



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

MATISSE
ÓLEOS, DIBUJOS, GOUACHES,
DÉCOUPÉES, ESCULTURAS Y LIBROS

1980

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

Matisse



Oleos, dibujos, gouaches découpées, esculturas y libros

Octubre-Diciembre, 1980

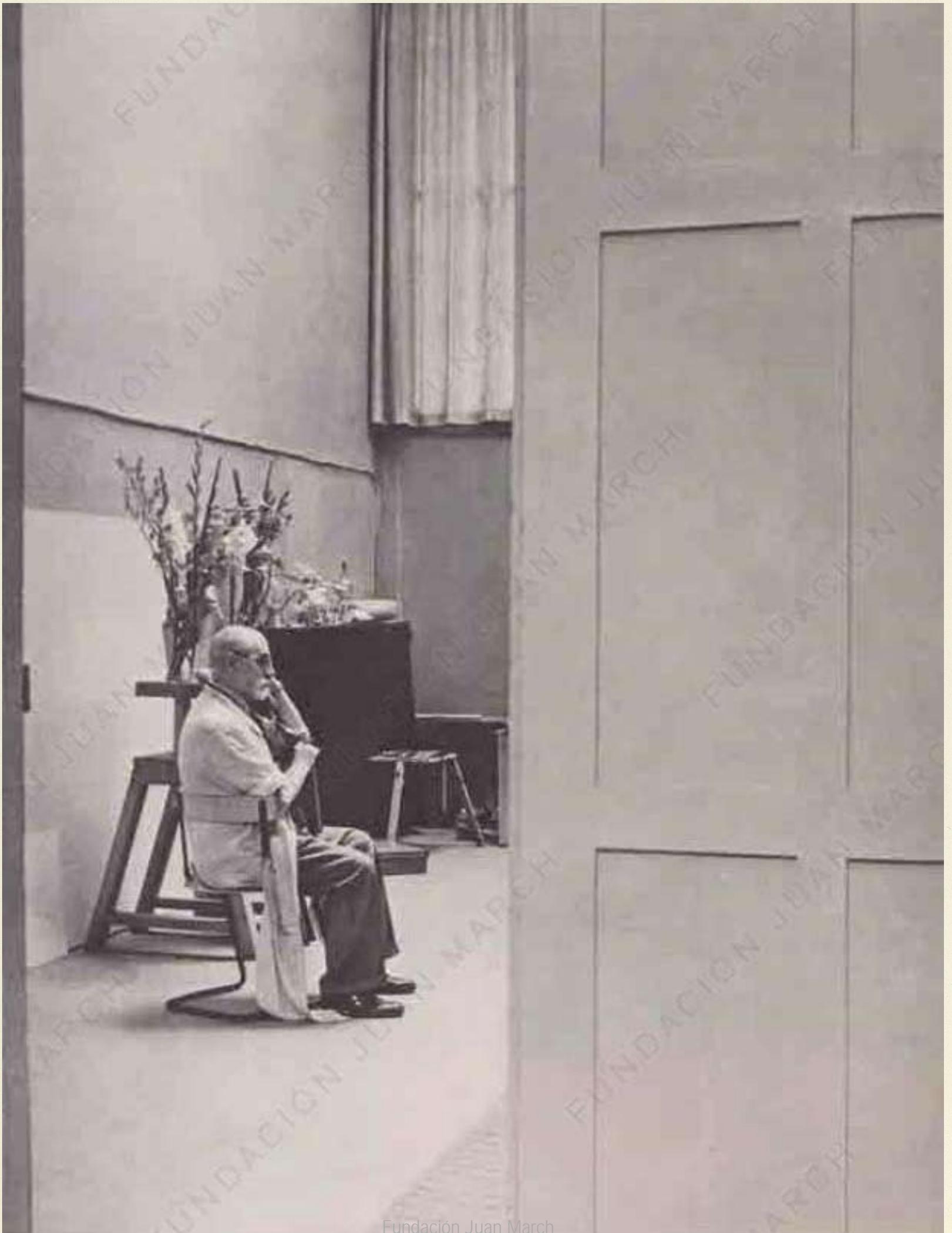


FUNDACION JUAN MARCH
Castelló, 77 - Madrid-6



Matisse 67

HENRI MATISSE



Octubre-Diciembre, 1980

Matisse

Oleos, dibujos, gouaches découpées, esculturas y libros

FUNDACION JUAN MARCH

Fundación Juan March

Cubierta: N.º 38. Bodegón con granadas, 1947

Frontispicio: Foto Brassai

Fotografías

Berard. *Niza:* 5, 8, 24, 28, 33, 36, 37, 38, 56, 57.

Cañadas. *Madrid:* 20.

Dräyer, Walter. *Zurich:* 16.

Gaspari, Claude. *París:* 52.

Hyde, Jacqueline. *París:* 1, 2, 4, 7, 13, 14, 17, 21, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 41.

