el rojo ha reemplazado al verde como dominante.”<sup>20</sup>

El ejemplo más célebre de la *transposición* matissiana sería el cuadro *Armonía en rojo, La desserte* (fig. 1), repintado en el último momento, justo antes de enviarlo al Salon d’Automne, para transformar su

fondo azul o verdiazul en rojo. Lo curioso, desde luego, no es que Matisse decidiera cambiar ese fondo, sino que siempre sostuviera que al hacerlo no había modificado esencialmente la sustancia del cuadro. Los testimonios del proceso de transposición son innumerables. Los cuerpos de *La danza* (1910), que en el boceto del cuadro tenían color rosado, se vuelven bermellón en el cuadro para formar un acorde con el azul del cielo y el verde de los pinos. La pared del *Estudio rojo* (fig. 4) había sido, en los bocetos preliminares, de color azul gris (como la pared real del estudio). En *La ventana azul* (fig. 3) se traslucen, entre las pinceladas azules, rastros de un verde anterior más naturalista. El proceso alcanza su extremo paradójico en el peculiar uso del negro; en aquellas obras, como *Calabazas* (fig. 2) y *Marroquies* (1916), donde Matisse se sirve de una mancha negra para representar una zona iluminada, incluso una superficie a pleno sol...<sup>21</sup> No es la imitación ingenua, pero tampoco ninguna teoría científica de la percepción, la que dicta al artista la elección de los colores, sino su propia intuición de la armonía del cuadro. El color se ha convertido en pura expresión, en un recurso espiritual.

En su transgresión del color local, en su alejamiento de la naturaleza por exigencias artísticas autónomas, la concepción de Matisse coincide con las teorías simbólicas del color vinculadas a la pintura abstracta. Pero difiere de ellas en un sentido fundamental. Consideremos el caso de Kandinsky. Sometido en la etapa temprana de su carrera a una profunda influencia de Matisse, Kandinsky alberga hacia el francés sentimientos ambivalentes. Le reconoce un “extraordinario sentido del color” pero al mismo tiempo juzga su obra insuficientemente espiritual. Por una parte, Matisse “pinta imágenes en las que quiere reflejar lo divino”, pero por otra, “el impresionismo corre por su sangre”. “Así, entre sus obras hay cuadros de gran viveza interior impulsados por la necesidad interior, y cuadros surgidos de impulsos externos, estímulos externos (¡cómo recuerdan a Manet!), que poseen principal o exclusivamente vida externa.”<sup>22</sup> Ahora bien, al margen de la importancia que quiera atribuirse al juicio de Kandinsky sobre Matisse, existe una divergencia teórica profunda entre los dos artistas en su concepción de la expresión por el color. El lenguaje del color, el *Farbensprache* postulado por Kandinsky, se entronca con las doctrinas simbolistas que soñaban con recrear la lengua de Adán, el Verbo primordial. El pecado original de las lenguas postbáblicas era el carácter inmotivado, la “arbitrariedad” del signo; los simbolistas buscaban un signo primordial dotado de necesidad interna y basado en relaciones naturales: en *sinestesias* y *correspondencias*. En esta misma línea de pensamiento, Kandinsky atribuye a cada color un espíritu propio, unas cualidades psicológicas inherentes. El amarillo es alegría, irradia calor espiritual; el azul encarna la profundidad, el verde es “el color más tranquilo que existe”, el violeta “tiene algo de enfermizo, apagado y triste”, y así sucesivamente.<sup>23</sup> Es verdad que al inscribirse en una composición, un color puede ser modificado, potenciado o enfriado por sus vecinos, pero lo esencial es que cada color tiene su voz propia. Cada color, para Kandinsky, tiene una personalidad insustituible.



Fig. 2. Calabazas, 1916.

En Matisse, por el contrario, los colores no poseen atributos expresivos fijos. Para él, la clave de la expresión no reside nunca en un elemento aislado, sino en el conjunto de la composición: *expresión y decoración son lo mismo*.<sup>24</sup> Esta primacía de la totalidad sobre sus partes integrantes corresponde a las tesis de la psicología *Gestalt*: cada uno de los elementos de una composición puede sustituirse

conservando las mismas relaciones, la misma estructura. A Matisse le permite ajustar el equilibrio, la armonía del color, sin alterar la sustancia de la expresión. “Como cada uno de los elementos no es más que una parte de las fuerzas (como en una orquestación), todo puede ser cambiado en apariencia y el sentimiento seguir siendo el mismo. Un negro puede muy bien reemplazar a un azul porque en el fondo la expresión viene de las relaciones. No somos esclavos de un azul, de un verde o de un rojo.” De este modo resume Matisse su teoría de la transposición, para añadir enseguida una frase algo enigmática a fuerza de concisa: “Se pueden cambiar las relaciones modificando la cantidad de los elementos sin cambiar su naturaleza. Es decir, el cuadro estará hecho siempre con un azul, un amarillo y un verde cuyas cantidades se modifican.”<sup>25</sup>

Esta última frase enuncia un principio más fundamental en la obra de Matisse, del cual la transposición cromática no sería sino un corolario. Como ha revelado Yve-Alain Bois, hacia 1905-1906, poco antes de pintar *La alegría de vivir*, Matisse descubrió una idea decisiva a la que aludiría en adelante en todos sus escritos y que puede resumirse así: “Un centímetro cuadrado de azul no es tan azul como un metro cuadrado del mismo azul”.<sup>26</sup> Esta es la que Bois denomina la *ecuación cantidad-cualidad*, según la cual la saturación aparente de un color aumenta en proporción directa con la extensión del área que ocupa o, dicho de otro modo, un matiz nos parece tanto más intenso cuanto mayor es la superficie sobre la cual se extiende. Esta *ecuación* explicaría por qué abandonó Matisse el toque dividido de los neoimpresionistas en favor de los grandes *aplats* de colores planos: para intensificar el efecto del color y a la vez para ajustarlo (o más bien someterlo) a su dibujo. El color es un fluido que en sí mismo carece de forma y de extensión precisa; es el dibujo el que construye los canales por donde corre, levanta los diques que lo embalsan, controla la inundación para formar grandes lagos. El arabesco encauza o desvía el flujo del color, evita el desbordamiento o lo provoca, permitiendo una circulación rítmica.



Fig. 3. La ventana azul, 1913.

“Cuando me sirvo de la pintura tengo el sentimiento de la cantidad –superficie de color– que necesito, y modifico su contorno para precisar mi sentimiento de manera definitiva. (Llamamos a la primera acción “pintar” y a la segunda “dibujar”). En mi caso, pintar y dibujar son lo mismo. Yo elijo mi cantidad de superficie coloreada y la plasmo conforme a mi sentimiento del dibujo”.<sup>27</sup> La consecuencia más importante de la *ecuación cantidad-cualidad* sería poner entre paréntesis o suspender (al menos provisionalmente) el conflicto tradicional entre dibujo y color. Al poder modularse el color simplemente cambiando su extensión, cualquier alteración en el dibujo tendría efectos colorísticos. La *ecuación cantidad-cualidad* señalaría, más allá del dualismo entre color y dibujo, una raíz común de las dos disciplinas que Bois denomina “arqueo-dibujo” (*arche-drawing*).<sup>28</sup>

Una gran exposición dedicada a la obra sobre papel de Matisse ofrece, aparte de una espléndida ocasión para la *volupté*, el interés de permitirnos comprobar esta hipótesis teórica: que la función del dibujo en la obra de Matisse no es menos importante que la del color, sino acaso más fundamental. El propio Yve-Alain Bois ha destacado que Matisse, a quien todo el mundo considera el más grande colorista del siglo XX, solía juzgar su dibujo como más logrado que su pintura.<sup>29</sup> Esta percepción se acentuaría a partir de 1930, cuando Matisse inició un proceso de distanciamiento crítico no sólo respecto a su pintura anterior, sino también frente al medio pictórico en cuanto tal. En las últimas décadas de su carrera, la proliferación de proyectos decorativos, libros ilustrados, collages, etc., no serían síntomas de una dispersión aleatoria, sino de una indagación muy ambiciosa sobre las posibilidades del dibujo.

En este itinerario tardío hay dos textos fundamentales. El primero de ellos las “Notas de un pintor sobre su dibujo” (1939), donde Matisse revisa la función del dibujo, que aparece como el lugar de la expresión: “Siempre he considerado el dibujo no como un ejercicio de habilidad particular, sino ante todo como un medio de expresión de sentimientos íntimos y descripciones espirituales”.<sup>30</sup> El segundo texto fundamental es una carta escrita el 14 de febrero de 1948 a Henry Clifford, que aparecería en inglés como prefacio al catálogo de la gran exposición retrospectiva dedicada a la obra de Matisse por el Philadelphia Museum of Art aquel mismo año. En la carta se plasma ante todo el temor de Matisse a que su obra sea malinterpretada; a que su aparente facilidad seduzca a los jóvenes, ignorando la severa disciplina que ha sido necesaria para alcanzar esa espontaneidad. En la carta a Clifford se manifiesta probablemente un recelo específico frente al informalismo, que en esos años comenzaba a estar de moda. La carta se convierte en un alegato en favor de la enseñanza académica y de su columna vertebral: el rigor del dibujo. Y aquí hace una advertencia, en el género tradicional de la admonición a los jóvenes: “Creo que el estudio por medio del dibujo es absolutamente esencial. Si el dibujo nace del espíritu y el color de los sentidos, es preciso dibujar para cultivar el espíritu y ser capaz de guiar el color por los senderos del espíritu.”<sup>31</sup>



Fig. 4. El estudio rojo, 1911.

La fórmula que utiliza Matisse aparece como un curioso eco de la gran *querelle* del dibujo y el color que tuvo lugar en la Academia francesa a partir de 1670. Lo más sorprendente es que Matisse no asuma las ideas de los partidarios del color, sino las tesis de los defensores del dibujo. Como esta reflexión planteada por el ortodoxo de los ortodoxos, Charles Le Brun: “Ciertamente no puede ser perfecto el pintor que no sepa aplicar bien los colores, ni puede ser consumado en todas sus partes un cuadro donde el color no se aplique doctamente y con economía. Pero diré también que esta doctrina y esta economía vienen del dibujo, y que en una palabra todo el patrimonio del color es satisfacer a los ojos, mientras que el dibujo satisface al espíritu.”<sup>32</sup>

Matisse asume el viejo principio académico (que en último término habría que remontar al *disegno* de la teoría italiana del Renacimiento) sobre la soberanía intelectual o espiritual del dibujo. Pero ¿qué puede significar concretamente para Matisse que el dibujo guíe al color “por los senderos del espíritu”? Pues lo que ha quedado establecido a través de la *ecuación cantidad-cualidad*: el papel del dibujo como factor determinante de la expresión cromática. Matisse confirma este punto explícitamente cuando, a propósito de sus vidrieras para la capilla de Vence, explica que se componen de vidrios de tres colores muy sencillos: azul ultramar, verde botella y amarillo limón, y enseguida añade: “Estos colores son de lo más corrientes en cuanto a la calidad; no existen en la realidad artística sino por la relación de cantidades que los magnifica y los espiritualiza.”<sup>33</sup>

La *ecuación cantidad-cualidad*, como hemos visto, entrañaba que el dibujo, por sí sólo, sería capaz de generar sensaciones cromáticas. “Pese a la ausencia de trazos cruzados, de sombras o medias tintas, no me prohíbo el juego de valores, las modulaciones. Modulo con un trazo más o menos grueso, y sobre todo con las superficies que delimita sobre el papel blanco. Modifico las diferentes partes del papel blanco, no tocándolas sino por sus alrededores.”<sup>34</sup> Gracias a las relaciones entre las diversas áreas, observará Matisse en otra ocasión, “un dibujo puede estar intensamente coloreado sin que sea

necesario ponerle color.”<sup>35</sup> Esas sensaciones cromáticas se plasman, por ejemplo, en los maravillosos grabados al linóleo realizados por Matisse para ilustrar (o más bien para decorar) la serie *Pasifae, canto de Minos*, de Henry de Montherlant. Se diría que el fondo negro de esas estampas es la negación absoluta de todo color. Pero la densidad variable y el ritmo de las líneas blancas puede prestar a ese fondo diversos tonos: los rayos en torno al sol, las curvas encadenadas que forman los bucles de una figura, o las líneas paralelas que simulan los pliegues de un vestido, o las ramas de un bosque lo modulan delicadamente. Al mismo tiempo, como los contornos de los cuerpos no llegan a cerrarse en sus extremos, nos aparecen alternativamente como color o como dibujo puro: unas veces ciñendo áreas de distinto peso o claridad y otras veces como líneas sueltas.

El principio del dibujo que organiza y *espiritualiza* el color producirá una de las creaciones más extraordinarias de los últimos años de Matisse: sus *guaches recortados*. Partiendo de hojas de papel pintadas previamente de colores en guache, el artista recortaba las formas que luego combinaría en una composición. Matisse comenzó utilizando esta técnica como procedimiento auxiliar para ensayar ciertas composiciones decorativas a gran escala, como los trabajos para el ballet *El canto del Ruiseñor* (1919-20); más tarde volvería a utilizar el procedimiento en la decoración de *La Danza* encargada por Barnes y en otros proyectos. Pero el *guache recortado* terminaría por convertirse en un medio autónomo, capaz incluso de desplazar y de sustituir a la pintura. En 1940, en una carta a Bonnard, Matisse se quejaba de la creciente separación entre su dibujo y su pintura.<sup>36</sup> La creciente dedicación a los *guaches recortados* estaba destinada a resolver esa disociación. Así surgirán las imágenes de *Jazz*, con sus timbres violentos y su gracia ingenua de *images d'Épinal*, con sus temas sacados del circo y de los cuentos populares. En ellas, decía Matisse, el movimiento de la tijera al recortar unía, en un solo gesto, la línea y el color, el contorno y la superficie: “El *papel recortado* me permite dibujar en el color [...]. En lugar de dibujar el contorno y colocar en su interior el color —de forma que el uno modifica al otro—, dibujo directamente en el color”.<sup>37</sup>

Pero aunque Matisse consiguiera suprimir en un sentido el conflicto entre dibujo y color, el dualismo reaparecería inmediatamente en otro nivel. Tras la solución que eran los *guaches recortados*, la tensión entre línea y color resurgió de la mano de dos metáforas emparejadas que dominan el trabajo de Matisse en sus últimos años: la Escritura y el Libro. En el texto ya citado “Notas de un pintor sobre su dibujo”, Matisse introduce el término “escritura plástica” (*l'écriture plastique*) para explicar el dibujo como medio de expresión: “Tengo entonces el sentimiento evidente de que mi emoción se expresa por medio de la escritura plástica”.<sup>38</sup> El Libro, por su parte, aparece como el “instrumento espiritual” por antonomasia según la expresión de Mallarmé, y como un medio de confrontación dialéctica, con el pliegue central que divide sus hojas. El trabajo de ilustrar libros desde los años treinta, le ha enseñado a Matisse a actuar conjugando dos superficies contiguas con recursos distintos: escritura y dibujo, línea y color... En las ilustraciones para las *Poesías* de Mallarmé, por ejemplo, el problema era crear un equilibrio entre una página blanca (la del aguafuerte) y una relativamente negra, la del texto. A la inversa, en los linóleos para *Pasifae*, se trata de conciliar una imagen en negro con el aspecto relativamente blanco de la página de tipografía.<sup>39</sup> Si en estos intentos las imágenes eran concebidas para acompañar un texto previamente dado, Matisse también acomete la tarea en sentido inverso. Después de crear las imágenes vivas y brillantes que reunirá en *Jazz*, hace unas páginas de escrituras para acompañar a las imágenes, “para apaciguar las reacciones simultáneas de mis improvisaciones cromáticas y ritmadas, unas páginas que forman como un “fondo sonoro” que las lleva, las rodea y protege así sus particularidades.”<sup>40</sup> En este curioso reparto de funciones, la escritura actúa, por una vez, como un marco ornamental para la

imagen, que es la protagonista. Pero en la última gran obra de Matisse, las decoraciones para la capilla de Vence, la escritura recuperará sus privilegios. En el interior de la capilla, las líneas negras sobre blanco de los azulejos soportan lo figurativo (rostros, figuras sagradas, árbol...), mientras que el color se reserva la función estrictamente decorativa. Las cerámicas en blanco y negro, explica Matisse, constituyen "lo esencial espiritual y explican la significación del monumento". Cerámicas y vitrales forman "la equivalencia visual de un gran libro abierto donde las páginas blancas llevan signos explicativos de la parte musical constituida por los vitrales."<sup>41</sup> El pintor, como un malabarista, se esfuerza por atender a la vez a los dos lados de su discurso visual, blanco y negro, línea y color, conjugar las fuerzas opuestas para encontrar un equilibrio que será más expresivo cuanto más inestable...

## NOTAS

<sup>1</sup> "Henri Matisse. Painter, Sculptor, Graphic artist", "The Catalogue of the Société anonyme", *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*. Edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson. Oxford University Press, New York, 1973, pp. 153-154.

<sup>2</sup> Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*. Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade. Hermann, Paris, 1972, reimp. 1992, p. 93.

<sup>3</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, pp. 96-97.

<sup>4</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 120.

<sup>5</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 97 n.

<sup>6</sup> Matisse había conocido a Meier-Graefe en Berlín en 1908, y no hay que descartar una influencia de sus opiniones. Sobre el viaje a España de Meier-Graefe, ver el interesante artículo de José Álvarez-Lopera, "Estrategias de la vanguardia. Meier-Graefe contra Velázquez", en la revista *Arte y parte*, nº 14, abril-mayo 1998, pp. 48-58.

<sup>7</sup> Maurice Denis, *Le ciel et l'Arcadie*. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon. Hermann, Paris, 1993, p. 134.

<sup>8</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 89.

<sup>9</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 50.

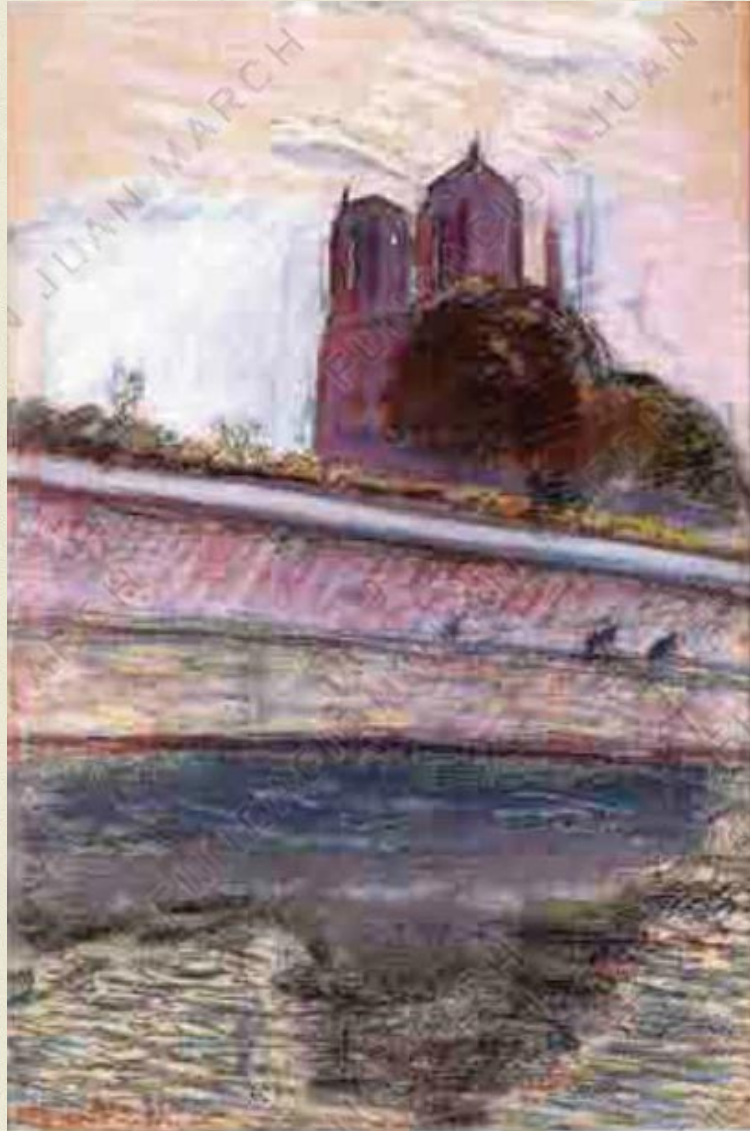
<sup>10</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 50 n.