Reunión de los Museos Nacionales. *París:* 13, 21, 26, 32.

© **Fundación Juan March**, 1980.

Fotomecánica: DIA-SCALA.

Fotocomposición e impresión: Julio Soto.

Ctra. Madrid-Barcelona, Km. 22,600 - Torrejón de Ardoz (Madrid).

I. S. B. N.: 84-7075-174-3 - Depósito Legal: M-28762-1980.

Diseño Catálogo: Diego Lara.

Textos: *Sobre Arte*, por H. Matisse. Ed. Barral Editores, Barcelona 1974.

Traducción: Mercedes Casanovas.

Esta Exposición Matisse ha sido posible gracias al apoyo de la familia del artista, a cuyos miembros quiere expresar su gratitud la Fundación Juan March.

También hay que destacar la colaboración prestada a esta Exposición por el Museo Matisse de Niza, la Galería Beyeler de Basilea, el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York, el Museo Nacional de Arte Moderno (Centro G. Pompidou) de París, la Fundación Maeght de Saint-Paul de Vence y la Embajada de Francia en España; así como por diversos coleccionistas particulares.

A todos ellos hace llegar la Fundación Juan March su reconocimiento.

Madrid, octubre de 1980.



*Notas de un pintor **

Cuando un pintor se dirige al público, no tanto para mostrarle sus obras como para desvelarle algunas de sus ideas sobre el arte de la pintura, se expone a múltiples peligros.

En primer lugar, como no ignoro que la mayoría de las personas se complacen en considerar la pintura como algo que depende de la literatura y le piden que exprese, ya no ideas generales de acuerdo con sus posibilidades, sino ideas específicamente literarias, mucho me temo que el hecho de que un pintor se atreva a adentrarse en el terreno del hombre de letras, como es ahora mi caso, produzca cierta extrañeza. Soy plenamente consciente, en efecto, de que la mejor demostración que pueda ofrecer de su estilo será la que resulte de sus lienzos.

No obstante, artistas como Signac, Desvallières, Denis, Blanche, Guerin o Bernard han escrito algunas páginas que fueron favorablemente acogidas en las revistas especializadas. En cuanto a mí, intentaré exponer llanamente mis sentimientos y deseos de pintor, sin preocuparme por el estilo literario de mis escritos.

Pero otro peligro que empiezo ahora a entrever es el de dar la impresión de contradecirme. Conozco y siento profundamente el vínculo que une mis cuadros más recientes con los que pinté en otro tiempo. Sin embargo, no pienso lo mismo que pensaba entonces. O mejor, lo esencial de mi pensamiento no ha cambiado, pero ha evolucionado y con él mis medios de expresión. Debo decir que no me arrepiento de ninguno de mis cuadros y no pintaría de otro modo ni uno solo de ellos si tuviera que volver a hacerlo. Siempre he tendido hacia el mismo objetivo si bien los caminos que he tomado para llegar a él no han sido nunca iguales.

Por fin, si en alguna ocasión cito el nombre de tal o cual artista es únicamente para resaltar las diferencias que puedan existir entre su estilo y el mío. El lector opinará, quizás, que no me ocupo demasiado de las obras de los otros pintores, pero si así lo hiciera me arriesgaría a ser acusado de opiniones injustas respecto a pintores en los cuales admiro seguramente su búsqueda y disfruto plenamente de sus realizaciones.

* Las *Notas de un pintor* aparecieron por primera vez en *La Grande Revue*, el 25 de diciembre de 1908.

Me he limitado pues a tomarlos como ejemplo y no para atribuirme ninguna superioridad sobre ellos, sino para destacar más claramente, mostrando lo que ellos han hecho, lo que yo he intentado por mi parte.

Aquello que persigo por encima de todo es la expresión y en varias ocasiones se me ha reconocido cierta habilidad aun a pesar de sostener que mi ambición estaba limitada y no iba más allá de la satisfacción de orden puramente visual que puede procurar la contemplación de un cuadro. Pero el pensamiento de un pintor nunca debe ser juzgado al margen de los medios que le son propios, porque sólo tiene valor si está asistido por tales medios que deben ser tanto más completos (y por completos no quiero decir complicados) cuanto más profundo sea su pensamiento. Yo no soy capaz de distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como la traduzco.

Para mí la expresividad no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en toda la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar. La composición no es más que el arte de disponer de manera decorativa los diversos elementos con los que un pintor cuenta para expresar sus sentimientos. En un cuadro cada elemento ha de estar a la vista y representar el papel que le corresponda, ya sea principal o secundario. Aquello que no tenga una utilidad concreta dentro del cuadro es, por esta misma razón, molesto. Toda obra comporta una armonía de conjunto y cualquier detalle superfluo podría tomar en el espíritu del espectador el lugar de otro detalle esencial.

La composición, que debe estar encaminada a lograr la expresividad, se modifica según la superficie a cubrir. Si yo tomo una hoja de papel de unas dimensiones determinadas, el dibujo que trace tendrá una relación necesaria con su formato. No podría repetir el mismo dibujo en otra hoja cuyas proporciones fueran diferentes, rectangular por ejemplo, en vez de cuadrada. Pero tampoco quedaría satisfecho con una simple ampliación en el caso de que tuviera que trasladarlo a una hoja de igual formato pero diez veces más grande. El dibujo ha de poseer una fuerza de expansión capaz de vivificar las cosas que le rodean. El artista que desee trasladar de una tela a otra tela

mayor una composición deberá, si quiere conservar toda su expresión, concebirla de nuevo, modificar su aspecto y no simplemente ampliarla.

A través de los colores, basándose en su parentesco o bien en sus contrastes, pueden obtenerse efectos muy sugerentes. A menudo, cuando me dispongo a trabajar advierto, en el curso de la primera sesión, una serie de sensaciones directas y superficiales. Hace algunos años, sólo este resultado bastaba para satisfacerme. Si hoy me contentara tan solo con esto, cuando pienso que veo más lejos, quedaría un vacío en mi cuadro. No habría hecho más que registrar las sensaciones fugaces de un instante, que no servirían para dar una imagen real de mí y que ni siquiera podría reconocer al día siguiente.

Lo que pretendo es llegar a ese grado de concentración de todas las sensaciones, que conforma el cuadro. Podría contentarme con una obra en un primer bosquejo pero me aburriría en seguida y prefiero retocarla para poder reconocerla más tarde como una representación de mi espíritu. En otro tiempo no colgaba nunca mis telas en la pared porque me recordaban momentos de sobreexcitación y no me gustaba verlas de nuevo cuando me había tranquilizado. Hoy trato de trabajar en ellas con más calma y las reempiendo sin ninguna dificultad hasta que están concluidas.

Si por ejemplo he de pintar un cuerpo de mujer, primero le daré la gracia y el encanto característicos, pero se trata de infundirle algo más, de concentrar el significado de este cuerpo buscando sus líneas esenciales. El encanto será entonces aparente a primera vista pero irá surgiendo a lo largo de la nueva imagen que habré obtenido y adquirirá un significado más total, más plenamente humano. Al haber desaparecido todo lo característico de un cuerpo femenino, el encanto ya no será tan notable, pero a pesar de ello existirá contenido en la concepción general de mi figura.

El atractivo, la ligereza, la frescura no son más que sensaciones fugaces. Si tengo empezado, por ejemplo, un cuadro de colores frescos y al cabo de un tiempo lo reanudo, el tono se hará, sin duda, más pesado. Al tono de antes le sucede otro que por su mayor densidad lo reemplaza ventajosamente si bien no resulta tan seductor a la vista. Los pintores impresionistas, Monet y Sisley en particular, reflejan una serie de sensaciones delicadas que no difieren mucho las unas de las otras: de ahí que sus cuadros se parezcan tanto entre sí. El término «impresionismo»

describe perfectamente su estilo que consiste en reflejar impresiones fugaces. Pero ya no sirve, en cambio, para designar a ciertos pintores más recientes que rechazan la primera impresión por considerarla falaz. Una traducción rápida de un paisaje no refleja más que un instante de su duración. Yo siempre prefiero insistir sobre su naturaleza y sus características para conseguir así una mayor estabilidad en mi cuadro, aún a riesgo de que pierda parte de su atractivo.

Bajo esta sucesión de momentos que componen la existencia superficial de los seres y de las cosas y que los reviste de apariencias cambiantes, pronto desvanecidas, es posible descubrir un carácter más verdadero, más esencial, en el que el artista debe aplicarse para obtener una interpretación más duradera de la realidad. Cuando en el Louvre entramos en las salas dedicadas a la escultura de los siglos XVII o XVIII y observamos, por ejemplo, un Puget, es fácil darse cuenta de que la expresión es forzada y que se exagera hasta el punto de inquietar.

Algo parecido, aunque distinto, nos ocurre al entrar en los jardines de Luxemburgo: la actitud en la que los escultores han tomado el modelo es siempre aquella que comporta un gran desarrollo de todos los miembros del cuerpo y una fuerte tensión en los músculos. Pero el movimiento así interpretado no corresponde a nada en la naturaleza: cuando lo sorprendemos en una instantánea, la imagen que retenemos no recuerda a nada que hayamos visto nunca. El movimiento captado en el momento de su acción no tiene sentido para nosotros si no aislamos la sensación presente de aquella que le precede y de aquella que le sigue.