<sup>11</sup> Soren Kierkegaard, *Estudios estéticos I. Diapsálmata y El erotismo musical*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 82-83.

<sup>12</sup> Henri Cross a Théo van Rysselberghe, 7-IX-1904, cit. en Alfred Barr, *Matisse: His Art and His Public*, MoMA, New York, 1951, p. 53.



- <sup>13</sup> Georges Duthuit, *Écrits sur Matisse*. Éd. par Rémi Labrusse. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1992, p. 191.
- <sup>14</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 35.
- <sup>15</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 43.
- <sup>16</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, pp. 61, 63.
- <sup>17</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, pp. 103-104 n.
- <sup>18</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 105.
- <sup>19</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 201.
- <sup>20</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 46.
- <sup>21</sup> Según Matisse, Pissarro le dijo: "Manet es más fuerte que todos nosotros, ha hecho luz con el negro". Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, 203. A veces, confiesa, ha necesitado "una mancha negra para evocar la reverberación del sol sobre el mar." Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 322-323.
- <sup>22</sup> Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barral, Barcelona, 1982, p. 46.
- <sup>23</sup> Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, pp. 77-90.
- <sup>24</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, pp. 42, 308.
- <sup>25</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 129.
- <sup>26</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 129, note 95.
- <sup>27</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 247.
- <sup>28</sup> Yve-Alain Bois, "Matisse and "Arche-drawing"", en *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) & London, 1990, pp. 3-63.
- <sup>29</sup> Bois, "Matisse and "Arche-drawing"", p. 60.
- <sup>30</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 162.
- <sup>31</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 313.
- <sup>32</sup> Le Brun, "Sentiments sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard", 9 enero 1672, *Les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVIIe siècle*. Édition établie par Alain Mérot. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, p. 221.
- <sup>33</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 259.
- <sup>34</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 163.
- <sup>35</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, pp. 199-200.
- <sup>36</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 182.
- <sup>37</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 243.
- <sup>38</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 160.
- <sup>39</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 211.
- <sup>40</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 240.
- <sup>41</sup> Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 260.



82. Notre-Dame de París, 1900

Fundación Juan March

# Espíritu y sentido

**Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny**

Directora del Museo Matisse de Niza

La Fundación Juan March ha querido presentar una exposición que pone de manifiesto la relación existente entre la fuerza del trazo creador del dibujo y la intensidad expresiva que nace del nuevo uso del color; dos enfoques técnicos esenciales sobre los que se asienta la obra de Henri Matisse.

El título escogido para la exposición, “Espíritu y sentido”, expresa a la vez las preocupaciones materiales y espirituales, compañeras de camino de Matisse durante toda su vida. Así, para avanzar en cada una de sus exploraciones, parte de los sentimientos que despierta en él cualquier objeto susceptible de ser pintado o dibujado. Da rienda suelta a su expresión al tiempo que domina su interpretación. El dibujo, conjunto de trazos monocromos, pasa a ser una obra de pleno derecho y no sólo un simple estudio o una etapa previa a la realización de una pintura.

*Diré simplemente que el color sólo existe en virtud de sus correspondencias y que la pintura apela a la relación sentimental entre el color y el dibujo.* (André Verdet, 1952, en Fourcade “Henri Matisse, Escritos y declaraciones sobre el Arte”, p. 74, Hermann, París, 1972).

Esta ambivalencia es fundamental. Gracias a ella, la sensibilidad del artista, siempre aguzada, en contacto con el mundo que le rodea, se fusiona con una conciencia artística que une belleza y armonía. Matisse siente el dibujo y el color como algo carnal, pero también emocional e incluso espiritual, como ocurre con las vidrieras de la capilla del Rosario de Vence, en particular la del Árbol de la vida. Esta composición, en una relación simbólica con la noción de resurrección y de vida eterna, se materializa en una interpretación a todo color de las formas vegetales del cactus, planta resistente a la dureza del desierto.

*Mi dibujo a trazo es la traducción más pura y directa de mi emoción.* (Notas de un pintor sobre su dibujo. Le point, nº 21-julio 1939).

Matisse sabe pasar de la ejecución del dibujo, fruto de una observación metódica y descriptiva, a una expresión libre, olvidando por un momento toda reflexión organizada, utilizando gestos repetitivos que se convierten en intuitivos, acercándolo a lo esencial en su expresión de la emoción.

*¿Acaso un dibujo no es la síntesis, el resultado, de una serie de sensaciones que el cerebro retiene y reúne y que una última sensación desencadena, de manera que ejecuto el dibujo casi con la irresponsabilidad de un médium?* (Declaraciones recogidas por Louis Aragon en "Matisse en Francia", París, 1971).

Matisse, desde sus comienzos en 1891-92 en la escuela de Bellas Artes de París, se muestra en desacuerdo con una enseñanza puramente academicista, llena de limitaciones y normas, que deja de lado la sensibilidad individual que surge frente al modelo o la naturaleza.

Desde muy temprano, Matisse intenta expresar lo más directamente posible sus emociones más profundas. Sigue el camino de los impresionistas en búsqueda de la luz. En especial la luminosidad que encuentra en el sur da origen a nuevas orientaciones pictóricas. La luz pasa a ser, como para otros amigos suyos pintores, el catalizador de muchas investigaciones en el campo del uso del color. Su paleta se ilumina. En 1905, durante el verano en Collioure, transgrede las antiguas convenciones para dar paso al empleo de nuevas tonalidades más vivas, a nuevos contrastes, a oposiciones violentas que nacen del uso del color puro. Emerge así un nuevo movimiento pictórico: el fauvismo.

La concepción que Matisse tiene del dibujo es igualmente intensa. Sus trazos captan la luz (*Paisaje costero*, n.º cat. 107). La intensidad de los trazos negros sobre el fondo blanco del papel crea contrastes, matices y vibraciones. La línea se afirma, se quiebra, se suaviza en función del sentimiento y la emoción del momento que el artista desea expresar.

*Tan pronto como mi emotivo trazo modela la luz de mi hoja en blanco, sin despojarla de su carácter de blancura enternecedora, no puedo añadir ni recuperar nada. La página está escrita; no se puede corregir nada.* (Notas de un pintor sobre su dibujo. *Le point*, n.º 21-julio 1939).

En su obra *Pasífae, Canto de Minos (los Cretenses)*, de 1944, Matisse se hace eco del texto de Montherlant en una serie de linograbados que ilustran el drama del rey Minos y el nacimiento del Minotauro. En este universo sombrío, la luminosidad está presente. Unos trazos blancos esculpen el negro de la tinta y describen con una línea franca, que se abre directamente en el linóleo, las distintas fases de esta tragedia.

La pasión de Matisse por el dibujo es tal que éste se convierte en un medio para explorar variados temas y ahondar en amplias investigaciones para las que utiliza diferentes técnicas. Produce así numerosas obras gráficas: dibujos, litografías, monotipos, grabados, aguatinas. A partir de los años treinta, Matisse emplea el carboncillo a su manera, que se convertirá en una característica de su forma de pintar. Traza líneas sucesivas y superpuestas. Las borra a medida que va avanzando en su trabajo, en una especie de autocorrección, un intento de alcanzar lo esencial. La superficie sombría, difusa, formada por el carbón de leña difuminado, perdura y se convierte en el soporte del que brota la representación final.

Estas series de dibujos, seguidas a menudo de estudios a pluma, como muestra el libro ilustrado *Temas y variaciones* (1943), son una prueba de la voluntad profunda del artista por fusionarse con el objeto –la *Naturaleza muerta, frutas y porcelanas*, variación A n.º 6 (n.º cat. 90)–, con el rostro –*Figura con velo bordado*, versión K n.º 5 (n.º cat. 54)–. Conserva el trazo que considera ser el resultado de su

expresión más sencilla y directa. Trazo que define como representante del *signo* de las cosas, y que forma parte de un lenguaje universal que todos comprenden.

*Cuando se posee un sentimiento auténtico de la naturaleza, pueden crearse signos equivalentes tanto para el artista como para el espectador.* (Declaraciones recogidas por Gaston Diehl en "Art présent" nº 2, 1947).

Matisse prosigue esta búsqueda y aborda otros campos además del dibujo, aunque sigue estrechamente vinculado a él. De esta forma, mediante la realización de esculturas con modelado de arcilla, el artista ahonda en su percepción de la línea. Más tarde, por medio de recortes en papel guache, consigue, con un solo gesto, llegar a la esencia de su capacidad para expresar esa anhelada línea.

Matisse consigue unir la técnica del dibujo a la de la escultura, a la del uso del color en su *papel guache y recortado*. Realiza así varias obras capitales, como el libro *Jazz*, publicado en 1947, cuyo editor Tériade anima a Matisse a continuar en la línea de ese nuevo principio de composición.

### **La técnica del papel guache y recortado: un gesto de fusión**

Desde sus primeros trabajos, Matisse se esfuerza por crear un intercambio entre él mismo, la naturaleza, sus modelos y los objetos que representa desde diversos ángulos en el seno de múltiples composiciones.

*A menudo, cuando empiezo a trabajar, en la primera sesión experimento sensaciones frescas y superficiales. Hace algunos años me bastaba con esto. Si hoy en día me conformara con ello cuando creo ver más allá, habría un vacío en mi pintura (...). Quiero llegar a ese estado en el que se condensan las sensaciones que conforma el cuadro.* (Notas de un pintor en Fourcade, op. cit. p. 43, París, 1972).

Gracias a esta actitud ponderada, el gesto que origina una fusión entre el creador y su obra no llega a convertirse en una obsesión producto de su pasión. Todo se encuentra en el interior del pintor, en su capacidad para controlar el curso de su obra desde su nacimiento hasta su plenitud.

*Hay que buscar siempre lo que quiere la línea, dónde quiere entrar o morir.* (Notas de Mme. Michael Stein en Fourcade, op. cit., p. 66, París, 1972).

Esta fusión de técnicas llega a su punto culminante de intensidad en la época en que Matisse utiliza las tijeras para recortar directamente el papel guache. Esta línea única de recorte, incisiva, adquiere una nueva dimensión ligada al tiempo y al espacio. Delimita fragmentos de colores realizados con mayor o menor rapidez. Luego, esta figura puede sufrir variaciones. Puede agrandarse por medio de simples superposiciones con otras superficies o modularse por medio de yuxtaposiciones de efectos cromáticos.

Matisse talla directamente en el color, como el escultor lo hace en la piedra. *Dibujar con tijeras, recortar sin rodeos en el color, me recuerda el corte directo de los escultores* (Matisse - *Jazz*, Tériade, París, 1947). Toma el papel y lo recorta siguiendo una línea abstracta que visualiza según la impresión del momento. Esta línea define una superficie móvil que se integra después en una o varias

composiciones. El artista modula el equilibrio de sus superficies a lo largo de toda su creación. Los colores pueden cambiar según la opacidad del guache. A veces Matisse se sorprende a sí mismo cuando, a pesar de su delicado estado de salud, llega a crear por medio de esta técnica composiciones de gran tamaño cuyos elementos dispone sobre las blancas paredes de su apartamento y taller del antiguo hotel Régina, en Cimiez, sobre las colinas de Niza. Con la ayuda de sus asistentes, dispone sus grandes composiciones de colores vivos a lo largo y ancho de las paredes. Se trata de las maquetas a tamaño natural de obras que más tarde se realizan en cerámica, tapices (*Mimosa*, n.º cat. 113) o vidrieras.

En 1930-32, Matisse ya ha empleado la técnica del papel coloreado y pegado para realizar *La Danza*. Esta composición mural, pensada para integrarse en la particular arquitectura de la Fundación del Doctor Barnes en Merion, en los Estados Unidos, presenta tres amplias arquerías. Gracias a este monumental proyecto, mientras dibuja varios bocetos (*La Danza* primera versión, estudio de conjunto, n.º cat. 6) y estudios de detalles para los diferentes paneles, el artista concibe un método que le permite trabajar a escala sin perder por ello la posibilidad de hacer modificaciones. El principio de collage de papel de colores le permite efectuar variaciones con toda libertad. En el taller alquilado en Niza, en la calle Désiré Niel, experimenta distintas mezclas de colores, modela las figuras de los bailarines, estudia el efecto para restituir mejor el movimiento, cambiando trozos de papel sin tener que volver a pintar todo el conjunto. Consigue así simplificar el motivo al tiempo que aumenta su valor pictórico. Por otra parte, y a raíz de nuevos datos sobre las dimensiones reales de las pilastras, tuvo que volver a hacer otros estudios e indagaciones para la segunda y definitiva versión.

Esta práctica se convierte en una disciplina que el artista se impone a sí mismo. Se trata de un objetivo cuyo resultado es una fusión consciente de diversos elementos que forman parte del principio de creación tanto consciente como emocional. Frente a esta elección de tipo artístico, Matisse otorga al espectador un lugar privilegiado. Se propone restituir su emoción haciendo que sea accesible a todos. Une así el espíritu y el sentido, logro éste que se inscribe en la evolución de la historia del arte.

### **Jazz: una obra de sentimiento**

En la revista *Siglo XX*, publicada en 1970 en homenaje a Matisse, André Vernet cuenta las razones expuestas por el artista para crear el libro *Jazz*.

*Al dibujar con tijeras en hojas de papel coloreadas de antemano, asocio la línea al color, el contorno a la superficie con un solo gesto. (...) No basta con disponer los colores, por muy hermosos que éstos sean, unos detrás de otros, sino que debe producirse una reacción entre ellos. De lo contrario, el resultado es una cacofonía. Jazz es un ritmo y un significado.* (André Vernet, "Las Horas azúreas", *Siglo XX*, número de homenaje a Henri Matisse, París, 1970).

Tras varios años de trabajo, Matisse siente en un principio esta composición como un fracaso. Los temas de su inspiración provenían de distintas fuentes relacionadas con su mundo interior e imaginario. Aparecen algunas reminiscencias de su infancia: el gusto por el circo (*El Señor Loyal*, n.º cat. 42), por la danza (*El Tobogán*, n.º cat. 23), por los cuentos para niños (*El Lobo*, n.º cat. 80). Las composiciones pueden ser poéticas como *El entierro de Pierrot* (n.º cat. 20), humorísticas como *La nadadora en el acuario* (n.º cat. 119) (un personaje con la cara roja observa a una nadadora moviéndose



112. La laguna, 1947  
Fundación Juan March

en un acuario), mitológicas o trágicamente simbólicas..., como *La pesadilla del elefante blanco* (n.º cat. 28) (sobre una pelota de circo un elefante en equilibrio recuerda su libertad original y salvaje). Pocas veces podemos ver a Matisse expresarse así por medio de un simbolismo narrativo surgido de una imaginaria personal. La libertad que le proporciona el uso del papel coloreado le permite crear acordes de luminosidad así como nuevos espacios. Surgen entonces composiciones en una superficie coloreada que sugiere una visión original de la forma..., como *El Caballo, la amazona y el payaso* (n.º cat. 14), donde la bailarina ecuestre se nos muestra en una perspectiva en picado; *Los Codomas* (n.º cat. 21), trapecistas que, en forma de siluetas de color amarillo, realizan acrobacias sobre una red..., o también *El Lanzador de cuchillos* (n.º cat. 89) (el corazón, blanco que hay que evitar, aparece como lo negativo y la reducción de otras formas). Surgida de otra fuente de inspiración, la obra *Las Lagunas* (serie de tres composiciones, n.º cat. 110, 111 y 112) evoca los recuerdos de la época de Matisse en Tahití en 1930, época durante la cual disfrutó bañándose en las aguas tropicales en las que, al perder toda noción de horizonte, el cielo y el mar parecen mezclarse.

Matisse expresa también sus inquietudes puramente estéticas: simplificaciones, búsquedas de contrastes, uso de colores lisos “positivo-negativo”, como con el azul y el blanco de *Formas* (n.º cat. 81).

*Jazz* se convierte en un campo de investigación, al menos en el aspecto técnico, al que Matisse concede una especial atención con el fin de que el resultado final de las composiciones respete el color y la textura del guache. La sucesión de láminas recrea, como las notas de *Jazz*, diversos efectos que van del simple contraste a la puesta en relieve de superficies creando una total armonía.

Los temas del libro *Jazz* pueden considerarse un repertorio de motivos constitutivos de la obra del pintor. Los encontramos en distintos períodos bajo diferentes formas de expresión. Así, Matisse aborda el tema de *La Danza* desde un enfoque mitológico-clásico decorativo, y en *Los acróbatas* (1951), dinámico.

## Sentimiento y expresión

Cada una de las imágenes coloreadas que componen el libro *Jazz* plasman, analizadas particularmente y respecto al conjunto de su obra, el deseo de unidad de Matisse. Se crea un vínculo entre el dibujo y el color, entre lo vacío y lo lleno, frente a la página en blanco sobre la que destacan los textos de Matisse escritos de su puño y letra con tinta negra.

Matisse se expresa libremente en una verdadera renovación. Crea una paleta formada a partir de una profusión de papeles guache. El guache, cuando sale del tubo, se diluye con mayor o menor densidad. Pueden surgir colores a partir de mezclas. Matisse utiliza más a menudo el color puro. Éste, untuoso, pasa a un color liso en una superficie homogénea sobre el papel blanco. Se modula el color por medio del juego de la opacidad y la transparencia de la materia al tiempo que se conserva a veces la huella del pincel.

La exposición de la Fundación Juan March propone al visitante, tomando como punto de partida la presentación del libro *Jazz*, una visión de conjunto de la obra gráfica de Matisse entendida como una declinación de los grandes temas. Esta iniciativa pone de relieve lo importante que era para el artista



trabajar una y otra vez sobre los mismos temas y motivos, encontrando para cada uno de ellos nuevas formas de expresión.

*Actúo de la siguiente forma: parto de una sensación, mi sentimiento no varía, sigue siendo el centro de mi pensamiento, y experimento todas las formas de expresión posibles hasta encontrar una que me satisfaga por completo. (Gilot-1965).*

El tratamiento de las diferentes inspiraciones de *Jazz* puede ser únicamente formal pero puede también ir más allá. A veces mantiene una estrecha relación con fuerzas y sentimientos profundos ligados a la condición humana y al destino del hombre. En *La caída de Ícaro* (n.º cat. 72), Matisse representa a este héroe de la mitología griega bajo la forma de una silueta negra que aparece a contraluz. Ésta destaca sobre un cielo azul atravesado por los rayos del sol, causantes de su muerte. Matisse anima con sencillez todo el carácter simbólico de la trama. En su caída, este ser de esperanza tiene una mancha roja en el corazón. A menudo, aunque nos proponga una escena animada aparentemente alegre, Matisse logra conmovernos evocando sentimientos confusos de carácter profundo y grave. En otros dibujos, Matisse provoca un momento de pausa y reflexión, como en las series de *Rostros* de los años cincuenta, entre los que cabe citar *el Gran rostro I*, (n.º cat. 75), ejecutados de un único y potente trazo con pincel de tinta china o en litografía, como en *la Beduina, figura con velos* (n.º cat. 74). Encontramos esta fuerza en la representación del *Vía Crucis* de la capilla del Rosario de Vence.

### **Espiritualidad y sentido: la armonización de una creación**

De esta forma, el uso del papel guache recortado pasa a ocupar un lugar esencial en la creación de Matisse. Los desnudos, las siluetas, la danza, los vegetales, la abundancia de formas y colores se yuxtaponen, se suceden, se oponen, creando efectos cromáticos originales. Este trabajo se convierte en una labor de equilibrio que armoniza formas y colores hasta llegar a la definición del ambiente expresivo mejor adaptado. Las grandes composiciones murales, las maquetas de las vidrieras de la capilla del Rosario de Vence, se conciben en etapas sucesivas por medio de enfoques a veces muy diferentes.

*Observen esta gran composición: hojas, frutas, tijeras; un jardín. El blanco intermediario está determinado gracias al arabesco del papel-color recortado que da a este blanco-ambiente una calidad rara e impalpable. Esta calidad es la del contraste. Cada grupo de colores contiene una atmósfera particular. Es lo que me atrevería a llamar ambiente expresivo. (André Verdet, op. cit., París, 1970).*

En 1951, Matisse realiza un gran dibujo, *la Zarza* (n.º cat. 93), calificado por él mismo de estudio sentimental concebido para decorar un panel de la villa Natacha en Saint-Jean-Cap-Ferrat, cerca de Niza, propiedad del editor Tériade. Evoca entonces la concepción oriental del dibujo, que requiere un sentimiento de contemplación e identificación con la obra realizada, método que aplica a su pintura y al uso del color (...) *Obrar en pintura como en dibujo-entrar en la pintura sin contradicciones* (...) (Matisse, carta a Pierre Matisse, 7-06-1942 en Fourcade, op. cit., p.180).

Matisse ve cómo nace en él un sentimiento superior que le empuja hacia un futuro sublimado. Intenta superarse a sí mismo. *Me parece que, al crear estos papeles recortados y coloreados, me adelanto*

*alegremente a lo que está por venir. Creo que nunca antes me había sentido tan equilibrado.* (André Verdet, op. cit. París, 1970).

Este trabajo pasa a tener un significado espiritual. Al final de su vida, Matisse retoma diversos temas, depurándolos. Considera que empieza *un nuevo viaje, nuevos ejercicios, descubrimientos. Os confieso que mis vidrieras surgen a partir del libro Jazz, de mis papeles recortados.* (André Verdet, op.cit. París, 1970). El artista se refiere a la capilla de Vence, que considera fruto de sus dibujos, del uso del color y del sentido que otorga al arte mediante la unión de distintos géneros. Este tipo de espiritualidad está orientada hacia lo universal. Está relacionada con el amor a la Naturaleza, pero su eterno deseo es la unión de la Felicidad y el Arte.

*Encontrar la alegría en el cielo, en los árboles, en las flores. Hay flores por todas partes para quien quiere verlas.* (Matisse, Jazz, Tériade, París, 1947).

Matisse abre por completo su espíritu hacia el futuro. Se siente responsable ante las generaciones futuras. Le preocupa cómo va a ser recordada su obra y el sentido de la misma y se esfuerza por facilitar las claves por medio de principios fruto de la experiencia de toda una vida.

*La obra es la emanación, la proyección de uno mismo. Mis dibujos y mis lienzos son pedazos de mí mismo. Henri Matisse es la fusión de todos ellos. La obra representa, expresa, perpetúa. (...) Un artista debe por tanto procurar expresarse en su totalidad desde sus comienzos. De esta forma, no envejecerá; si es sincero, humano y constructivo, siempre tendrá eco en las futuras generaciones.* (André Verdet, 1952 en Fourcade, op. cit., p. 304, 1972).

Gracias a la fuerza de su obra, Matisse sigue siendo un creador incluso al final de su vida. Sus contemporáneos, sobre todo Picasso, le han interrogado acerca de este tipo de espiritualidad. Matisse responde siempre con gran sobriedad, reflejo del estado mental en el que le sume su trabajo.

*Yo medito y me empapo de aquello que emprendo. No sé si tengo o no fe. (...) Lo esencial es trabajar en un estado de ánimo cercano a la oración.* (Gilot, 1965).

El artista hace así referencia a algo en lo que ha creído durante toda su vida: estar al servicio de un arte hecho de equilibrio y armonía, un ideal que ofrece a cada uno de nosotros...

*El amor es algo grande, un bien inmenso; sólo él convierte lo pesado en ligero y tolera lo dispar en un alma gemela. Pues soporta el peso sin que le resulte una carga y suaviza y da sabor a todo lo que es amargo...* (Matisse, Jazz, Tériade, París, 1947).

## OBRAS



Henri Matisse, 1945. Fotografía Henri Cartier-Bresson (Archivo Magnum).

No es posible separar dibujo y color; éste último nunca es aplicado al azar. Es aquí precisamente donde interviene el talento creativo y la personalidad del pintor. Pero también el dibujo importa mucho. Es la expresión del dominio sobre los objetos. Cuando se conoce a fondo un objeto se puede describir su contorno sólo con un trazo exterior que bastará para definirlo enteramente. (...) Todo, no puede ser más que el producto de un acto de creación. En primer lugar, antes de dibujar el objeto, describo mis sentimientos. Después se trata de recrearlo todo, tanto el objeto como el color de éste. (Matisse, 1929).

Citas de Henri Matisse extraídas de: *Henri Matisse Sobre Arte*, ed. Española Barral Editores, Barcelona, 1978.  
Ed. Francesa *Écrits et Propos sur l'art*, Hermann, París, 1972.

## El circo / *Danza*

Extraer la felicidad de uno mismo, de un buen día de trabajo, de la claridad que éste nos brinda en medio de la niebla que nos rodea. Pensar que todos aquellos que *lo han conseguido*, al recordar sus difíciles comienzos exclaman con convicción:

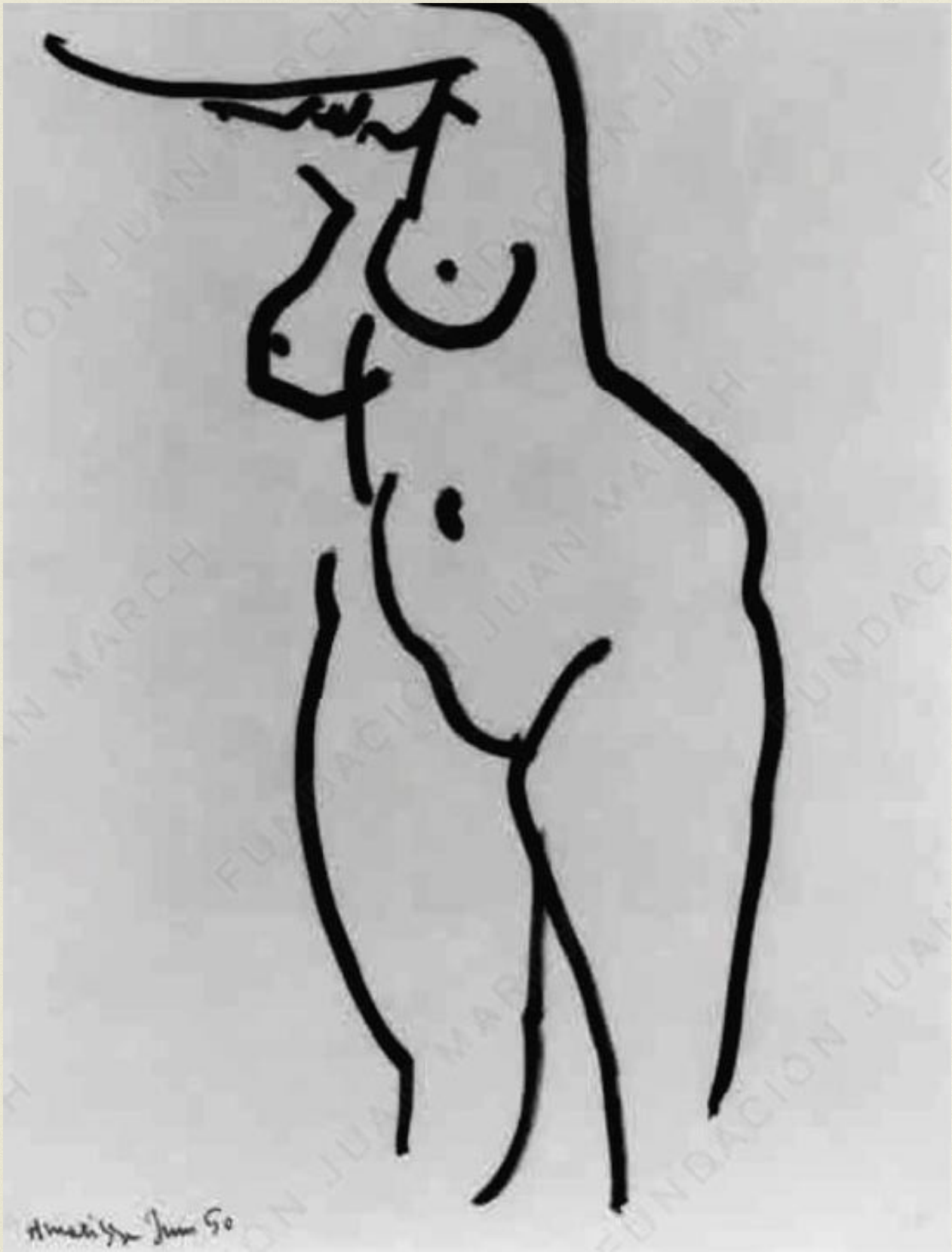
“eran buenos tiempos.” Pues para la mayoría:

Llegada = Cárcel, y el artista nunca debe ser *prisionero* de un estilo, prisionero de una reputación, prisionero de un éxito, etc. ... ¿Acaso no fueron los Goncourt quienes escribieron que los grandes artistas japoneses cambiaron varias veces de nombre a lo largo de su vida? Me gusta esta idea: querían salvaguardar su libertad. (Matisse, 1947).



1. El payaso, 1947

Fundación Juan March



2. Figura con brazos elevados, 1950

Fundación Juan March



4. La Danza. Primera versión. Estudio para la figura central, 1930-31

La elección de mis colores no descansa en teorías científicas; se basa en la observación, en el sentimiento, en la experiencia de mi sensibilidad (...). Trato de emplear los colores capaces de transcribir mis sensaciones.  
(Matisse, 1945).

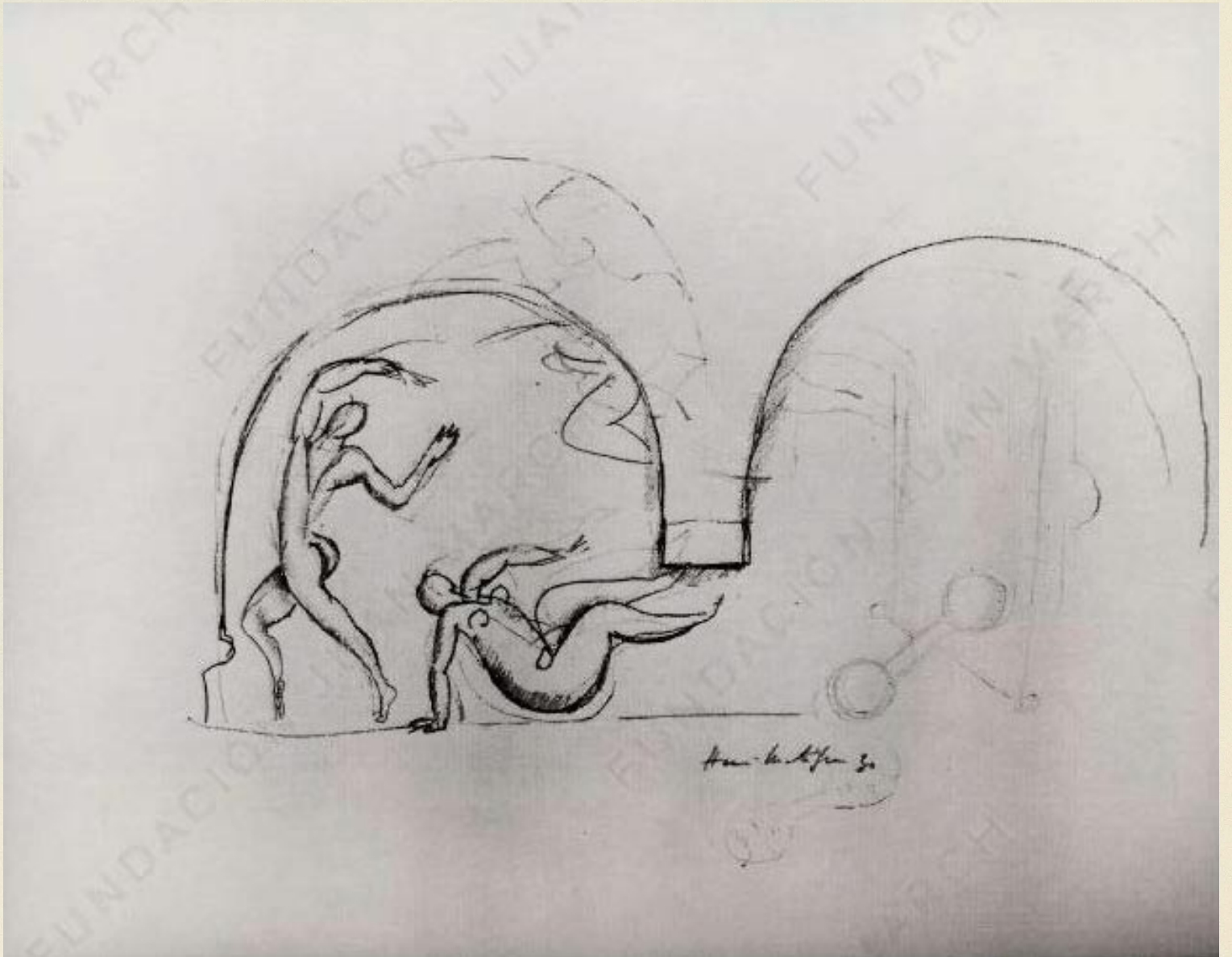




3. El circo, 1947



5. La Danza. Segunda versión. Estudio para el panel izquierdo, 1931



7. La Danza. Primera versión. Estudio para los paneles izquierdo y central, 1930



6. La Danza. Primera versión. Estudio de conjunto, 1930-31





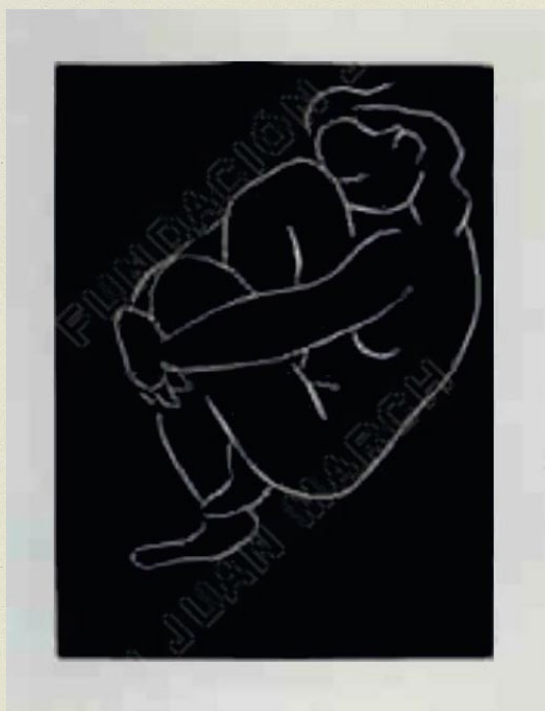
9. Bailarinas acróbatas, s.f.



8. Estudio para Circé nº 1, s.f.

Fundación Juan March

11, 12 y 13. Pasifae, 1944







10. Pasifae, 1944

Fundación Juan March





15, 16, 17, 18 y 19. Pasifae, 1944



14. El caballo, la amazona y el payaso, 1947



20. El entierro de Pierrot, 1947

Fundación Juan March



22. El devorador de sables, 1947



23. El tobogán, 1947

Fundación Juan March

Evocado y alimentado por la materia, recreado por el espíritu **el color** puede traducir la esencia de cada cosa y responder al mismo tiempo a la intensidad del conflicto emotivo. Pero dibujo y color son sólo sugestión. Por medio de la ilusión hacen que el espectador posea las cosas. Esto es posible en la medida en que el artista es capaz de sugestionarse y de transmitir su propia sugestión a su obra y al espíritu del espectador.

(Matisse, 1945).





21. Los Codomas, 1947

Fundación Juan March



24. Estudio (Leda), 1945

Fundación Juan March



25. Desnudo sentado, 1944

Fundación Juan March

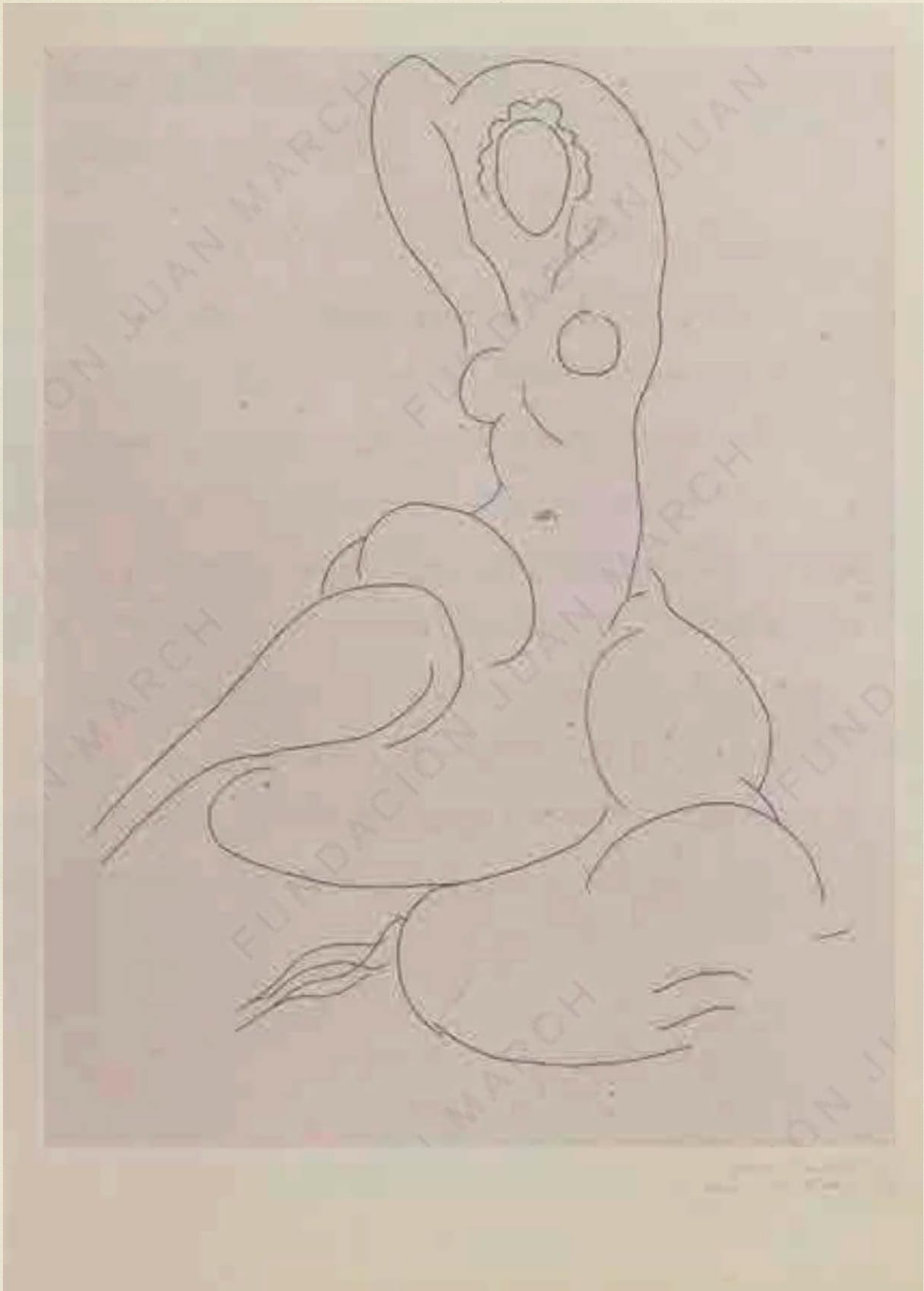


3291 des. Henri Matisse

25/29

Henri Matisse

26. Desnudo encogido, mano sobre el hombro, 1929



27. Desnudo para Cleveland, 1932

Fundación Juan March

## La pesadilla del elefante blanco / Arabescos

“¿Por qué es usted un enamorado del arabesco?”. A esta pregunta, formulada por André Verdet en 1952, Matisse responde: *Porque es el medio más sintético de expresarse en cualquier fase. Lo encontramos en las grandes líneas de algunos dibujos rupestres. Es el impulso pasional que anima estos dibujos. “¿Cómo dio usted con el arabesco?”: Observe esas mujeres azules, esa cotorra, esas frutas y esas hojas muertas. Son papeles recortados y eso es el arabesco. El arabesco se organiza como una música. Y tiene su timbre particular. (Matisse, 1952).*



28. La pesadilla del elefante blanco, 1947

Fundación Juan March

Mi segundo libro: *Pasifae* de Montherlant. Grabados sobre linóleo.

**Un simple trazo** blanco sobre un fondo absolutamente negro. Un simple trazo y ningún plumeado.

(Matisse, 1946).