Hay dos modos de expresar las cosas: mostrarlas brutalmente o evocarlas con arte. Alejándose de la *representación* literal del movimiento es posible alcanzar un ideal más elevado de belleza. Miremos una estatua egipcia: nos parece rígida; sin embargo sentimos en ella la imagen de un cuerpo dotado de movimiento, animado a pesar de su rigidez. También el arte de los antiguos griegos se caracteriza por su serenidad: un hombre que lanza el disco es representado en el momento en que se incorpora, o por lo menos, en el caso de que el escultor haya querido tomarlo en la posición más tensa y precaria de su movimiento, lo habrá hecho «resumiéndolo» en un escorzo capaz de restituir el equilibrio y suscitar la idea de duración. El movimiento en sí mismo es inestable y no es coherente con una realidad inmóvil como una estatua, a menos que el artista no haya tenido plena consciencia de todo el desarrollo de la acción, del que sólo sorprende un instante.



1. La sirvienta bretona, 1896

Es necesario que decida con mucha precisión el carácter del objeto o del cuerpo que quiero pintar. Para ello estudio rigurosamente los medios de que dispongo: si marco un punto negro sobre una hoja en blanco, por mucho que me aleje de la hoja, el punto continuará siendo visible: es una escritura clara. Pero si junto a este punto añado otro y después un tercero, empieza a haber confusión. Para que el punto conserve su valor, es necesario que lo vaya agrandando a medida que añado algún otro signo sobre el papel.

Si sobre una tela blanca extiendo diversas «sensaciones» de azul, verde, rojo, a medida que añada más pinceladas, cada una de las primeras irá perdiendo importancia. He de pintar por ejemplo un interior: tengo ante mí un armario que me produce una sensación de rojo vivísimo y utilizo entonces un tono rojo que me satisface. Entre este rojo y el blanco de la tela se establece una relación. Si luego pongo al lado un verde o bien pinto el suelo de amarillo, seguirán existiendo entre el verde o el amarillo y el blanco de la tela relaciones que me satisfagan. Pero estos tonos diferentes pierden fuerza en contacto con los otros, se apagan mutuamente. Es necesario, pues, que las diversas tonalidades que emplee estén equilibradas de tal manera que no puedan anularse recíprocamente.

Para ello debo poner orden en mis ideas: la relación entre los diferentes tonos ha de establecerse de manera que sea capaz de exaltarlos en vez de anularlos. Una nueva combinación de colores sucederá entonces a la primera y ofrecerá la totalidad de mi representación. Me he sentido obligado a trasponer los colores y por eso parece que mi cuadro ha cambiado totalmente cuando, a consecuencia de sucesivas modificaciones, el rojo ha reemplazado al verde como tonalidad dominante, por ejemplo. No consigo copiar servilmente la naturaleza sino que me siento forzado a interpretarla y a someterla al espíritu del cuadro. 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.

En mi opinión, todo el problema reside en la concepción. Así pues, es necesario tener desde el principio una visión clara del conjunto. Podría citar a un gran escultor que nos ha dejado fragmentos admirables, pero para el que una composición no era más que eso: un conjunto de fragmentos. La expresión resultante es entonces necesariamente confusa.