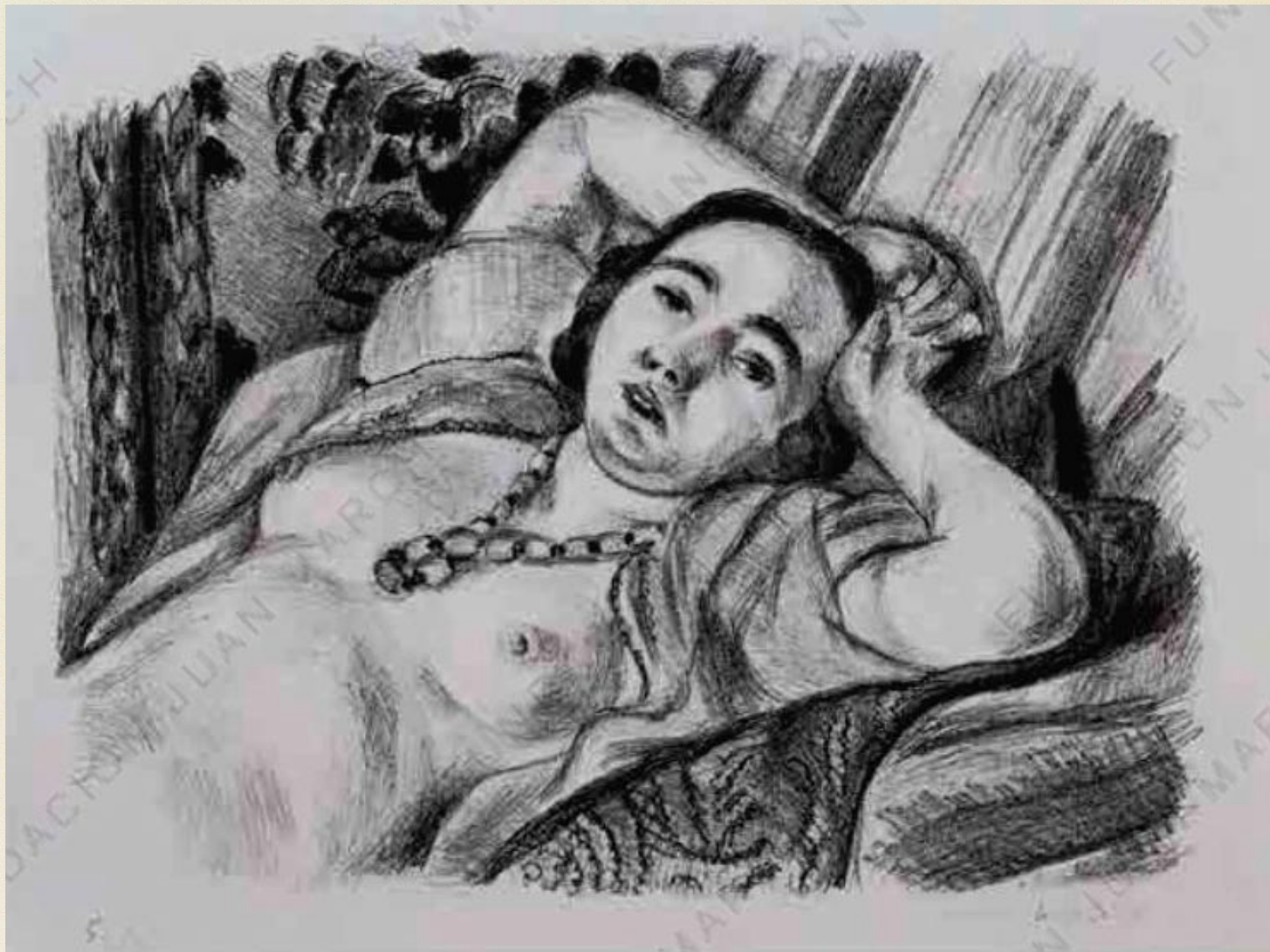






37. Odalisca con magnolia, 1923

Fundación Juan March



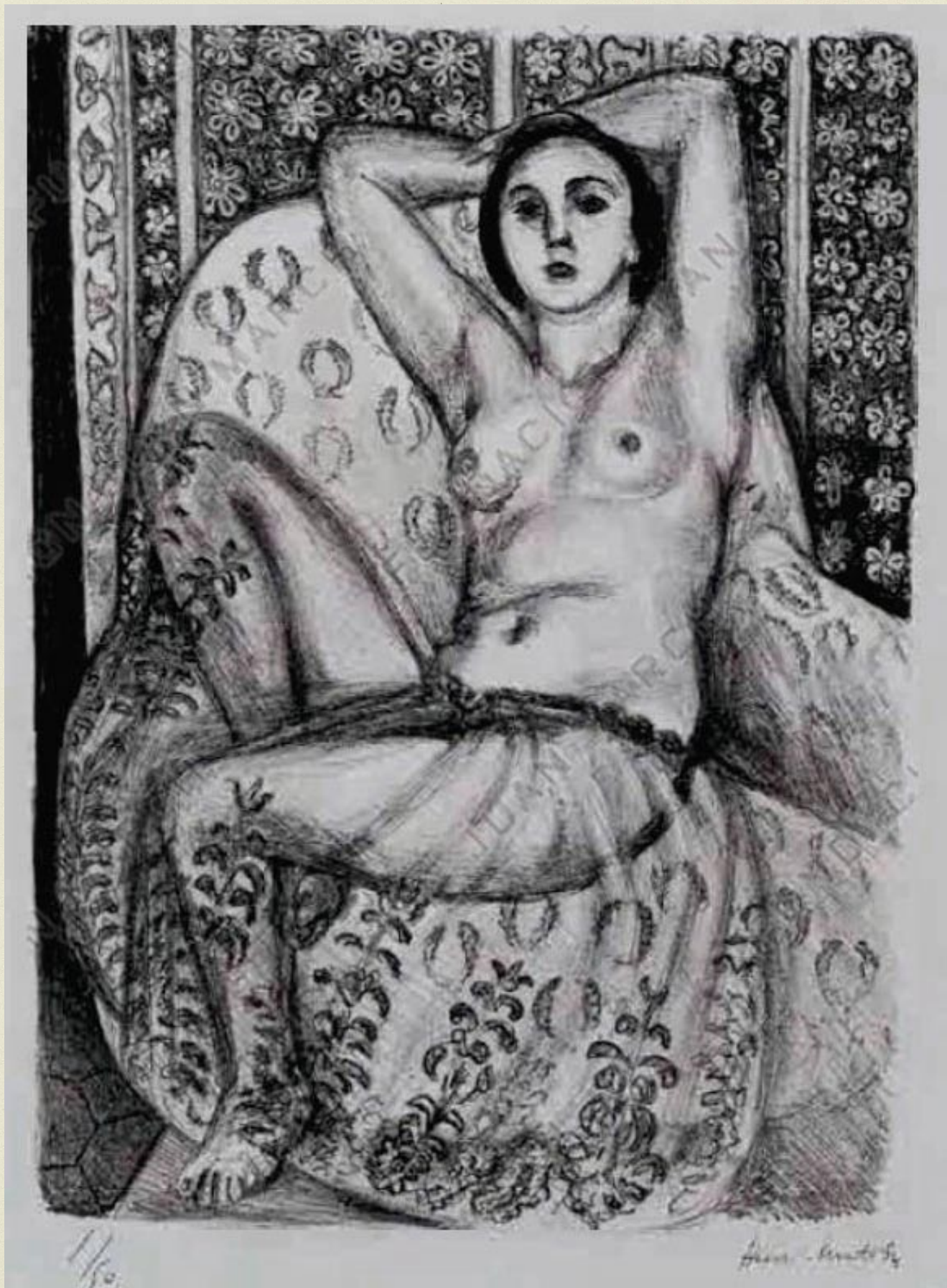
38. Odalisca con collar, 1923

Fundación Juan March

**Los preciosismos o los arabescos** nunca cargan excesivamente mis dibujos según el modelo ya que forman parte de mi orquestación. Debidamente colocados, sugieren la forma o el acento de valores que precisa la composición del dibujo.  
(Matisse, 1939).



39. Arabesco, 1924



36. Odalisca sentada con falda de tul, 1924

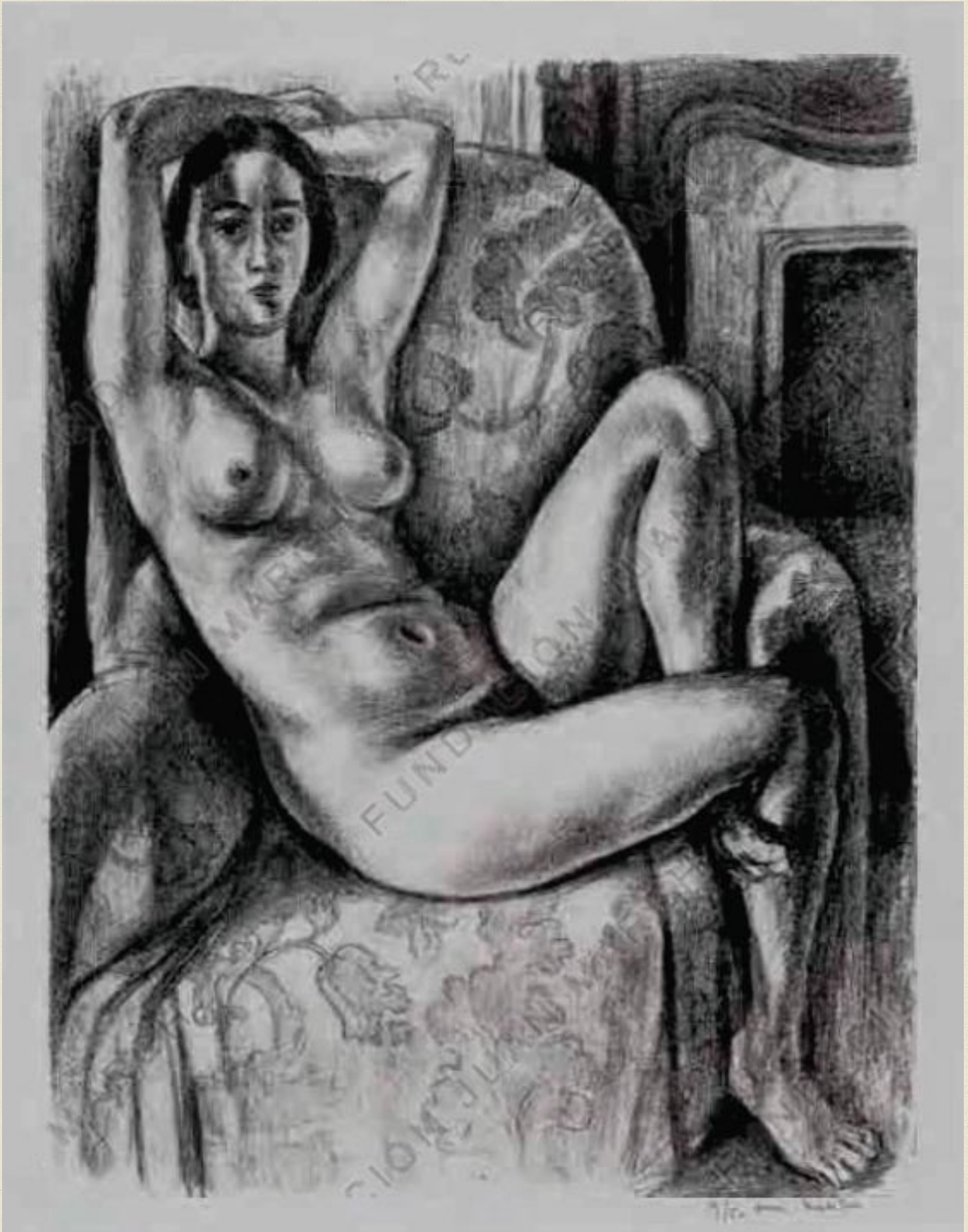


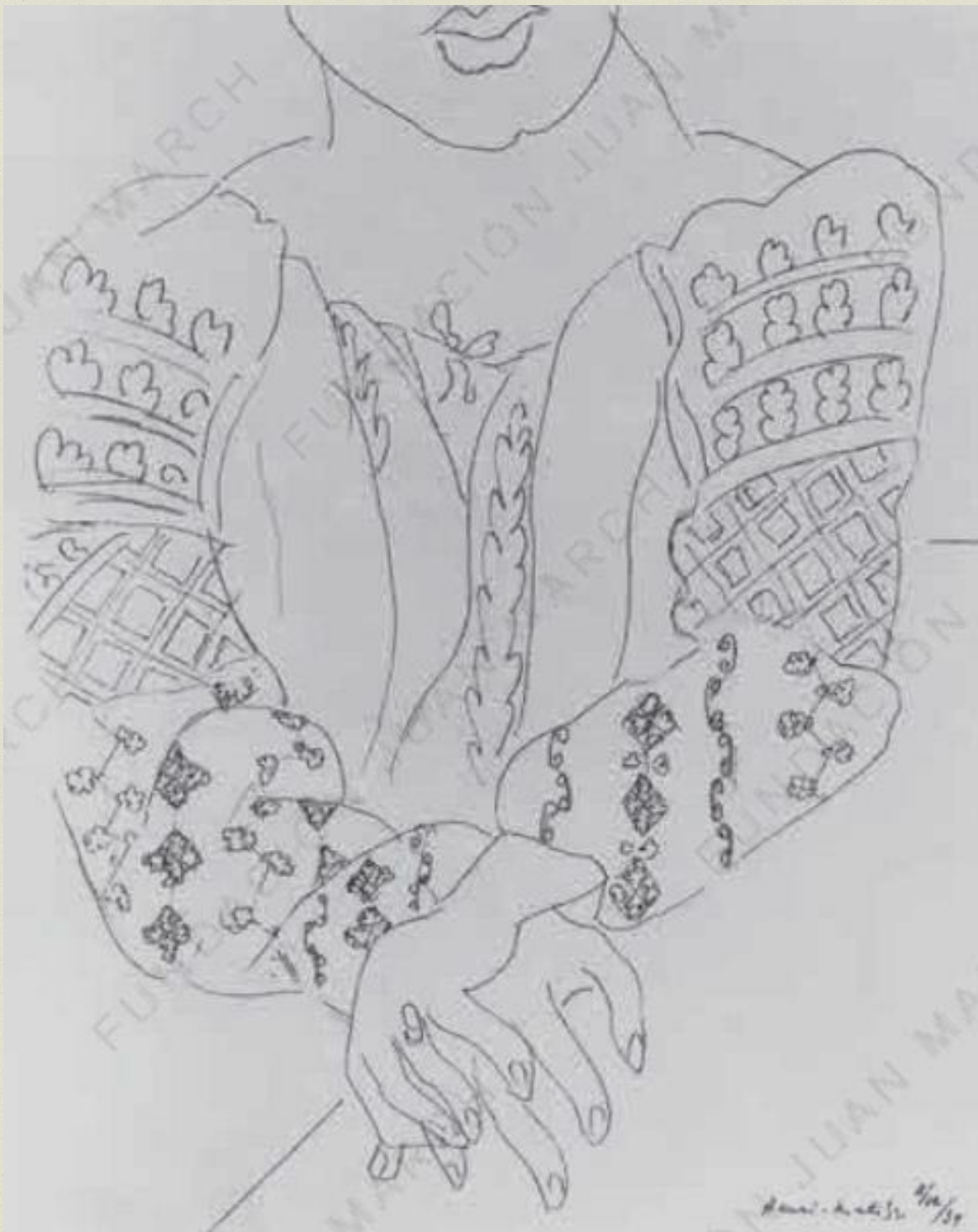
34. Gran odaliska, 1925

Fundación Juan March

35. Desnudo con cojín azul al lado de una chimenea, 1925







40. La blusa rumana, 1939

Fundación Juan March



41. Persa sin cabeza (La blusa rumana), 1939

## Ícaro / *Rostros*

**La sensación** principal que me guía constantemente a lo largo de la ejecución de un retrato, depende de la primera impresión resultante de la contemplación de un rostro.

(Matisse, 1949).



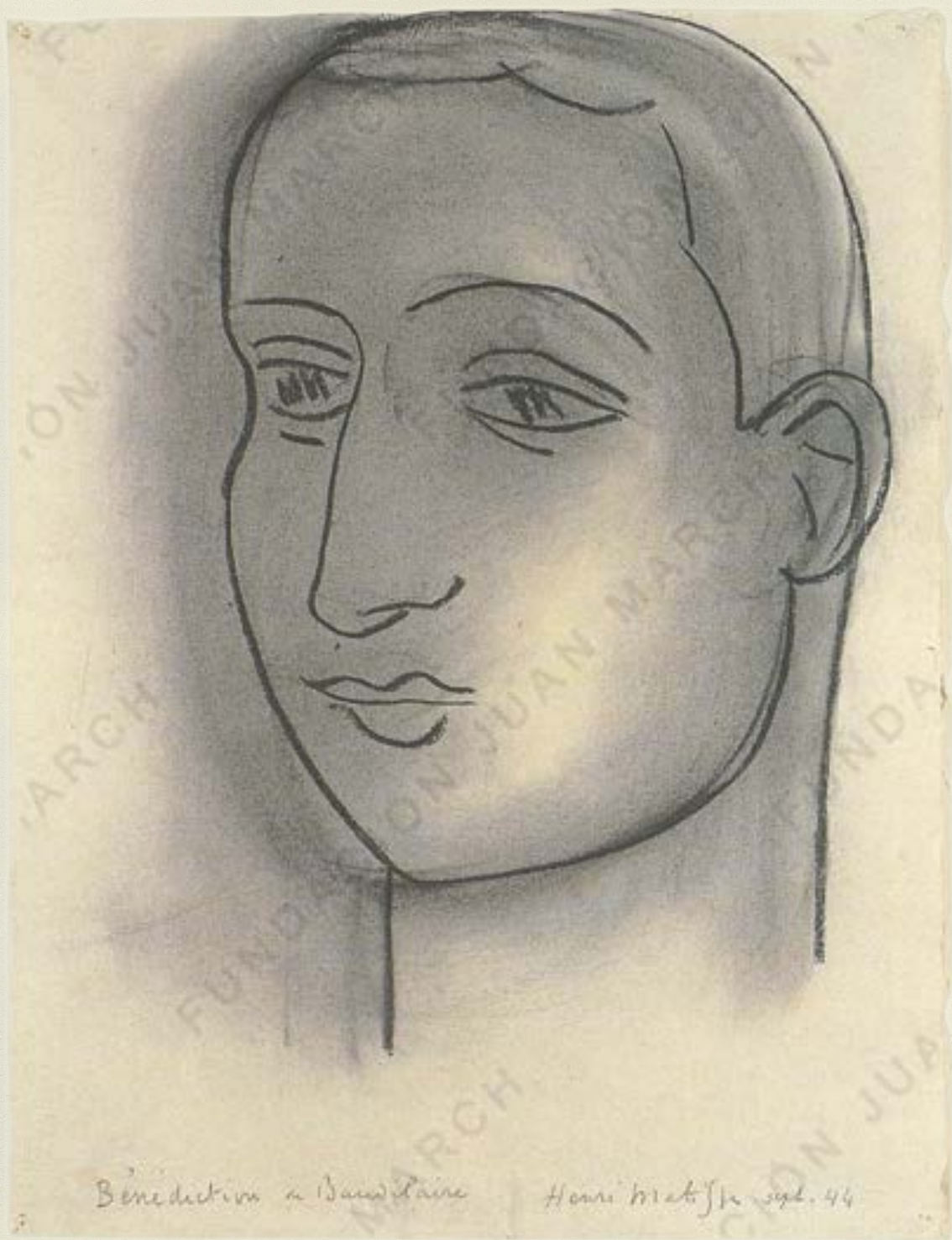
72. Ícaro, 1947

Fundación Juan March





43, 44, 45, 46, 47, 48 y 49. Pasifae, 1944



50. Homenaje a Baudelaire, 1944

Fundación Juan March





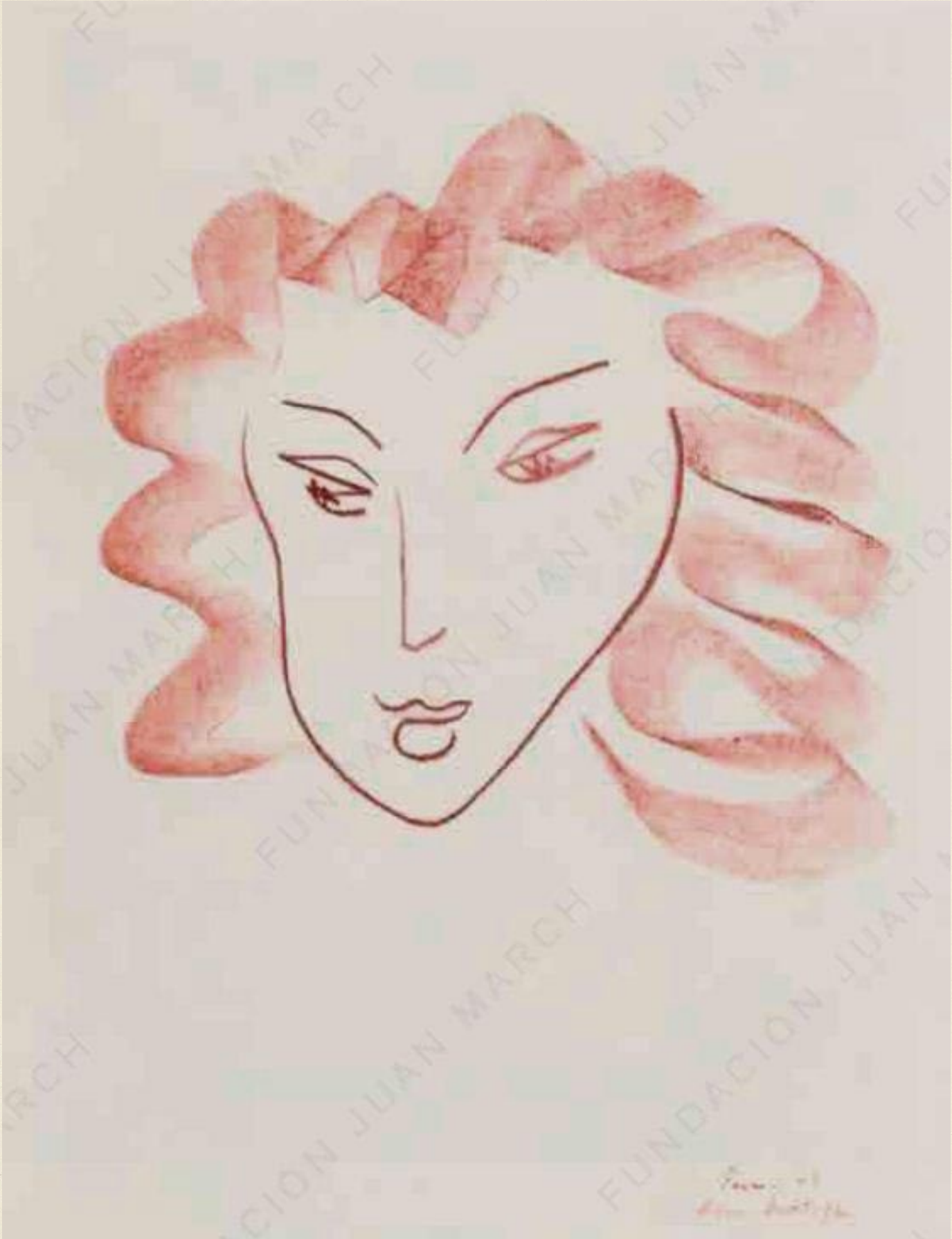
42. Señor Loyal, 1947

Fundación Juan March

**El rostro humano** siempre me ha interesado mucho. Tengo una buena memoria para las caras, incluso para aquellas que sólo he visto una vez. Al mirarlas no hago ningún análisis psicológico pero me impresiona su expresión, a menudo peculiar y profunda. No necesito expresar con palabras el interés que me suscitan; probablemente retienen mi atención por su particularidad expresiva y por un interés enteramente de orden plástico.  
(Matisse, 1954).

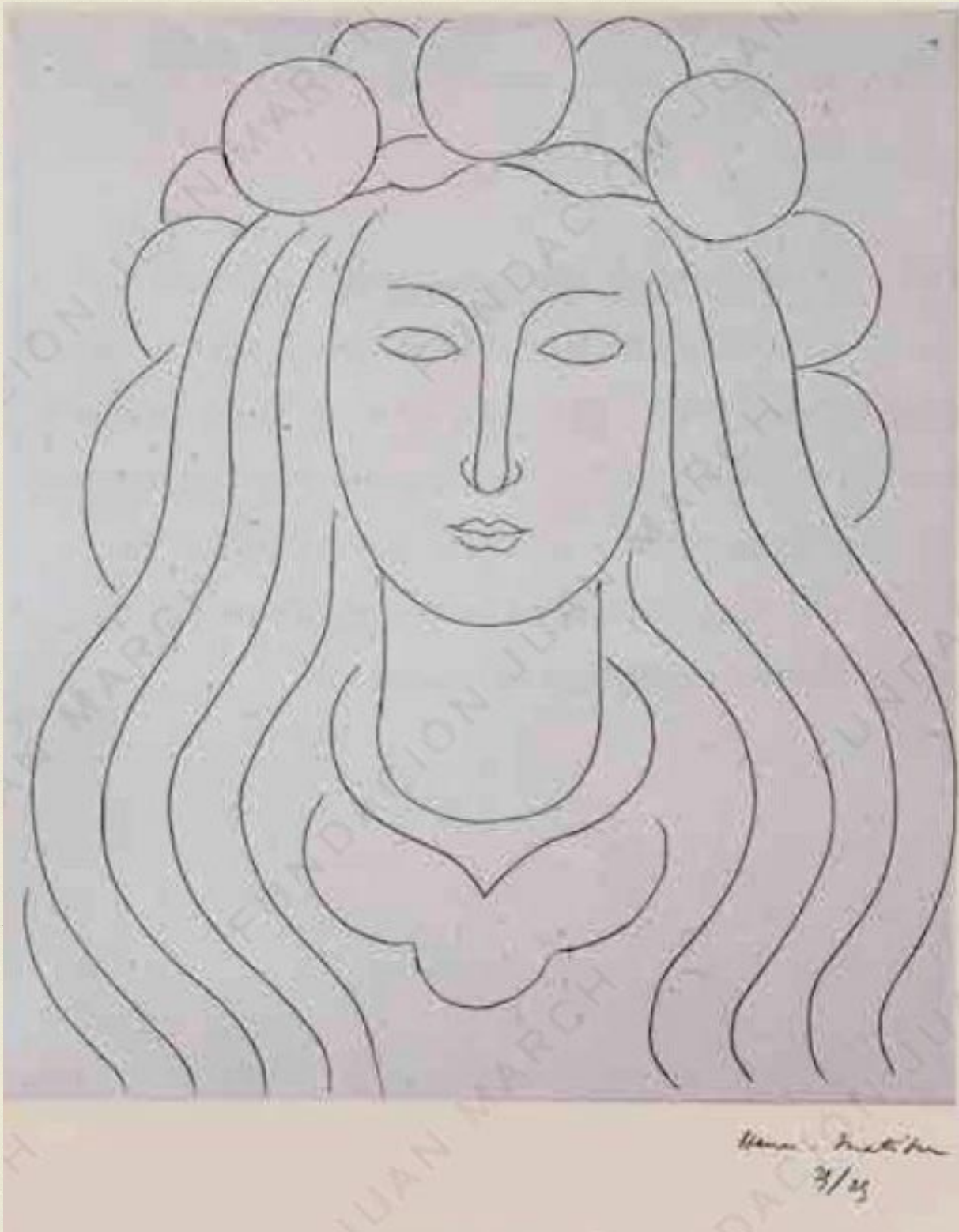


52. Rostro de frente, 1942





54. Figura con velo bordado (Versión K, Nº 5), 1942



53. Hada con sombrero de transparencias, 1933

El uso del negro como un color equiparable al resto de colores: amarillo, azul o rojo, no es algo nuevo. Los Orientales, principalmente los Japoneses en sus láminas, utilizaron el negro como un color (...)

**El negro es una fuerza:** mi lastre es negro para simplificar la construcción. Ahora dejo espacios en negro (...) Como en cualquier proceso, la evolución del color negro en pintura se ha realizado a golpes. Pero a partir de los Impresionistas parece que se trata de un proceso continuo en el que la orquestación de colores es cada vez más importante, evolución comparable a la del contrabajo que llega a convertirse en solista.  
(Matisse, 1946).

55. Pasifae, 1944







56, 57, 58 y 59. Pasífae, 1944



60, 61, 62 y 63. Pasifae, 1944



64. Rostro, 1951



65. Retrato de la Señora Maeght, 1944

Fundación Juan March



66. Pequeño rostro (Katia), 1951



67. Jacquy, 1947

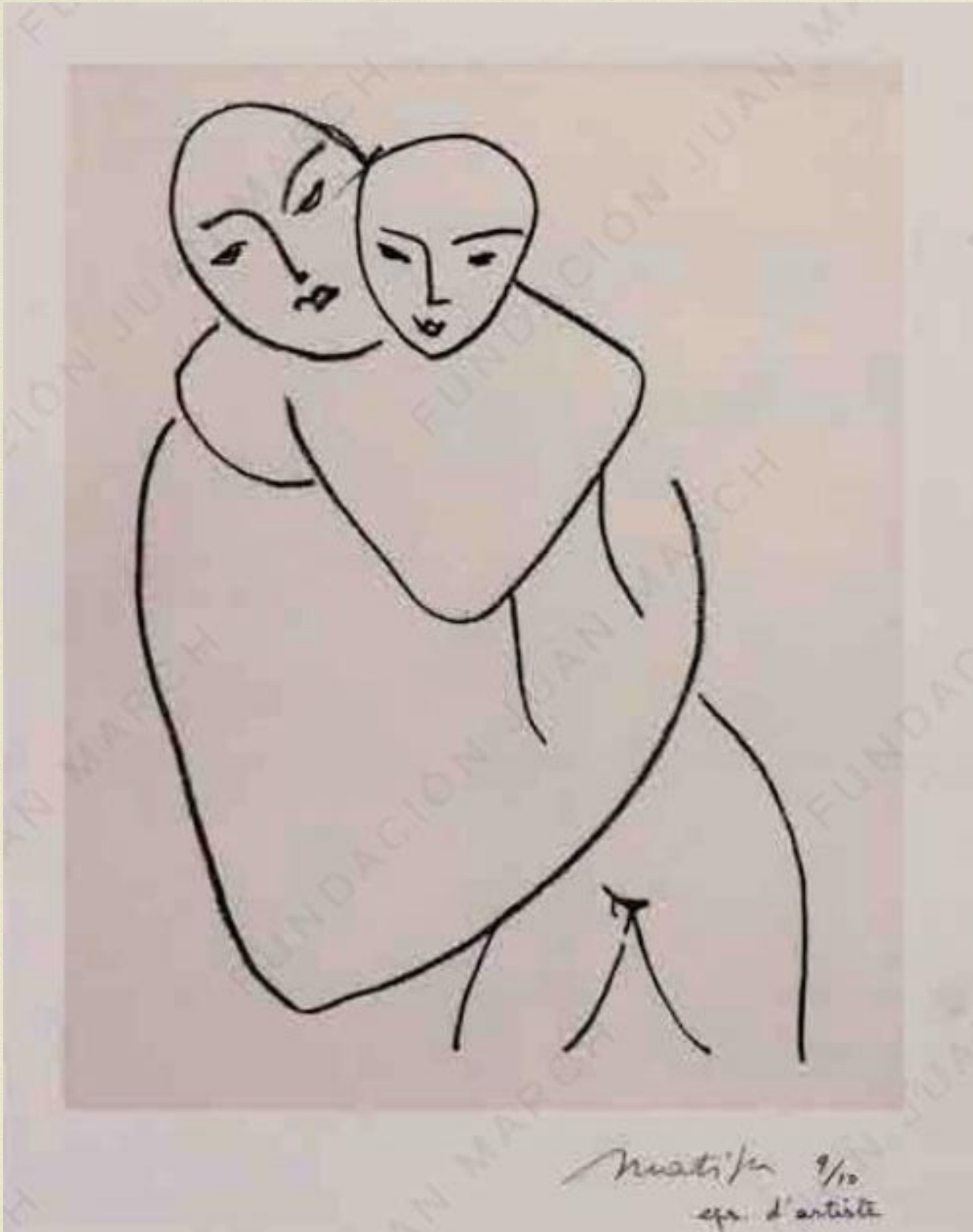
Fundación Juan March



68. Cabeza de mujer, 1950

Fundación Juan March





69. Virgen y Niño, s.f.

Fundación Juan March

70. Cabeza de Marguerite y flores, 1915-16



Se me ocurrió la idea de los **papeles recortados** para poder así **asociar el color y el dibujo** en un mismo movimiento. El papel recortado me permite dibujar en el color. Para mí representa una gran simplificación. En lugar de dibujar el contorno y colocar en su interior el color –de forma que el uno modifique al otro-, **dibujo directamente en el color**, que se convierte así en un color matizado, más aún al no haber sido traspuesto. Esta simplificación garantiza una gran precisión en la unión de ambos medios que forman ya uno sólo.

(Matisse, 1951).

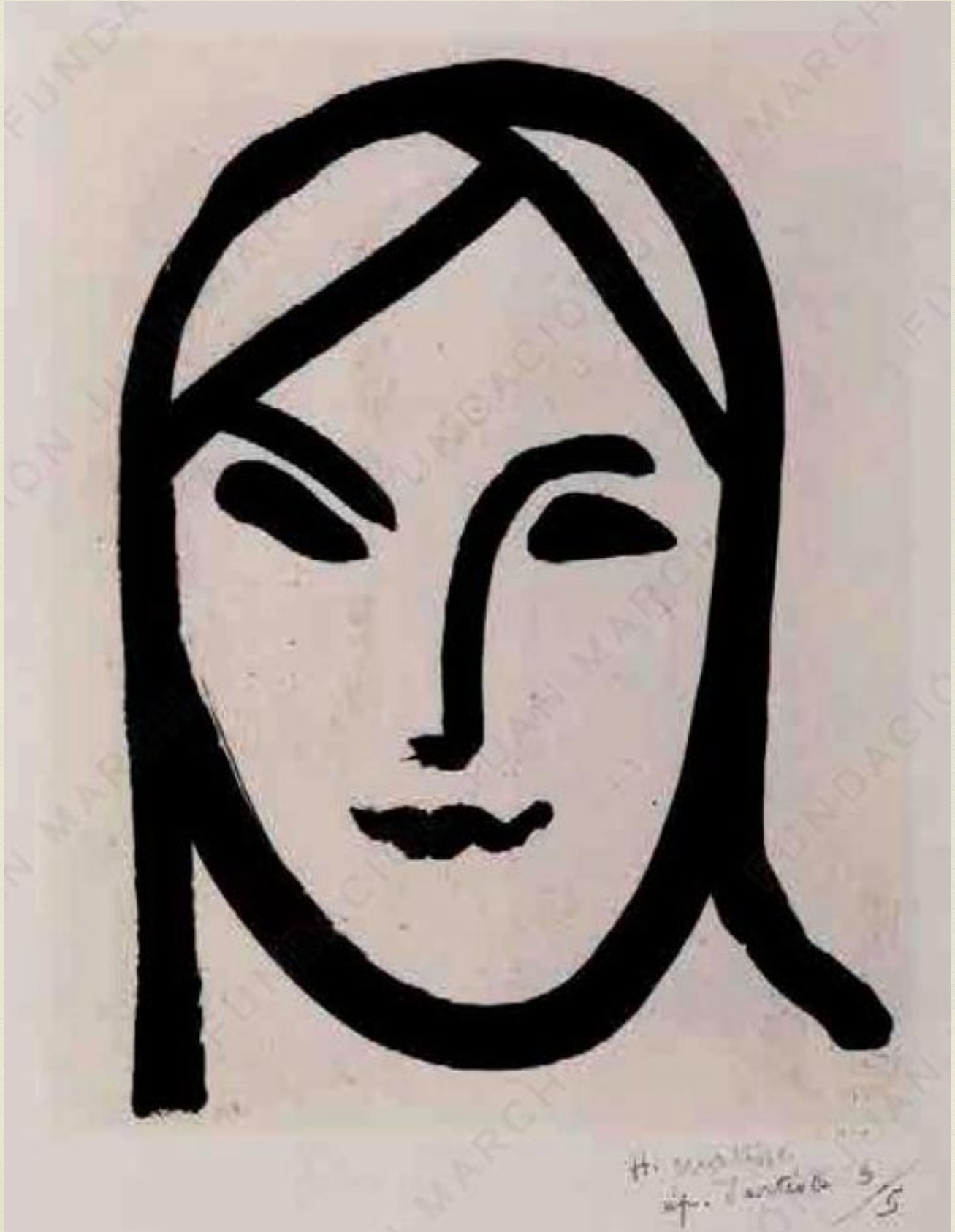
71. El panel de máscaras, 1947





73. Portada para la revista "Verve", 1945





74. Beduina. Figura con velos, 1947





75. Gran rostro I, 1952

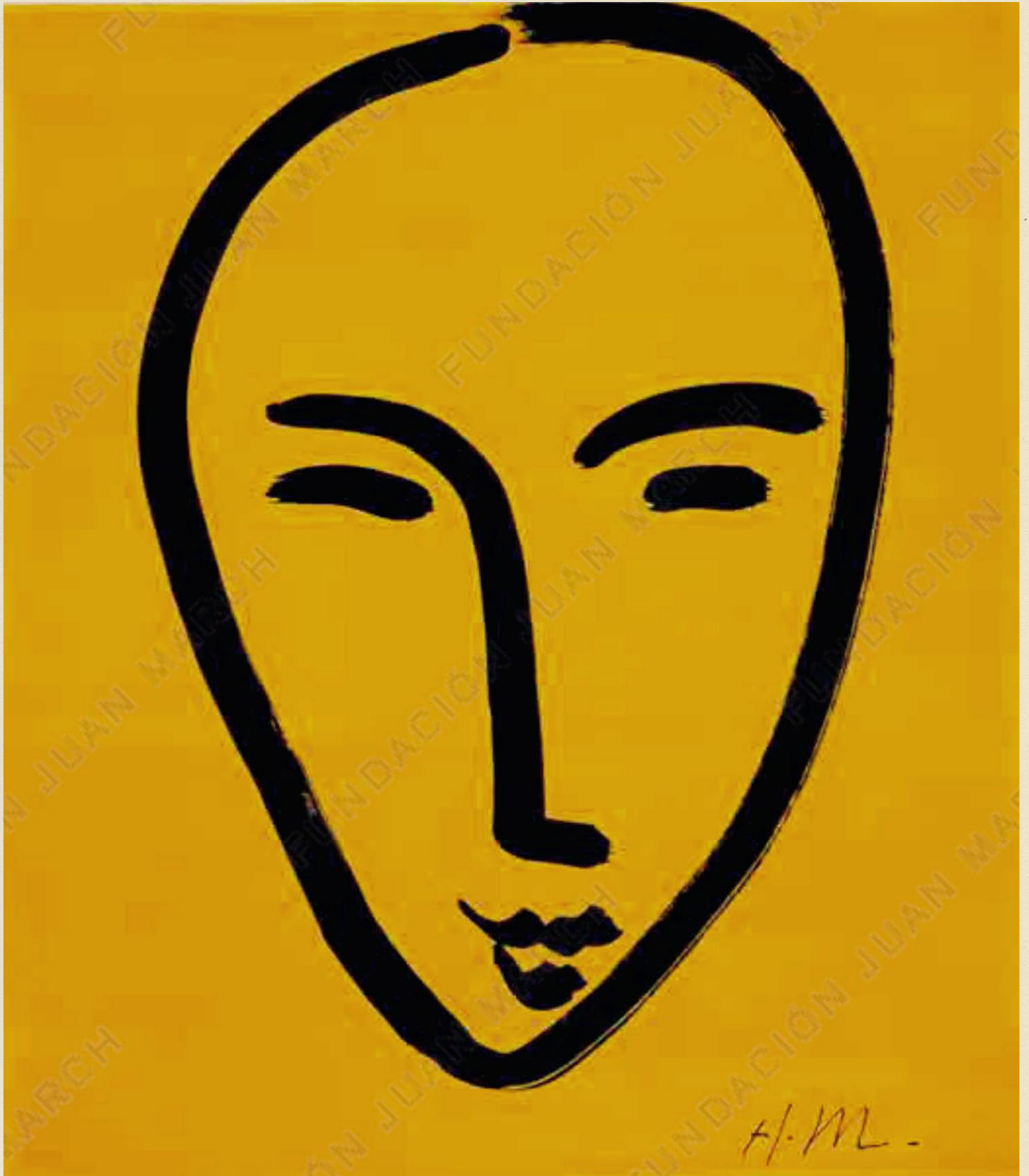
Fundación Juan March

Mi **dibujo al trazo** es la traducción directa y más pura de mi **emoción**. La simplificación del medio me lo permite.