2. Interior con sombrero de copa, 1896



3. Bodegón con frutas y botellas, 1896

4. Bodegón a contraluz, 1899





5. Interior con armonio, c. 1900

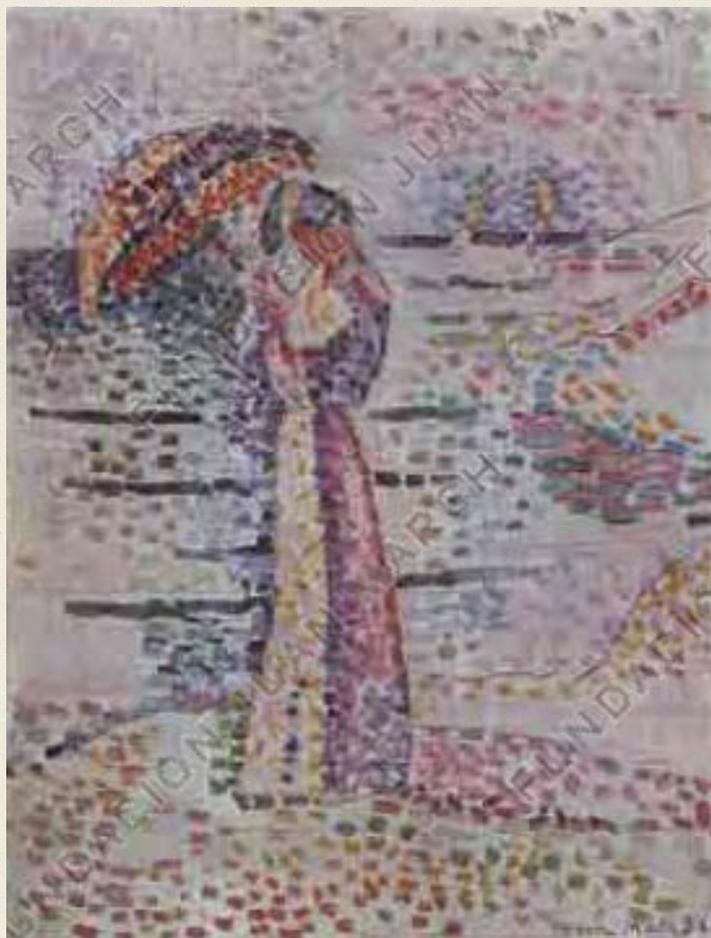
6. Interior en Collioure, 1905





7. El puerto de Abail, 1905

8. La joven de la sombrilla, 1905





9. Joven junto al arroyo, 1906

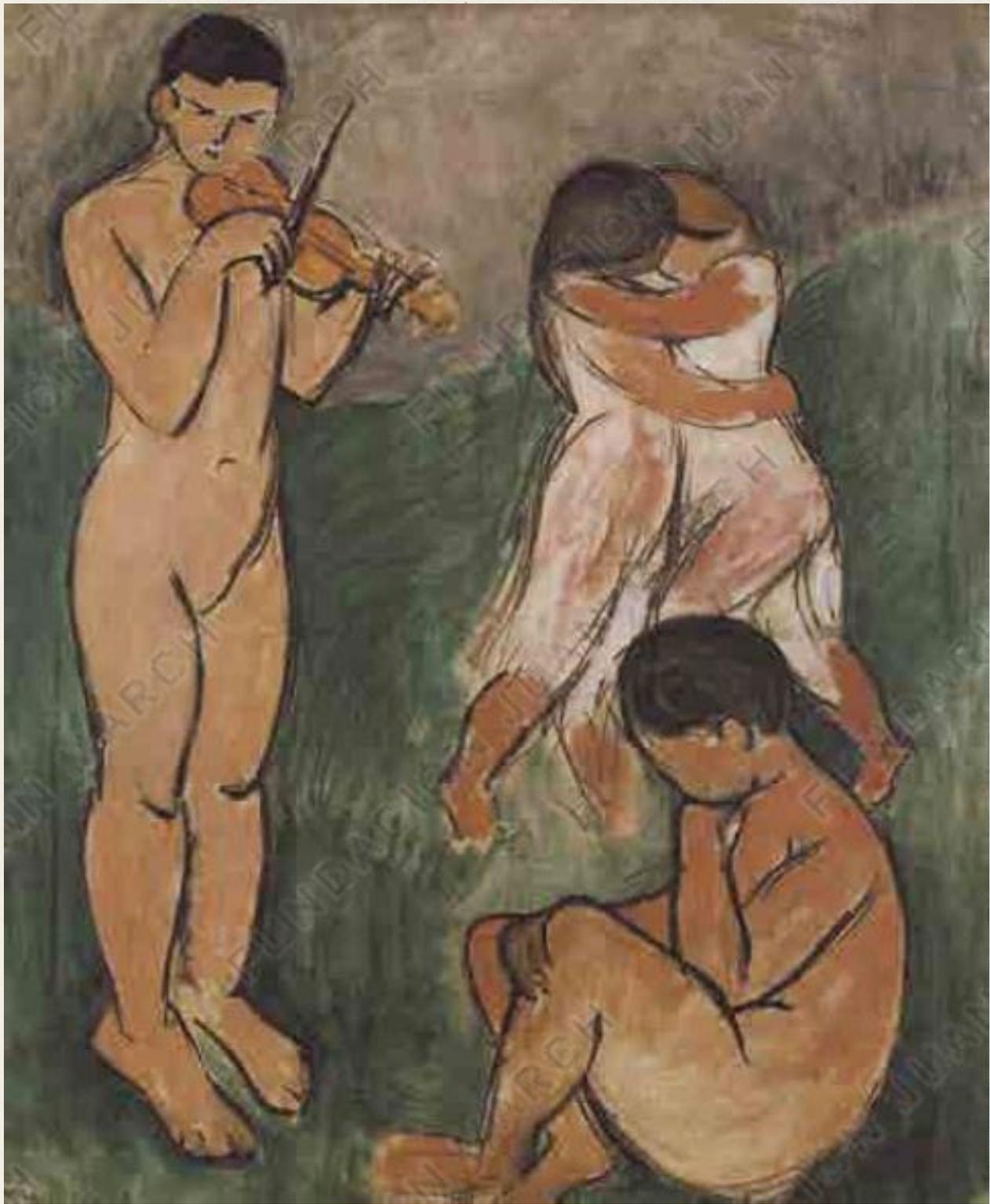
10. El ídolo, 1906



Observemos en cambio un cuadro de Cézanne: todo está tan bien combinado que, a cualquier distancia, y sea cual fuere el número de personajes, se pueden distinguir claramente los distintos cuerpos y apreciar cómo se enlazan sus miembros. Si hay orden y claridad en el cuadro es porque desde el principio ese orden y esa claridad ya existían en el espíritu del pintor, o bien porque el pintor tenía conciencia de esta necesidad. Los miembros pueden cruzarse, enlazarse, pero cada uno de ellos permanece siempre, para el espectador, unido al mismo cuerpo y participando de la idea de cuerpo: desaparece así toda confusión.