Sin embargo, estos dibujos están mucho más acabados de lo que pudiera parecerles a algunos que sólo ven en ellos una especie de bosquejos.

(Matisse, 1939).

76. Cara sobre fondo amarillo, 1950





77. El esquimal, 1947



H. March

No basta con disponer los colores, por muy hermosos que éstos sean, unos detrás de otros, sino que debe producirse una reacción entre ellos. De lo contrario, el resultado es una cacofonía. *Jazz es un ritmo* y un significado.

(Matisse, 1948).



79. El destino, 1947

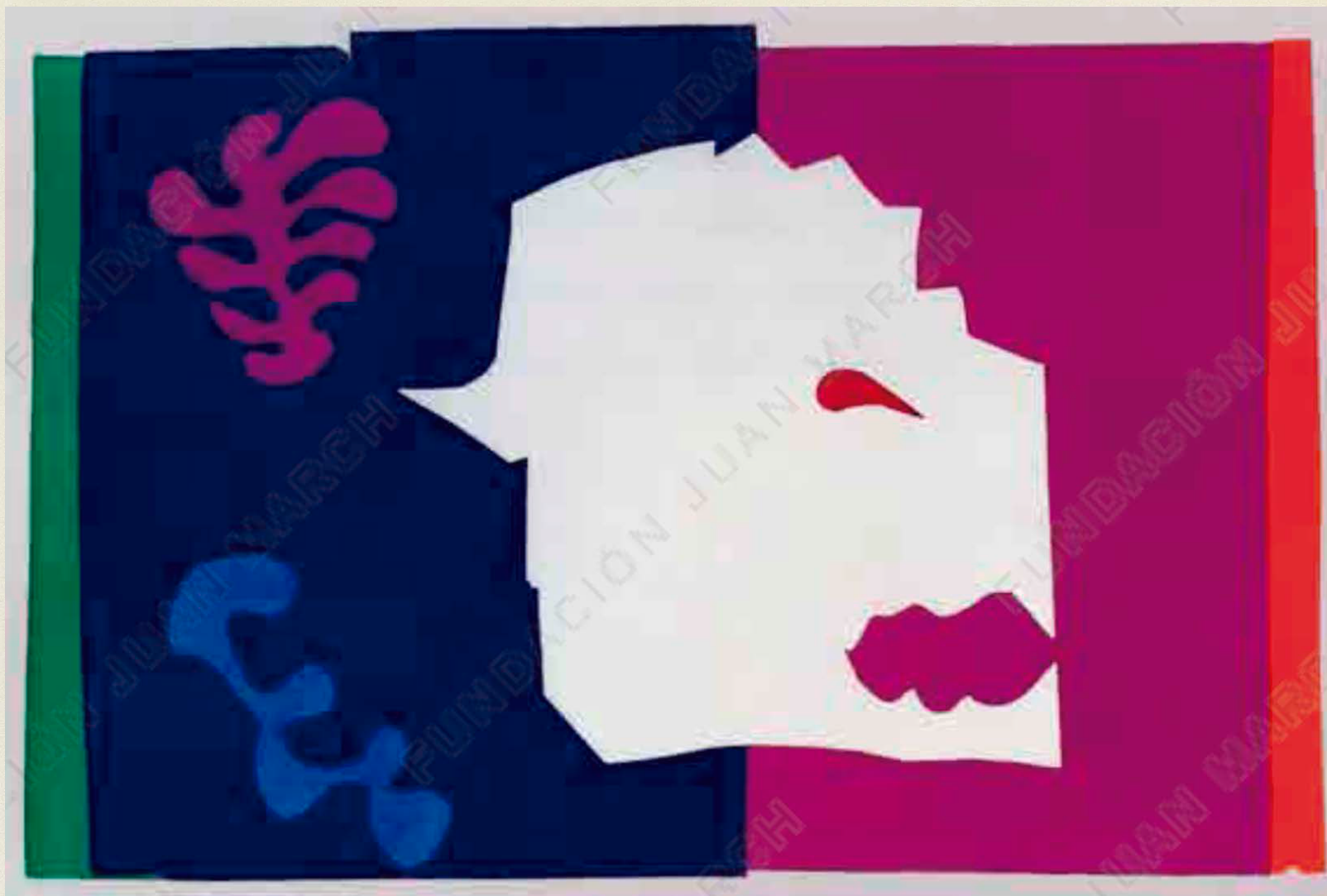
Fundación Juan March



78. El corazón, 1947

Fundación Juan March



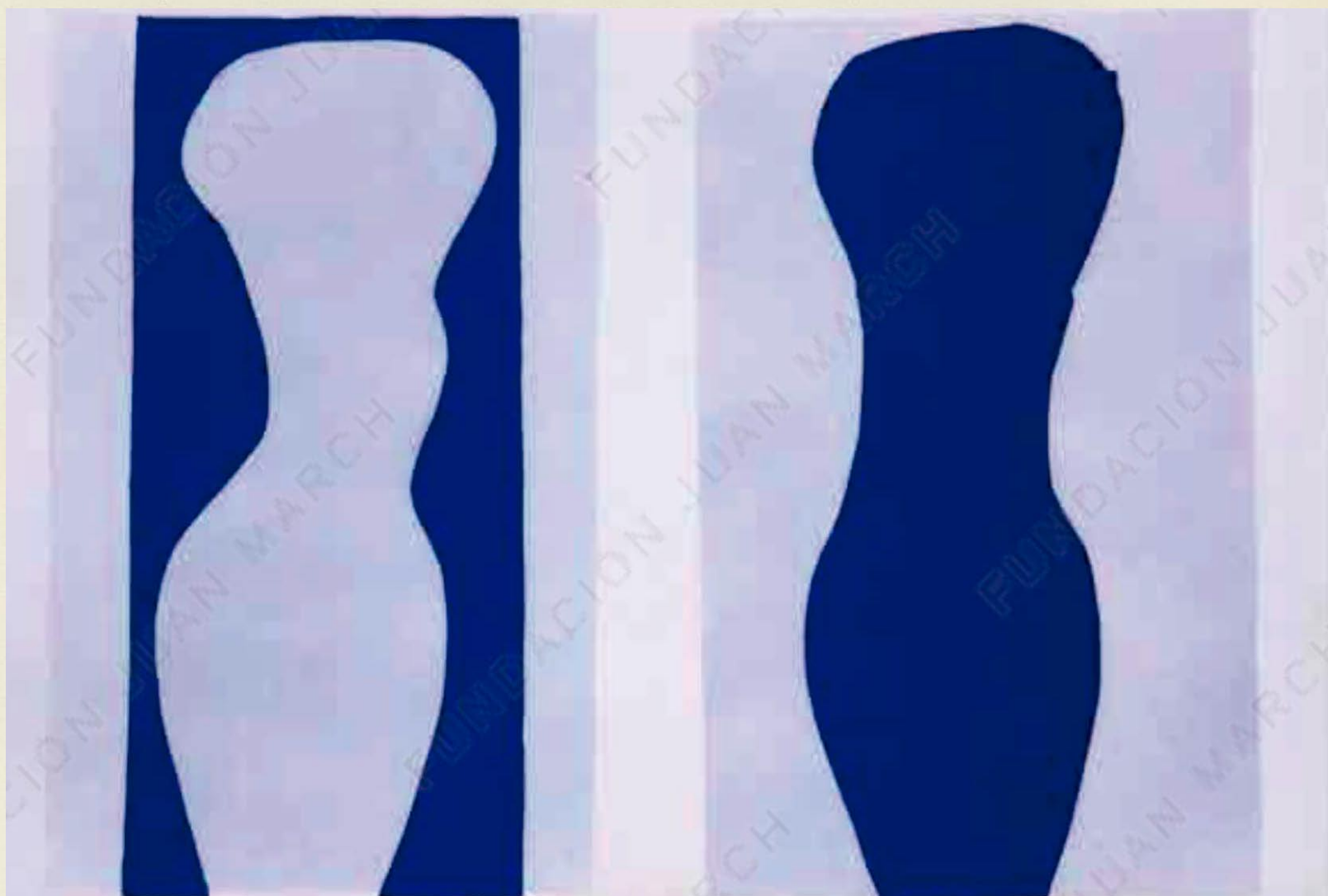


80. El lobo, 1947

## Formas / *Contrastes*

Mi educación consistió en aprender los diferentes medios de expresión del **dibujo** y del **color**. Mi educación clásica me llevó naturalmente a estudiar a los maestros, a asimilarlos tanto como fuera posible analizando los volúmenes, el arabesco, los contrastes o la armonía, y a trasladar a mi trabajo realizado del natural, todas las reflexiones que me inspiraban.

(Matisse, 1939).

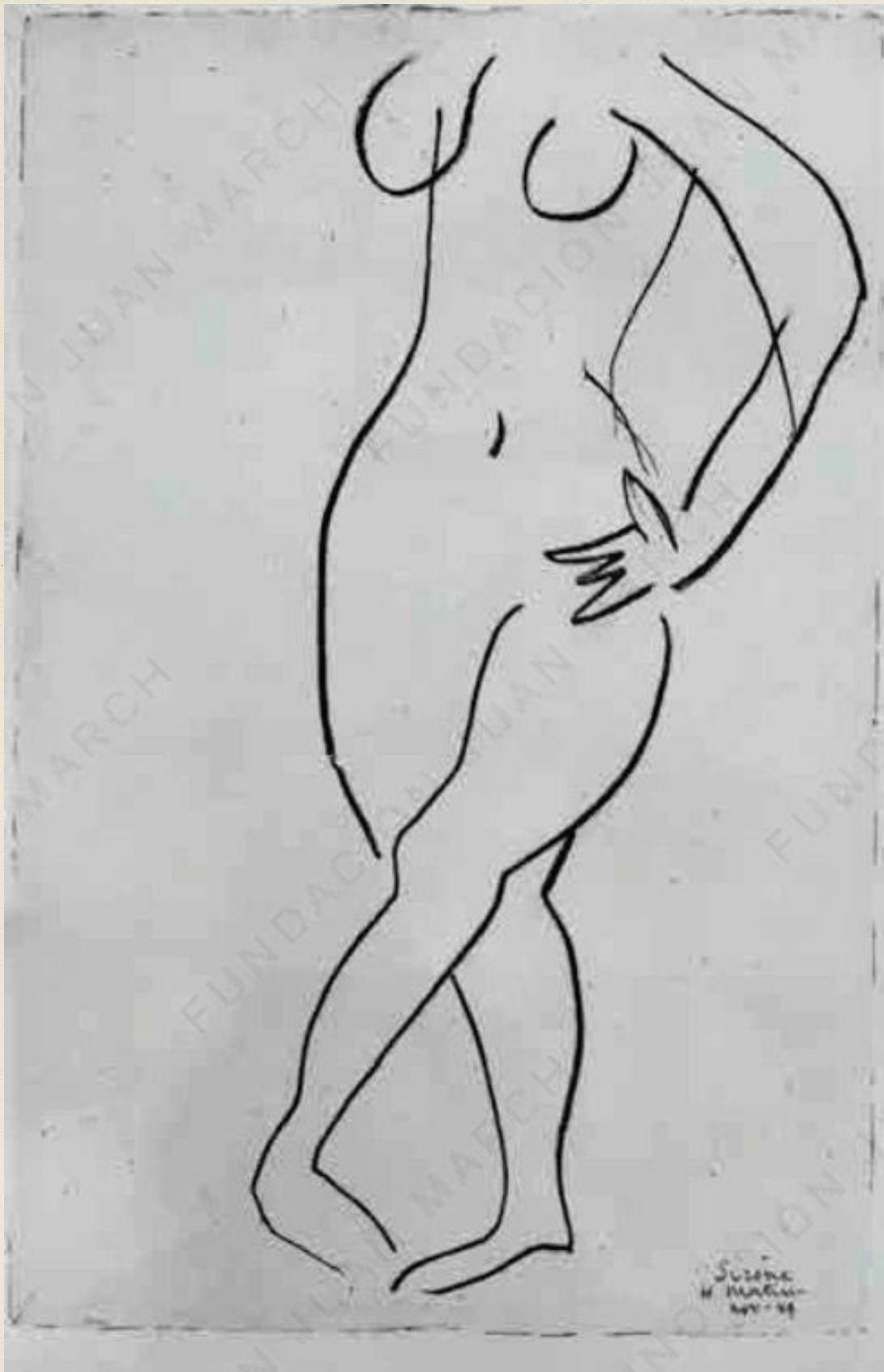


81. Formas, 1947



85. Desnudo sentado, visto de espaldas, 1913

Fundación Juan March



84. Desnudo de pie (Sirena), 1949

Fundación Juan March



83. Desnudo de pie delante de un espejo, c. 1923



86. Arabesco, s.f.

¿El uso de los papeles recortados responde a una necesidad de sorprender? “No, en este caso, hay que disciplinar esa materia-papel, hay que darle vida y aumentarla. Para mí, esto responde a un afán de conocimiento. Las tijeras pueden adquirir más sensibilidad en el trazo que el lápiz o el carboncillo (...) Al dibujar con tijeras en hojas de papel coloreadas de antemano, **asocio la línea al color**, el contorno a la superficie, con un solo gesto.

(Matisse, 1951).





87. Composición, violeta y azul, 1947



89. El lanzador de cuchillos, 1947

Fundación Juan March

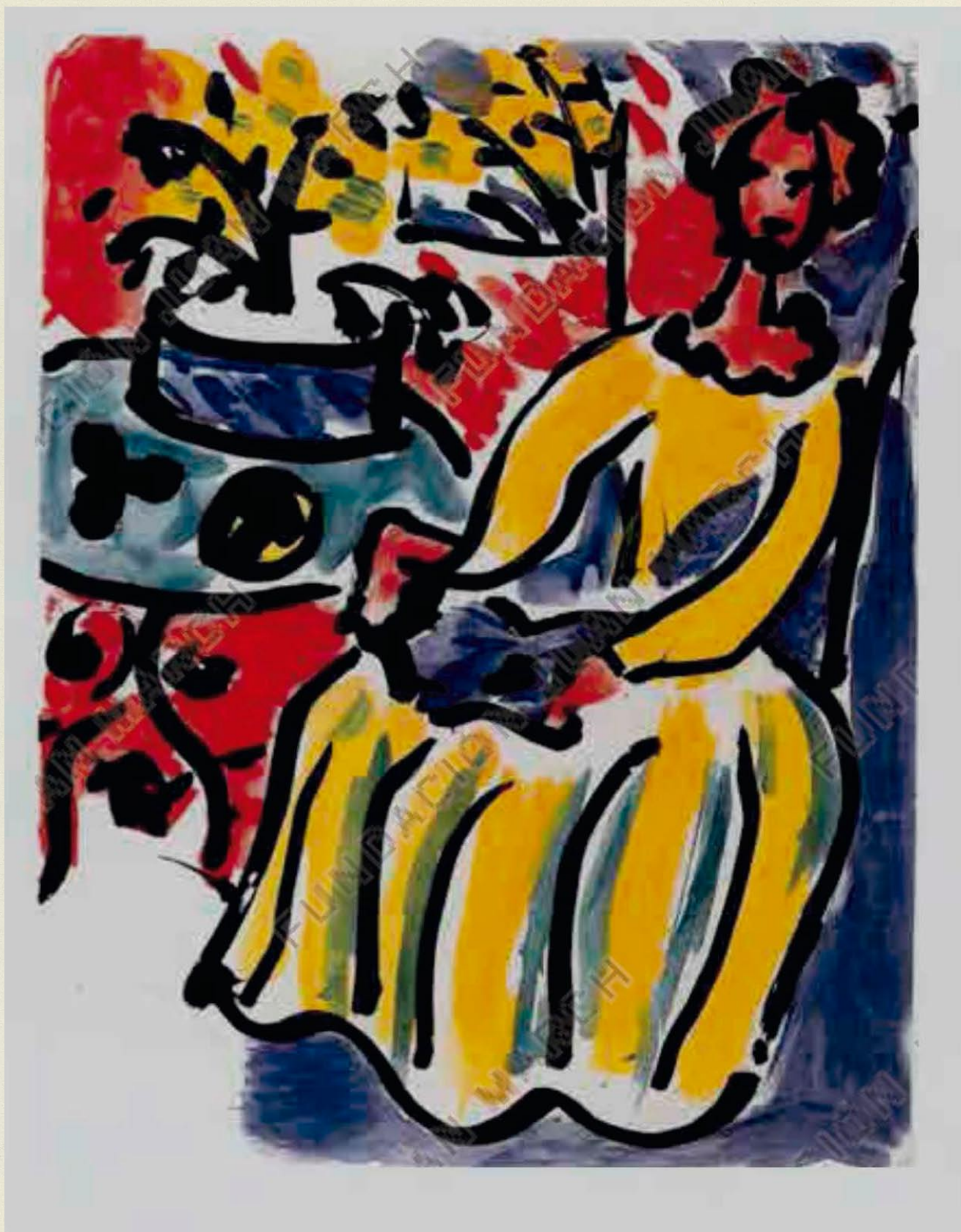


88. El Cowboy, 1947

Fundación Juan March



90. Naturaleza muerta, frutas y porcelanas (Variación A, Nº 6), 1941



92. Marie-Jose con vestido amarillo, 1950

Fundación Juan March



91. Dos figuras sentadas en un sillón trenzado, c. 1937-38

Fundación Juan March



93. La zarza, 1951

Fundación Juan March

Siempre he considerado el dibujo no como un ejercicio de habilidad específica, sino ante todo **como un medio para expresar sentimientos íntimos** y describir estados de ánimo, un medio simple para dar más sencillez y espontaneidad a la expresión, que debe llegar al espíritu del espectador sin pesar (...)

Dibujar es precisar una idea. El dibujo es la precisión del pensamiento. Por medio del dibujo, los sentimientos y el alma del pintor llegan sin dificultad al espíritu del espectador.

(Matisse, 1949).

94. Pasifae, 1944





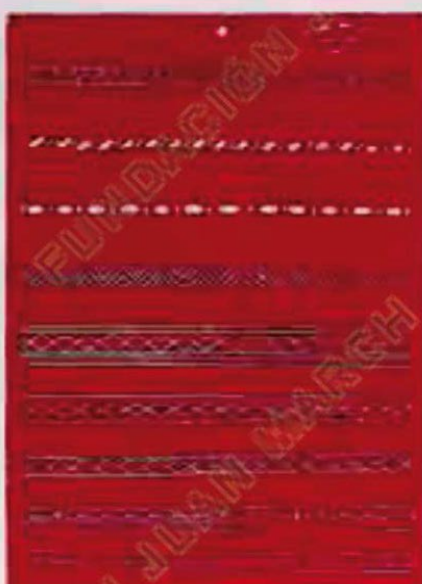




95, 96, 97, 98 y 99. Pasifae, 1944



100, 101 y 102. Pasifae, 1944



103, 104 y 105. Pasifae, 1944

## La laguna / *Armonía*

Existen, sin duda, mil maneras de trabajar el color, pero cuando se compone, igual que el músico hace con sus armonías, se trata sólo de valorar sus diferencias (...) Una vez que he dado con todas las relaciones tonales, el resultado es un **acorde vivo de colores**, una armonía análoga a la de una composición musical.

(Matisse, 1945).



110. La laguna, 1947  
Fundación Juan March



106. Paisaje, c. 1905

Fundación Juan March





107. Paisaje costero, c. 1905

Fundación Juan March



109. Paisaje, 1905

Fundación Juan March



108. Los veleros, 1905

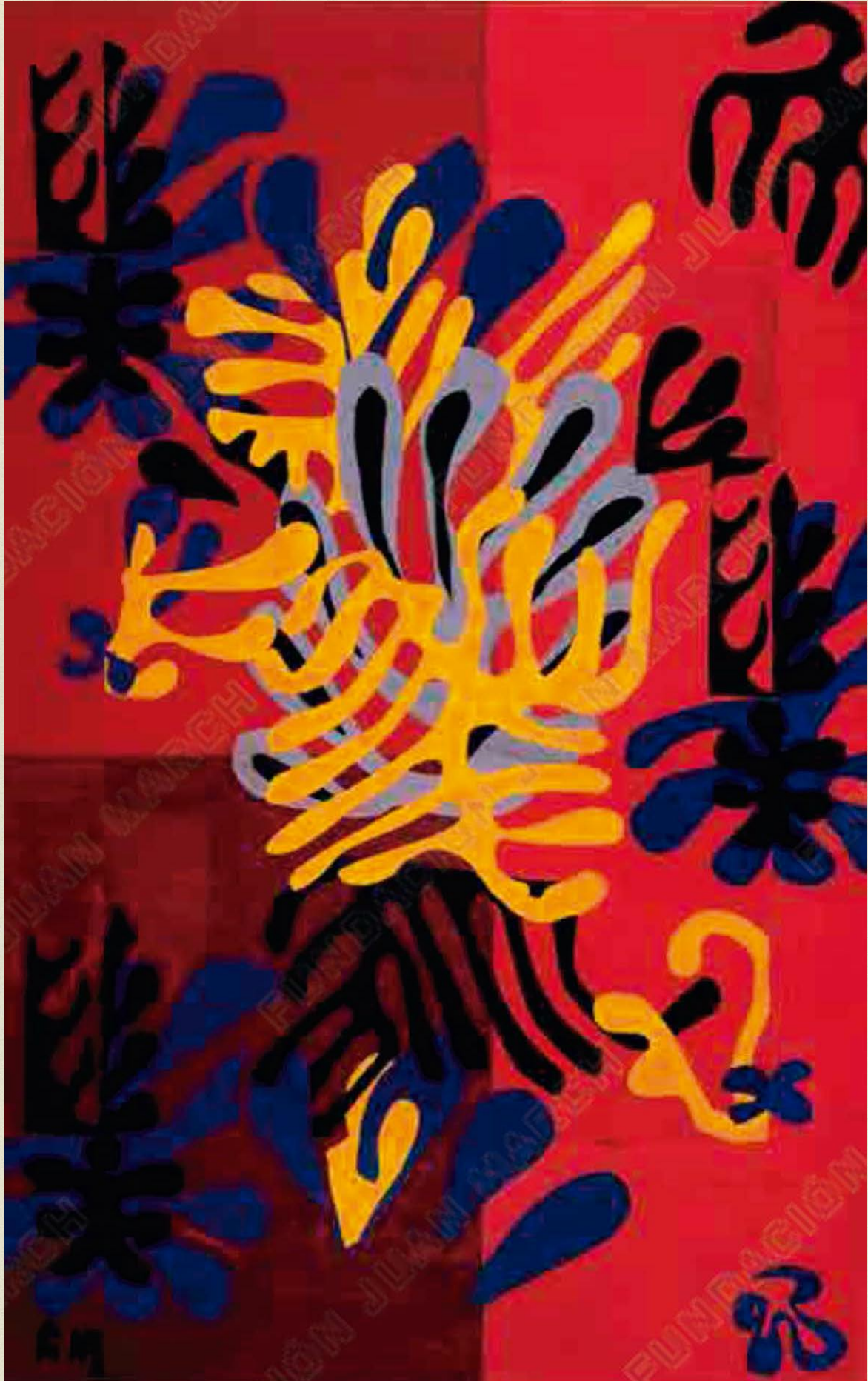
Fundación Juan March

**El color finalmente, es suntuosidad y reclamo.** El privilegio del artista reside precisamente en la capacidad de ennoblecer y embellecer el objeto más humilde.  
(Matisse, 1945).



111. La laguna, 1947

Fundación Juan March



113. Mimosa, 1949-51

Fundación Juan March



114. Composición, fondo azul, 1951

Fundación Juan March

El **color** no es nunca una cuestión de cantidad sino de elección (...).

Una avalancha de colores pierde toda su fuerza. El color alcanza su potencialidad expresiva sólo cuando está organizado, es decir, cuando responde a la intensidad de la **emoción del artista.**

(Matisse, 1945).





115. Alga blanca sobre fondo rojo y verde, 1947

Fundación Juan March





116. Dos máscaras (el tomate), 1947

Fundación Juan March



118. Palmeta, c. 1947

Fundación Juan March



117. La margarita, 1945-46

Fundación Juan March

Los colores tienen una belleza que les es **propia** y que es preciso preservar del mismo modo que en música se conservan los tonos. Se trata de una cuestión de organización y de composición susceptibles de no alterar la frescura del color.  
(Matisse, 1945).



119. La nadadora en el acuario, 1947



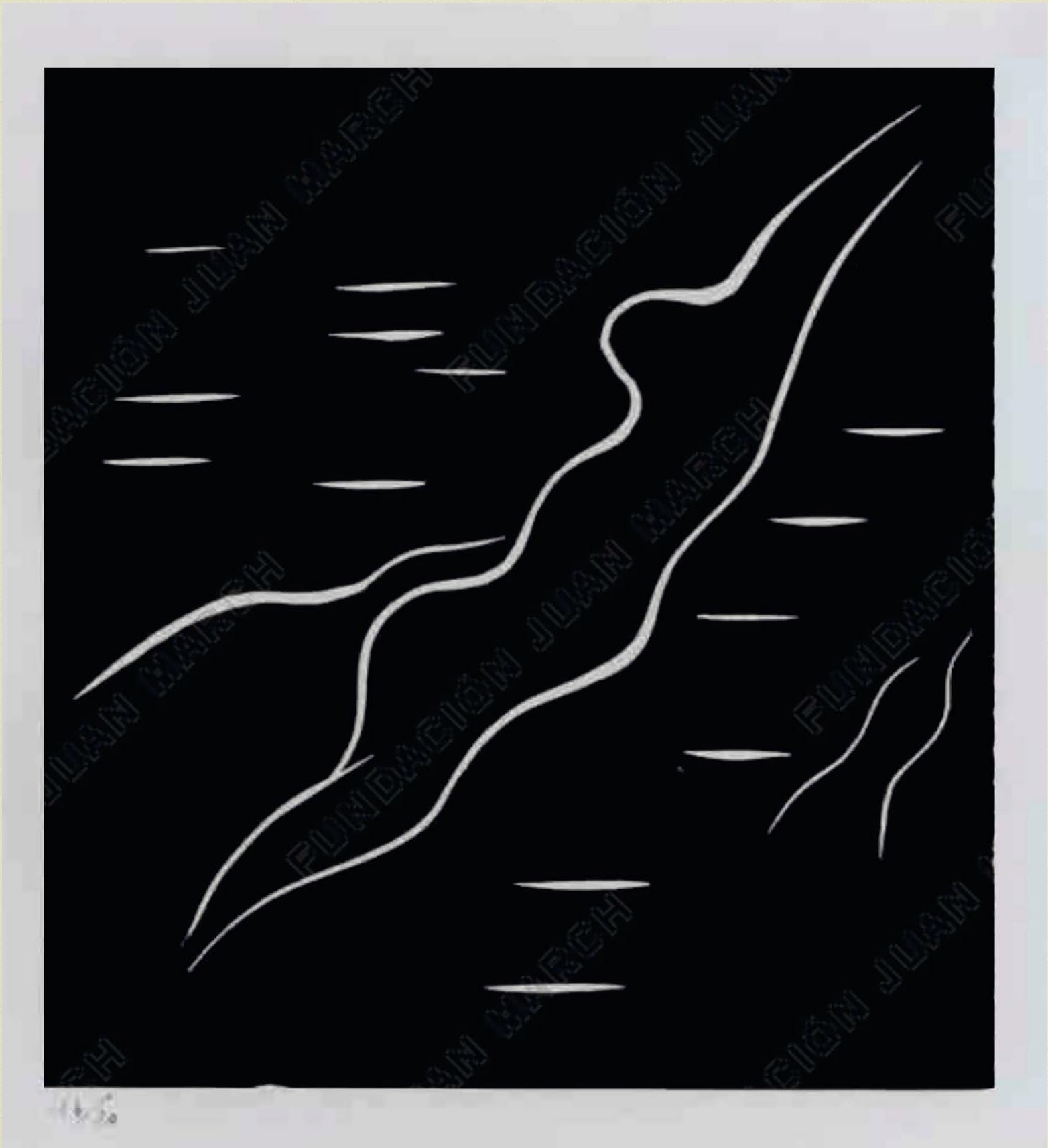
120. Desnudo tumbado, 1942

Fundación Juan March





121. Desnudo en las ondas, 1938



122. La zambullida I, 1938

Fundación Juan March



123. La zambullida II, 1938

Fundación Juan March



## BIOGRAFÍA



H. Matisse. Fotografía Man Ray



H. Matisse, 1947.

**1869**

Henri Matisse nace en Cateau-Cambrésis (norte de Francia) el 31 de diciembre. Toda su infancia transcurre en Bohain (Picardie).

**1887-89**

A los dieciocho años inicia la carrera de derecho en París, donde también trabaja como pasante de abogado en Saint-Quentin.

**1890**

Empieza a pintar durante la larga convalecencia de una operación. Una vez restablecido se inscribe en el curso de dibujo de la escuela de Maurice-Quentin Delatour al mismo tiempo que continúa sus estudios de derecho, que luego abandonará para dedicarse exclusivamente al arte.

**1891-95**

En París se inscribe en la academia Julian, que deja muy pronto para entrar en el taller de Gustave Moreau en la Escuela de Bellas Artes; conoce a Rouault, Camoin, Manguin y Bussy. Ve por primera vez los cuadros de Goya en el Museo de Lille. Se matricula en la Escuela de Artes Decorativas. Hace amistad con Marquet, que ha entrado también en el taller de Moreau. Es admitido en la Escuela de Bellas Artes. Su compañera sentimental Caroline Jobleau da a luz una hija, Marguerite Emilienne.

**1896**

Expone por primera vez en el Salon des Cent y con éxito en el Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, de la que es elegido miembro asociado. El Estado le compra una obra. Viaja a Bretaña. Rusell le enseña cuadros de Van Gogh. Conoce a Rodin y a Pissarro y se interesa por la pintura impresionista.

**1897**

El Legado de Caillebotte es expuesto en el Museo de Luxemburgo; Matisse puede ver a los Impresionistas. Camoin ingresa también en el taller de Moreau. Rompe su relación sentimental con Caroline Jobleau.

**1898**

Se casa con Amélie Parayre. Visita Londres, donde descubre a Turner. Descubre el Sur (Córcega, después Tolosa y los alrededores de Perpiñán). Muere su maestro Gustave Moreau.

**1899**

Regresa a París donde nace su hijo Jean. Tras la muerte de Moreau, trabaja algún tiempo bajo la dirección de Camoin y realiza sus primeras esculturas. Encuentro con Puy y Derain en la academia Carrière. Compra un cuadro de Cézanne, una escultura de Rodin, un dibujo de Van Gogh y un lienzo de Gauguin. Lee el ensayo de Signac *De Eugène Delacroix al Neo-Impresionismo*. Pinta exteriores en los jardines de Luxemburgo y vistas desde su ventana del Quai Saint-Michel.

**1900-02**

Nacimiento de su hijo Pierre. Grandes dificultades económicas. Trabaja en la Académie de la Grande Chaumière, bajo la dirección de Antoine Bourdelle. Frecuenta el estudio de Eugène Carrière, donde

conoce a André Derain y Jean Puy. Expone en el Salón de los Independientes (que preside Signac). Derain le presenta a Maurice de Vlaminck en la exposición retrospectiva de Van Gogh.

### 1903

Participa en la primera edición del Salon d'Automne y expone junto a sus compañeros en el Salón de los Independientes y en la galería de Berthe Weil. Realiza sus primeros grabados.

### 1904

Primera exposición particular en la galería de Ambroise Vollard. Pasa el Verano en Saint-Tropez junto a Signac y Cross. Expone en el Salón de Otoño. Pinta *Lujo, calma y voluptuosidad*, en el que experimenta con la técnica neoimpresionista.

### 1905

Pasa el verano en Collioure con Derain, donde realiza una serie de acuarelas; conoce a Maillol. En el Salón de Otoño, Matisse, convertido ya en la primera figura, expone junto con Derain, Friesz, Manguin, Marquet, Puy, Rouault, Valtat y Vlaminck en la misma sala, donde sus lienzos de colores puros y chillones provocan escándalo. El crítico Louis Vauxcelles los bautiza con el nombre de "Fauves", los salvajes, denominación adoptada en plan provocativo por el grupo. Los Stein (Gertrude, Leo, Michael y Sarah) compran su primer Matisse. Signac compra *Lujo, calma y voluptuosidad*.

### 1906

Participa en el Salon de la Libre Esthétique en Bruselas. Expone *Alegría de vivir* en el Salón de Otoño; Signac lo desaprueba y Leo Stein lo adquiere. Expone en la Galería Druet. Viaja a Argelia. Estancia en Collioure. Se interesa por el arte negro. Conoce a Picasso en casa de los Stein e intercambia cuadros con él. Realiza sus primeras litografías y grabados sobre madera.

### 1907-08

Expone *Desnudo Azul* en el Salón de los Independientes. Braque aparece entre los "Fauves". Viaje a Italia. Algunos admiradores organizan en la calle Sèvres un taller donde Matisse enseña. Traslada su taller y su escuela al Boulevard des Invalides. Expone en Nueva York en la Galería Alfred Stieglitz. Publica *Notas de un pintor*. Viaja a Berlín. Expone en el primer Salón del Vellochino de Oro de Moscú.

### 1909-11

Exposición de sus obras en Berlín en la Galería Paul Cassirer. El coleccionista ruso Schukin le encarga dos decorados: La Danza y La Música. Primera exposición importante en la Galería Bernheim-Jeune. Pinta su primera versión de *La Danza*. Exposición retrospectiva en la Galería Bernheim-Jeune. Participa en Londres en la exposición *Manet and the Post-Impressionists*. Viaja a España y a Marruecos acompañado por Iturrino. Primeras exposiciones en Londres y Nueva York. Viaja a Moscú, donde descubre los iconos rusos que ejercerán una importante inspiración en su obra.

### 1912-15

Primera exposición de esculturas en Nueva York. Vuelve a Tánger. Expone sus pinturas marroquíes en la Galería Bernheim-Jeune. Sus obras se exponen en la Armory Show de Nueva York y en la Sezession de Berlín. Su exposición en Berlín es interrumpida por la guerra. Ante la imposibilidad de ser movilizado, Matisse se instala en Collioure con su familia, donde le visita



Marquet; ambos conocen y simpatizan con Juan Gris. En América, John Quinn y sobre todo Albert C. Barnes comienzan a comprar cuadros de Matisse. Expone en Nueva York en la Galería Montross.

#### **1916-17**

Trabaja en París y en Issy y pasa su primera temporada en Niza. Primera visita a Renoir. Expone en Londres.

#### **1918-20**

Exposición Matisse-Picasso en la Galería Paul Guillaume. Muestra su pintura a Renoir. Regresa a Niza. Exposición en Londres en Leicester Gallery. Stravinsky y Diaghilev le encargan los decorados para el ballet *El canto del Ruiseñor* con coreografía de Massine. Marcel Sembat publica la primera monografía sobre Matisse.

#### **1921-23**

Desde este momento Matisse vivirá la mitad del año en Niza y la otra mitad en París. Comienza la serie de litografías sobre Odaliscas.

#### **1924-29**

Expone en Nueva York en la Galería Joseph Brummer. Leo Swane organiza en Copenhague la más importante exposición retrospectiva de Matisse hasta la fecha. Viaja a Italia. En 1927 su hijo Pierre organiza una exposición retrospectiva en Nueva York en la Galería Valentine. Le conceden el Premio Carnegie en Pittsburgh.

#### **1930-35**

Viaja a Tahití. Albert Skira le encarga la ilustración de las *Poesías* de Mallarmé. Retrospectiva en la Galería Thannhauser de Berlín. Segundo viaje a Estados Unidos. Matisse acepta el encargo para la decoración de la Fundación Barnes (*La Danza*) en Merion, Filadelfia. Exposiciones retrospectivas en París, en la Kunsthalle de Basilea y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Realiza una segunda versión de *La Danza* para la Fundación Barnes después de haberle sido indicadas en un principio dimensiones erróneas. Trabaja en la ilustración del *Ulises* de James Joyce.

#### **1936-40**

Expone en París en la Galería Paul Rosenberg. Massine le encarga los decorados y el vestuario de *Rojo y Negro* para los ballets rusos. En 1937 trabaja en los decorados y el vestuario del *Étrange Farandole* para la escenificación de los ballets rusos de Montecarlo, donde utiliza por primera vez la técnica de los guaches recortados. En 1938 se instala en Cimiez en el viejo Hotel Regina. Publicación de la entrevista "Escuchando a Matisse" realizada por Montherlant en *L'art et les artistes*. Exposición Picasso-Matisse en el Museum of Modern Art de Boston. Poco después de estallar la Segunda Guerra Mundial Matisse visita en Ginebra la exposición de pinturas del Museo del Prado. Se separa de su esposa Amélie.

#### **1941-43**

Se le detecta un cáncer y es operado en Lyon. Vuelve a Niza y en la cama, donde debe permanecer la mayor parte del día, comienza de nuevo a pintar y sobre todo utiliza la técnica de los guaches recortados. Comienza la serie *Jazz*. Visitas de Louis Aragon a Cimiez. Dibuja la serie *Temas y Variaciones*.

Intercambia cuadros con Picasso. Trabaja en la ilustración de *Poemas* de Charles d'Orléans. Después de un ataque aéreo sobre Cimiez se instala en Vence, villa "Le Rêve".

#### **1944-46**

El editor Martín Fabiani publica el libro *Pasifae, Canto de Minos*, basado en la novela de Henry de Montherlant con grabados originales realizados por Matisse sobre linóleo. Madame Matisse es detenida y su hija Marguerite Duthuit deportada por motivos de resistencia. Trabaja en la ilustración de *Las flores del mal*, de Baudelaire. Picasso consigue que Matisse esté representado en el Salón de Otoño de la Liberación. Regresa a París y expone en Londres con Picasso en el Victoria and Albert Museum, en la Galería Maeght y en el Salón de Otoño de París. Expone sus pinturas más recientes en Niza.

#### **1947-49**

El Museo Nacional de Arte Moderno de París adquiere importantes obras de Matisse. El editor Tériade publica el conjunto *Jazz*. Retrospectiva en Filadelfia organizada por Henry Clifford. Trabaja casi por completo con los grandes papeles recortados. Realiza *El esquimal*, *El panel de máscaras*, *Composición, violeta y azul* y *Alga blanca sobre fondo rojo y verde* (n.º cat. 77, 71, 87 y 115) en papeles recortados. Conoce al hermano dominico Rayssiguier y trabaja en el proyecto arquitectónico y decorativo de la capilla del Rosario de Vence. La Galería Pierre Matisse de Nueva York expone sus obras más recientes. Retrospectiva en Lucerna.

#### **1950**

Aparición de los *Poemas* de Charles d'Orléans (litografías). Laureado en la XXV Bienal de Venecia, Matisse comparte su premio con Henri Laurens. Realiza su obra *Mimosa* (n.º cat. 113) en guache recortado.

#### **1951-52**

Inauguración de la capilla del Rosario de Vence. Vuelve a realizar cuadros, guaches recortados y dibujos a tinta aplicados con pincel, después de haber estado dedicado casi exclusivamente a la capilla de Vence. Exposición en Nueva York en el Museo de Arte Moderno, en Cleveland, Chicago, San Francisco y Tokio. Exposición de grabados en la Galería Berggruen de París. Inauguración del Museo Matisse en Cateau-Cambrésis, su ciudad natal.

#### **1953**

Exposición de papeles recortados en la Galería Berggruen y de esculturas en la Tate Gallery de Londres y en la Curt Valentine Gallery de Nueva York.

#### **1954**

Exposición en la Galería Paul Rosenberg de Nueva York. Matisse muere el 3 de noviembre en Niza y es enterrado en el cementerio de Cimiez.