El color debe tender ante todo a servir lo mejor posible a la expresión. Siempre coloco todos mis tonos sin juicio previo. Si al principio, posiblemente sin ser consciente de ello, un determinado tono me seduce u obsesiona más que otro, cuando he concluído definitivamente el cuadro me doy cuenta de que he respetado ese tono mientras modificaba y transformaba progresivamente todos los demás. La cualidad expresiva de los colores se me impone de manera puramente instintiva. Para pintar un paisaje otoñal, no intentaré recordar cuales son los tonos que corresponden a esta estación, sino que me inspiraré únicamente en la sensación que el otoño me procura: la pureza glacial del cielo, de un azul agrio, expresará esta estación del año tan bien como los matices del follaje. Mi misma sensación puede variar: el otoño puede ser dulce y cálido como una prolongación del verano, o por el contrario, fresco con un cielo helado y árboles amarillo-limón que dan precisamente impresión de frío y anuncian el invierno.

La elección de mis colores no descansa en teorías científicas; se basa en la observación, en el sentimiento, en la experiencia de mi sensibilidad. Inspirándose en ciertas páginas de Delacroix, un artista como Signac se interesa por los tonos complementarios cuyo conocimiento teórico le induce a emplear aquí tal tono y más allá tal otro. Yo, en cambio, trato simplemente de emplear los colores capaces de transcribir mis sensaciones. Existe una proporción necesaria de tonos que mientras no la he obtenido en todas las partes de mi cuadro, me induce constantemente a