## CATÁLOGO



Henri Matisse trabajando en la ilustración de *Ulises*, 1935



1. *El payaso, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille
2. *Figura con brazos elevados, 1950*  
Tinta sobre papel  
52 x 40 cm  
Colección particular
3. *El circo, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille
4. *La Danza. Primera versión. Estudio para la figura central, 1930-31*  
Lápiz grafito sobre papel verjurado  
30,1 x 25,7 cm  
Musée Matisse, Niza  
Donación de los herederos del artista, 1960
5. *La Danza. Segunda versión. Estudio para el panel izquierdo, 1931*  
Lápiz grafito sobre papel verjurado con filigrana BFK  
Rives  
25,79 x 33,2 cm  
Musée Matisse, Niza  
Donación de los herederos del artista, 1960
6. *La Danza. Primera versión. Estudio de conjunto, 1930-31*  
Lápiz grafito sobre papel verjurado con filigrana BFK  
Rives de cuaderno de dibujo (pliegue vertical en el centro)  
25,39 x 66,19 cm  
Musée Matisse, Niza  
Donación de los herederos del artista, 1960
7. *La Danza. Primera versión. Estudio para los paneles izquierdo y central, 1930*  
Lápiz grafito sobre papel verjurado  
25,6 x 33,09 cm  
Musée Matisse, Niza  
Donación de los herederos del artista, 1960
8. *Estudio para Circé nº 1, s.f.*  
Carboncillo sobre papel  
52,5 x 40,5 cm  
Colección particular
9. *Bailarinas acróbatas, s.f.*  
Litografía  
25,89 x 24,7 cm  
Bibliothèque Nationale de France
10. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,5 cm
11. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,6 cm
12. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,7 cm
13. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
22,39 x 19,7 cm
14. *El caballo, la amazona y el payaso, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille
15. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
25,29 x 17,5 cm
16. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 18 cm
17. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,5 cm
18. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 18,39 cm
19. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
27,89 x 23,1 cm
20. *El entierro de Pierrot, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille
21. *Los Codomas, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille
22. *El devorador de sables, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille
23. *El tobogán, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille
24. *Estudio (Leda), 1945*  
Lápiz sobre papel  
52 x 40,5 cm  
Colección particular
25. *Desnudo sentado, 1944*  
Carboncillo sobre papel  
62,5 x 48 cm  
Colección Paul et Adrien Maeght, París

26. *Desnudo encogido, mano sobre el hombro, 1929*  
Aguafuerte sobre papel de China  
23,79 x 16,7 cm  
Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet

27. *Desnudo para Cleveland, 1932*  
Aguafuerte  
36,7 x 28,79 cm  
Bibliothèque Nationale de France

## 2

### La pesadilla del elefante blanco / Arabescos

28. *La pesadilla del elefante blanco, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille

29. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 18 cm

30. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,7 cm

31. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,7 cm

32. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,89 cm

33. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,7 cm

34. *Gran odalisca, 1925*  
Litografía sobre papel de China  
54,2 x 44,2 cm  
Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet

35. *Desnudo con cojín azul al lado de una chimenea, 1925*  
Litografía sobre papel vitela de Arches  
75,5 x 63,59 cm  
Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet

36. *Odalisca sentada con falda de tul, 1924*  
Litografía sobre papel de China  
36,7 x 27 cm  
Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet

37. *Odalisca con magnolia, 1923*  
Litografía sobre papel japonés  
30 x 40,2 cm  
Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet

38. *Odalisca con collar, 1923*  
Litografía sobre papel de China  
23,5 x 30,79 cm  
Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet

39. *Arabesco, 1924*  
Litografía sobre papel de China  
48,29 x 32 cm  
Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet

40. *La blusa rumana, 1939*  
Lápiz sobre papel  
33 x 25,5 cm  
Colección particular

41. *Persa sin cabeza (La blusa rumana), 1939*  
Lápiz sobre papel  
33 x 25,5 cm  
Colección particular

## 3

### Ícaro / Rostros

42. *Señor Loyal, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille

43. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,6 cm

44. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
26,79 x 20 cm

45. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
26,39 x 20 cm

46. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,5 cm

47. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,89 cm

48. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,79 x 18 cm

49. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,89 x 18 cm

50. *Homenaje a Baudelaire, 1944*  
Carboncillo sobre papel  
40 x 30 cm  
Colección Paul y Adrien Maeght, París

51. *Retrato de la Señora Maeght, 1944*  
Carboncillo sobre papel  
61 x 47 cm  
Colección Paul y Adrien Maeght, París

52. *Rostró de frente, 1942*  
Sanguina sobre papel vitela con filigrana de Arches  
52,5 x 40,4 cm  
Musée Matisse, Niza  
Legado de la Señora Henri Matisse, 1960
53. *Hada con sombrero de transparencias, 1933*  
Punta seca aplicada sobre papel de China  
36,59 x 32 cm  
Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet
54. *Figura con velo bordado (Versión K, N° 5), 1942*  
Pluma y tinta china sobre papel vitela con filigrana de Arches  
52,7 x 40,5 cm  
Musée Matisse, Niza  
Legado de la Señora Henri Matisse, 1960
55. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 18 cm
56. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,7 cm
57. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,89 cm
58. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,89 cm
59. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
26,5 x 20 cm
60. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,79 x 17,7 cm
61. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 18 cm
62. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,79 x 17,6 cm
63. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,6 x 18 cm
64. *Rostró, 1951*  
Carboncillo sobre papel  
31 x 24,5 cm  
Colección particular
65. *Retrato de la Señora Maeght, 1944*  
Carboncillo sobre papel  
51 x 38 cm  
Colección Paul y Adrien Maeght, París
66. *Pequeño rostró (Katia), 1951*  
Tinta sobre papel  
22,5 x 17 cm  
Colección particular
67. *Jacquy, 1947*  
Tinta china aplicada con pincel sobre papel  
49,7 x 36,79 cm  
Colección Jacqueline Matisse
68. *Cabeza de mujer, 1950*  
Lápiz sobre papel  
20,5 x 26,5 cm  
Colección Paul y Adrien Maeght, París
69. *Virgen y Niño, s.f.*  
Litografía  
32,2 x 22,29 cm  
Bibliothèque Nationale de France
70. *Cabeza de Marguerite y flores, 1915-16*  
Acuarela en tres hojas ensambladas y contracoladas sobre lienzo  
105 x 75 cm  
Galérie Berès, París
71. *El panel de máscaras, 1947*  
Guache recortado  
110 x 53 cm  
Museo Danés de Artes Decorativas, Copenhague
72. *Ícaro, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille
73. *Portada para la revista "Verve", 1945*  
Litografía en verde  
35,5 x 26,5 cm  
Musée Matisse, Niza  
Donación de los herederos del artista, 1963
74. *Beduina. Figura con velos, 1947*  
Aguatinta sobre papel  
50 x 38 cm  
Musée Matisse, Niza  
Donación de los herederos del artista, 1963
75. *Gran rostró I, 1952*  
Tinta sobre papel  
75 x 75 cm  
Colección particular
76. *Cara sobre fondo amarillo, 1950*  
Guache, tinta china sobre papel montado sobre papel Ingres  
75,3 x 64,59 cm  
Centre Georges Pompidou, París  
Musée National d'Art Moderne
77. *El esquimal, 1947*  
Guache recortado  
40,5 x 86 cm  
Museo Danés de Artes Decorativas, Copenhague

78. *El corazón, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille

79. *El destino, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille

80. *El lobo, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille

89. *El lanzador de cuchillos, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille

90. *Naturaleza muerta, frutas y porcelanas (Variación A, N° 6), 1941*  
Pluma y tinta china sobre papel vitela con filigrana de Arches  
52,79 x 40,59 cm  
Musée Matisse, Niza  
Legado de la Señora Henri Matisse, 1960

91. *Dos figuras sentadas en un sillón trenzado, c. 1937-38*  
Pluma y tinta sobre papel vitela con filigrana MBM  
32 x 51 cm  
Musée Matisse, Niza  
Legado de la Señora Henri Matisse, 1960

92. *Marie-Jose con vestido amarillo, 1950*  
Aguatinta de color  
53,59 x 41,7 cm  
Bibliothèque Nationale de France

93. *La zarza, 1951*  
Tinta y guache sobre papel  
149 x 149 cm  
Colección Paul y Adrien Maeght, París

94. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,39 x 18 cm

95. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
25,1 x 18,1 cm

96. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
25 x 18,1 cm

97. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,29 x 17,6 cm

98. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,39 x 17,7 cm

99. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,39 x 18,1 cm

100. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,39 x 17,79 cm

101. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,39 x 17,79 cm

102. *Pasifae, 1944*  
Linograbado  
24,5 x 17,89 cm

## 4

### Formas / Contrastes

81. *Formas, 1947*  
Serigrafía  
44,29 x 67,09 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille

82. *Notre-Dame de París, 1900*  
Pastel sobre papel  
45,7 x 30,39 cm  
Colección particular

83. *Desnudo de pie delante de un espejo, c. 1923*  
Carboncillo y difumino sobre papel verjurado con filigrana MBM France  
60,5 x 47 cm  
Musée Matisse, Niza  
Legado de la Señora Henri Matisse, 1960

84. *Desnudo de pie (Sirena), 1949*  
Lápiz grafito sobre papel vitela con filigrana de Montval  
61,29 x 40,5 cm  
Musée Matisse, Niza  
Legado de la Señora Henri Matisse, 1960

85. *Desnudo sentado, visto de espaldas, 1913*  
Litografía sobre papel japonés  
42,2 x 24,2 cm  
Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet

86. *Arabesco, s.f.*  
Tinta sobre papel  
27 x 21 cm  
Colección particular

87. *Composición, violeta y azul, 1947*  
Guache recortado  
40,5 x 52 cm  
Museo Danés de Artes Decorativas, Copenhague

88. *El Cowboy, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille



## 5

## La Laguna / Armonía

103. *Pasifae, 1944*  
Lingrabado  
24,5 x 17,5 cm
104. *Pasifae, 1944*  
Lingrabado  
24,5 x 17,5 cm
105. *Pasifae, 1944*  
Lingrabado  
24,5 x 17,5 cm
106. *Paisaje, c. 1905*  
Acuarela sobre papel  
17,5 x 25 cm  
Colección particular
107. *Paisaje costero, c. 1905*  
Acuarela sobre papel  
17,5 x 25 cm  
Colección particular
108. *Los veleros, 1905*  
Acuarela sobre papel  
20,29 x 26,7 cm  
Colección particular
109. *Paisaje, 1905*  
Acuarela sobre papel  
21 x 26,7 cm  
Colección particular
110. *La laguna, 1947*  
Serigrafía  
43,59 x 67,09 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille
111. *La laguna, 1947*  
Serigrafía  
44 x 66 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille
112. *La laguna, 1947*  
Serigrafía  
44 x 67,09 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille
113. *Mimosa, 1949-51*  
Guache recortado  
148 x 96,5 cm  
Ikeda Museum of 20th Century Art, Ito, Japón
114. *Composición, fondo azul, 1951*  
Guache recortado  
80 x 50 cm  
Colección particular, Suiza
115. *Alga blanca sobre fondo rojo y verde, 1947*  
Guache recortado  
52,5 x 40,5 cm  
Fondation Beyeler, Riehen/Basilea
116. *Dos máscaras (el tomate), 1947*  
Guache recortado  
47,7 x 52 cm  
Colección particular
117. *La margarita, 1945-46*  
Guache recortado  
52,5 x 40,5 cm  
Colección privada, cortesía de Thomas Amman  
Fine Art, Zúrich
118. *Palmeta, c. 1947*  
Guache recortado  
71 x 53,29 cm  
Colección privada, cortesía de Thomas Amman  
Fine Art, Zúrich
119. *La nadadora en el acuario, 1947*  
Serigrafía  
42 x 65 cm  
Palais des Beaux-Arts, Lille
120. *Desnudo tumbado, 1942*  
Lápiz sobre papel  
20,29 x 26,39 cm  
Colección particular
121. *Desnudo en las ondas, 1938*  
Lingrabado  
21,1 x 35 cm  
Colección particular
122. *La zambullida I, 1938*  
Lingrabado  
21,7 x 19,79 cm  
Bibliothèque Nationale de France
123. *La zambullida II, 1938*  
Lingrabado  
22 x 20,1 cm  
Bibliothèque Nationale de France

NOTA: La serie *Pasifae* pertenece a la Galería Patrick Cramer de Ginebra.

## CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 2001  
© Sucesión H. Matisse, 2001 para todas las imágenes

### Texto:

Guillermo Solana  
Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny  
Henri Matisse

### Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

### Traducción:

Eva Rubio Pellús

### Fotomecánica, Fotocomposición e Impresión:

Jomagar, (Móstoles) Madrid

### Encuadernación:

Ramos, Madrid

ISBN: 84-7075-495-5 Fundación Juan March

ISBN: 84-89935-22-X Editorial de Arte y Ciencia S.A.

Depósito legal: M. 39.687-2001

### Créditos fotográficos:

- © Antonio Zafra Arroyo, Madrid, págs. 40, 41, 42, 43, 56, 57, 70, 71, 81, 82, 83, 121, 122, 123, 124 y 125.
- © Archivo Magnum, pág. 27.
- © Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet – París, págs. 52, 58, 59, 61, 62, 63, 65, 79 y 108.
- © Bibliothèque Nationale de France, París, págs. 38, 53, 89, 117, 145, 146 y 147.
- © Cameraphoto, Venecia, pág. 150.
- © CNAC/MNAM Dist. RMN, Jacqueline Hyde, París, págs. 23, 33, 45, 46, 47, 49, 55, 69, 73, 103, 104, 105, 107, 115, 127, 133 y 143.
- © CNAC/MNAM Dist. RMN, Jean-Claude Planchet, París, págs. 14 y 29.
- © CNAC/MNAM Dist. RMN, Philippe Migeat, París, págs. 99 y 114.
- © Dorothy Zeidman, Nueva York, págs. 18, 30, 39, 50, 66, 67, 84 y 97.
- © Fondation Beyeler, Riehen / Basilea, pág. 137.
- © Galerie Maeght, París, págs. 51, 72, 75, 85, 88 y 119.
- © Hélène Adant, pág. 8.
- © Ikeda Museum of 20th century art, Ito, Japón, pág. 134.
- © Jacqueline Hyde, París, pág. 87.
- © Man Ray, pág. 149.
- © Ole Woldbye, Copenhague, págs. 93, 100, 101 y 113.
- © Succession Henri Matisse 2001 Ville de Nice - Service photographique, págs. 31, 34, 35, 36, 37, 77, 78, 94, 95, 96, 109, 110, 116 y 118.
- © Thomas Amman Fine Art, Zúrich, págs. 140 y 141.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.*  III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa.  Kandinsky,* con textos de Werner Halmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Zigrosser.  Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego.  Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henry Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phylis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

\* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p><b>Roy Lichtenstein,*</b> Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p><b>Fernand Léger,*</b> con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p><b>Cartier Bresson,*</b> con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p><b>Pierre Bonnard,*</b> con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p><b>Grabado Abstracto Español,*</b> Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p><b>Fernando Zóbel,*</b> con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p><b>Joseph Cornell,*</b> con texto de Fernando Huci.</p> <p><b>Almada Negreiros,*</b> Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p><b>Julius Bissier,*</b> con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p><b>Julia Margaret Cameron,*</b> Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p><b>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,*</b> con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p><b>Robert Rauschenberg,*</b> con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p><b>Vanguardia Rusa 1910-1930,*</b> con texto de Evelyn Weiss.</p> <p><b>Xilografía alemana en el siglo XX,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p><b>Estructuras repetitivas,*</b> con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p><b>Arte Español Contemporáneo,*</b> en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p><b>Max Ernst,*</b> con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Arte, Paisaje y Arquitectura,*</b> Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p><b>Arte Español en Nueva York,*</b> Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p><b>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,*</b> con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p><b>Ben Nicholson,*</b> con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p><b>Irving Penn,*</b> Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p><b>Mark Rothko,*</b> con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p><b>Zero, un movimiento europeo,*</b> Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p><b>Colección Leo Castelli,*</b> con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p><b>El Paso después de El Paso,*</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p><b>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,*</b> con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p><b>René Magritte,*</b> con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p><b>Edward Hopper,*</b> con texto de Gail Levin.</p>		<p><b>Arte Español Contemporáneo.*</b> <b>Fondos de la Fundación Juan March,</b> con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

\* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p><b>Odilon Redon,*</b> Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p><b>Andy Warhol,*</b> Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p><b>Cubismo en Praga,*</b> <b>Obras de la Galería Nacional,</b> con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p><b>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.*</b> <b>Palma de Mallorca,</b> con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p><b>Picasso: Retratos de Jacqueline,*</b> con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p><b>Vieira da Silva,*</b> con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p><b>Monet en Giverny,*</b> Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p><b>Richard Diebenkorn,*</b> con texto de John Elderfield.</p> <p><b>Alexej von Jawlensky,*</b> con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p><b>David Hockney,*</b> con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p><b>Kasimir Malevich,*</b> con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p><b>Picasso. El sombrero de tres picos,*</b> con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p><b>Brücke</b> <b>Arte Expresionista Alemán,*</b> Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p><b>Goya Grabador,*</b> con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p><b>Noguchi,*</b> con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p><b>Tesoros del arte japonés:*</b> <b>Período Edo (1615-1868)</b> Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p><b>Zóbel: Río Júcar,</b> con textos de Fernando Zóbel.</p> <p><b>Grabado Abstracto Español,</b> con texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p><b>Rouault,*</b> con textos de Stephan Koja.</p>	<p><b>Klimt, Kokoschka, Schiele:*</b> <b>Un sueño vienés,</b> con textos de Stephan Koja.</p>	<p><b>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,*</b> con textos del propio artista.</p>
1996	<p><b>Tom Wesselmann,*</b> con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p><b>Toulouse-Lautrec,</b> con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p><b>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971,</b> con textos del propio artista.</p> <p><b>Museu d'Art Espanyol Contemporani.</b> <b>Palma de Mallorca,</b> con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p><b>Picasso: Suite Vollard,</b> con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p><b>Max Beckmann,*</b> con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p><b>Stella: Obra Gráfica 1982-1996,*</b> con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

\* Catálogos agotados.

\*\* Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. **Fundación Juan March**  
Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997 <b>Nolde: Naturaleza y Religión,*</b> con texto del Dr. Manfred Reuther.		Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.  <b>Grabado Abstracto Español,*</b> con texto de Julián Gállego.  <b>Picasso: Suite Vollard,</b> con texto de Julián Gállego.  <b>El Objeto del Arte,*</b> con texto de Javier Maderuelo.
1998 <b>Amadeo de Souza-Cardoso,*</b> con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso.  <b>Paul Delvaux,*</b> con texto de Gisèle Ollinger-Zinque.  <b>Richard Lindner,</b> con texto de Werner Spies.		Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985       Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979
1999 <b>Marc Chagall: Tradiciones judías,*</b> con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista.     <b>Lovis Corinth,</b> con textos de Sabine Fehlemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Anije BIRTHÄLMEYER.	<b>Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía,</b> con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmännchen.	Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos  Barceló: Ceràmiques 1995 - 1999, con textos de Enríque Juncosa.  <b>Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía,</b> con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmännchen.  Fernando Zóbel: Obra gráfica
2000 <b>Vasarely,</b> con textos de Werner Spies.     <b>Schmidt-Rottluff,</b> con textos de Magdalena M. Moeller.	<b>Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel.</b> <b>Colección The Metropolitan Museum of Art,</b> <b>Nueva York,</b> con textos de Lisa M. Messinger.	<b>Nolde: Visiones. Acuarelas,*</b> con textos del Dr. Manfred Reuther.  <b>Lucio Muñoz, íntimo,</b> con textos de Rodrigo Muñoz.  <b>E. Sempere, paisajes,</b> con textos de Pablo Ramírez.
2001    <b>Gottlieb,</b> con textos de Sanford Hirsch.   <b>Matisse: espíritu y sentido</b> con textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séigny y del artista.	<b>De Caspar David Friedrich a Picasso,</b> con textos de Sabine Fehlemann.	<b>A. Ródchenko, geometrías,</b> con textos de Alexandr Lavrentiev.  <b>De Caspar David Friedrich a Picasso,</b> con textos de Sabine Fehlemann.  <b>Gottlieb monotipos</b> con textos de Sanford Hirsch.

\* Catálogos agotados.

\*\* Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

