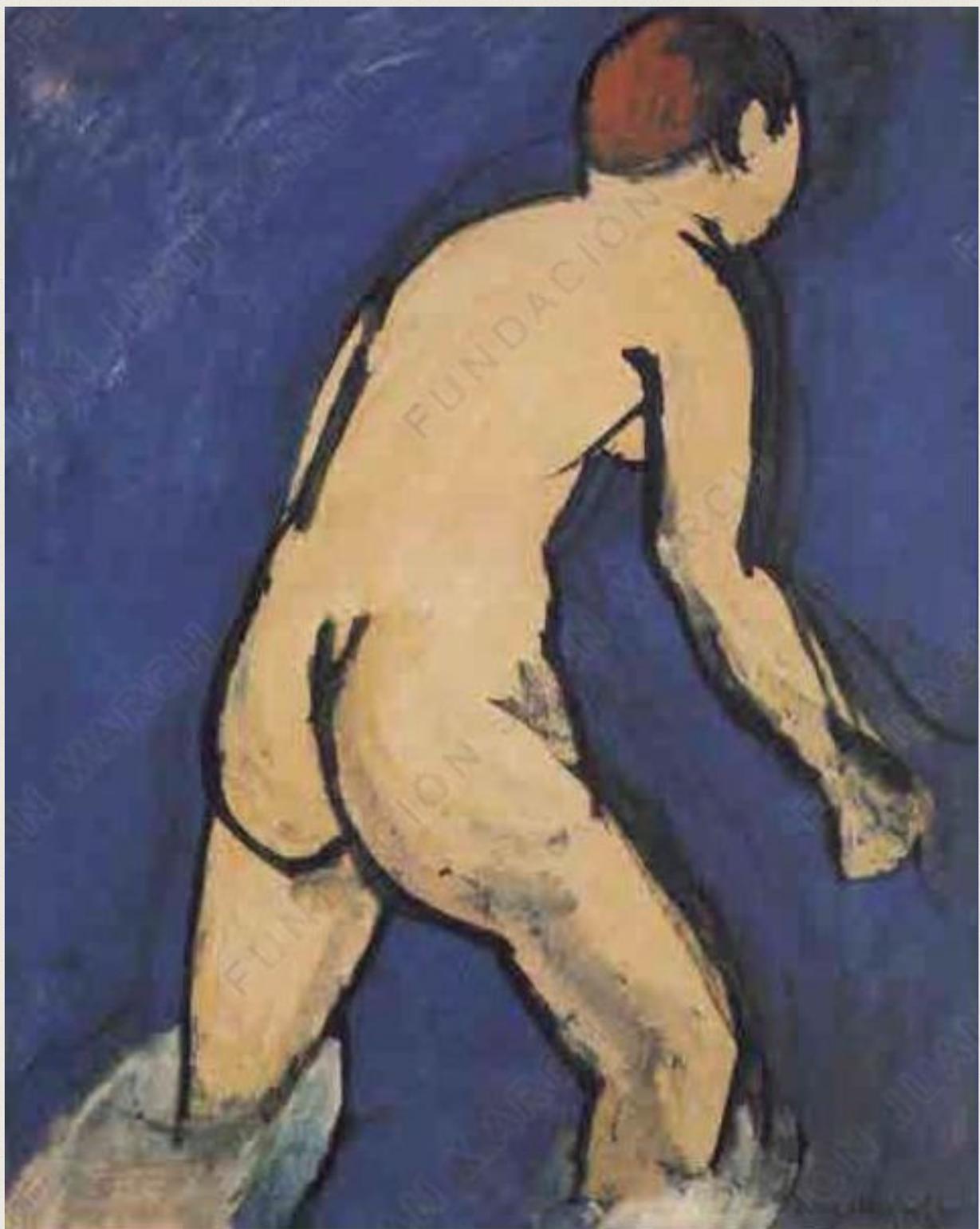


modificar la forma de una figura, a transformar mi composición y proseguir indefinidamente mi trabajo. Después llega el momento en que todas las partes han encontrado sus relaciones definitivas y a partir de entonces ya me sería imposible realizar el más mínimo retoque en el cuadro sin rehacerlo totalmente.

En realidad estoy convencido de que la teoría misma de los complementarios no es absoluta. Estudiando las obras de los pintores cuyo conocimiento de los colores se basa en el instinto y el sentimiento, en una constante analogía de sus sensaciones, podrían concretarse algunos aspectos de las leyes del color y ampliar los límites de la teoría cromática tal como es aceptada actualmente.

Lo que más me interesa no es la naturaleza muerta ni el paisaje: es la figura humana. Sólo ella me permite expresar bien el sentimiento, por así llamarlo, religioso que tengo de la vida. No me entretengo en detallar todos los pormenores de un rostro ni en pintarlos uno a uno toda su exactitud anatómica. Si tengo por ejemplo un modelo italiano que a primera vista sólo sugiere la idea de una existencia puramente animal, no tardaré mucho en descubrir en él sus rasgos esenciales y en penetrar entre las líneas de su rostro, aquellas que traducen el carácter de profundidad que existe en todo ser humano. Una obra debe llevar en sí misma todo su significado e imponerlo al observador antes de que éste conozca el tema. Cuando contemplo los frescos del Giotto en Padua, no me interesa averiguar de qué episodio de la vida de Cristo se trata pues comprendo inmediatamente el sentimiento que se desprende de cada pintura, porque está en las líneas, en la composición, en el color, y el título no hará más que confirmar mi impresión.

Sueño con un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea inquietante ni turbador, que llegue a todo trabajador intelectual, tanto al hombre de negocios como al artista, que sirva como lenitivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón que le descansa de sus



fatigas físicas. A menudo se discute acerca del valor de los diferentes procedimientos y sobre sus relaciones con los distintos modos de ser de cada uno. Se distingue entonces entre los pintores que trabajan directamente del natural y los que únicamente utilizan la imaginación. Por mi parte, no creo que haya que adoptar uno de estos dos métodos con exclusión del otro. Puede muy bien darse el caso del artista que emplea a veces uno y a veces otro, ya porque sienta la necesidad de la presencia de los objetos para recibir sensaciones y así estimular sus facultades creadoras, ya porque sus sensaciones estén previamente clasificadas; tanto en un caso como en el otro podrá llegar a aquella síntesis que constituye el cuadro. Con todo, creo que la vitalidad y la fuerza de un artista pueden ser valorados en la medida en que, bajo la impresión directa de un espectáculo natural, sea capaz de organizar sus sensaciones y volver repetidas veces y en días distintos a un mismo estado de ánimo que le permita continuar expresando las mismas sensaciones: semejante poder requiere un hombre lo suficientemente dueño de sí mismo como para imponerse disciplina.

Los medios más simples son los que permiten al pintor expresarse de la mejor manera. Si teme la trivialidad, no escapará a ella presentándose con rarezas, ni abandonándose a extravagancias y a excentricidades en el color y en el dibujo. Sus medios deben derivar necesariamente de su temperamento. Debe poseer esa simplicidad de espíritu que le llevará a creer que no ha pintado más que lo que ha visto. Siempre me ha gustado la frase de Chardin: «*Utilizo toda la pintura que hace falta hasta conseguir el parecido*», y ésta otra de Cézanne: «*Quiero dar la imagen*», y también aquella de Rodin: «*Copiad la naturaleza*». Vinci decía: «*Quién sabe copiar, sabe crear*». Los artistas que siguen un estilo de ideas preconcebidas y se apartan voluntariamente de la naturaleza están de espaldas a la verdad. El artista debe darse cuenta, cuando razona, de que su cuadro es facticio, pero cuando se pone a pintar, ha de sentir que está copiando la naturaleza. Y si alguna vez se aparta de ella, debe hacerlo con la convicción de que de esta manera conseguirá reflejarla más ampliamente.



Quizás el lector de estas notas esperaba encontrar otros puntos de vista diferentes sobre la pintura y me recrimine el haber insistido una y otra vez sobre lugares comunes. A esto, le respondería que no existen verdades nuevas. El papel del artista, como el del erudito, consiste en tomar las verdades comunes que le han sido repetidas una y otra vez, pero que cobrarán para él un nuevo sentido y que hará suyas el día que haya captado su significado profundo. Si los aviadores nos explicaran sus descubrimientos, nos relataran cómo pudieron abandonar la tierra y lanzarse al espacio, nos confirmarían simplemente los principios más elementales de la física que otros inventores menos afortunados descuidaron.

Para un artista nunca está de más que alguien le ponga al corriente sobre sí mismo y por esto me alegra tanto haberme enterado de cuál es mi punto flaco. En la *Revue Hebdomadaire*, el Sr. Peladan reprocha a unos cuantos pintores, entre los cuales creo debo incluirme, hacerse llamar «Fauves» y vestirse como todo el mundo, de forma que su prestancia no está muy por encima de la del encargado de sección de unos grandes almacenes. ¿Tan sólo en esto reside el genio? Por lo que a mí respecta, que el Sr. Peladan se tranquilice: a partir de mañana mismo, me haré llamar Zar y me vestiré de nigromante.

En el mismo artículo, este excelente escritor afirma que no pinto honestamente, afirmación por la que tendría todo el derecho a molestarme si no hubiera tenido el cuidado de completar su parecer con una definición restrictiva: *Por honestamente entiendo el respeto del ideal y de las reglas*. Pero lamentablemente no nos dice dónde están esas reglas. Si existieran realmente y fuera posible aprenderlas, tal como sería mi deseo, ¡cuántos artistas sublimes tendríamos entre nosotros!

No existen reglas al margen de los individuos: si no cualquier profesor tendría el mismo genio de Racine. No hay nadie que no sea perfectamente capaz de repetir hermosas sentencias, pero sólo unos pocos penetrarán su sentido. Estoy dispuesto a admitir que de la obra de un Rafael o de un





15. La rama de lilas, 1914

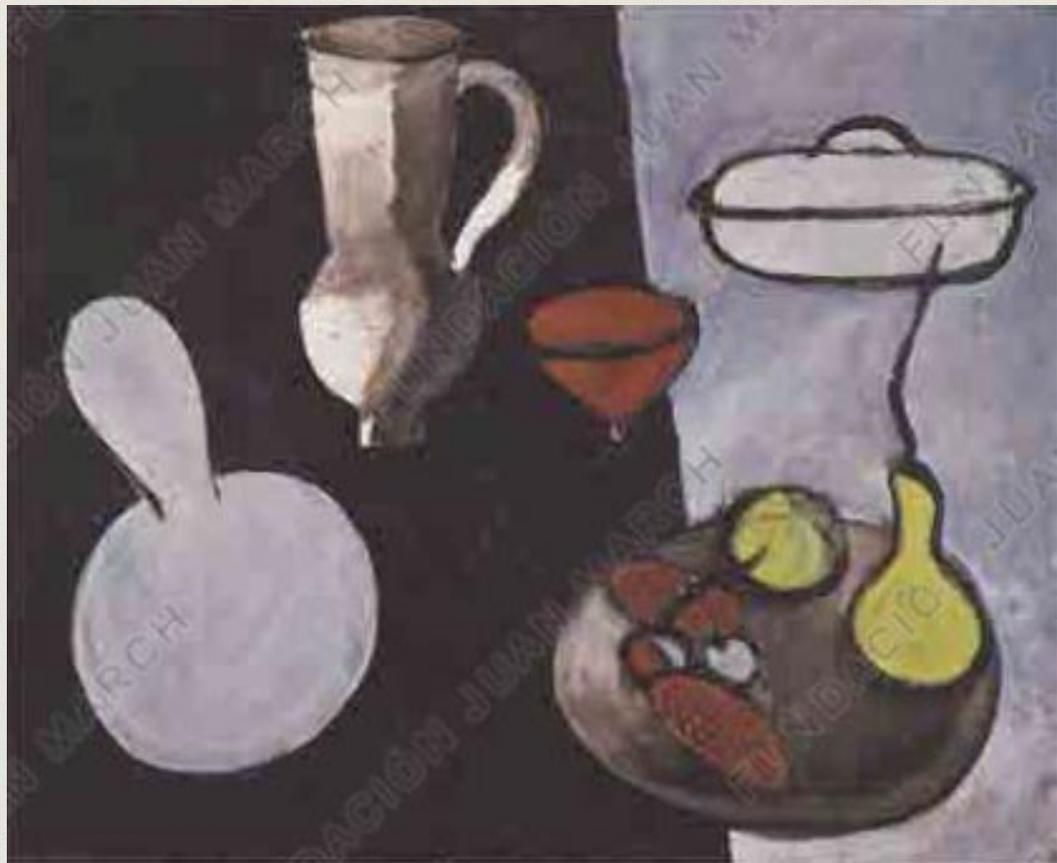
16. Rama de hiedra, 1915





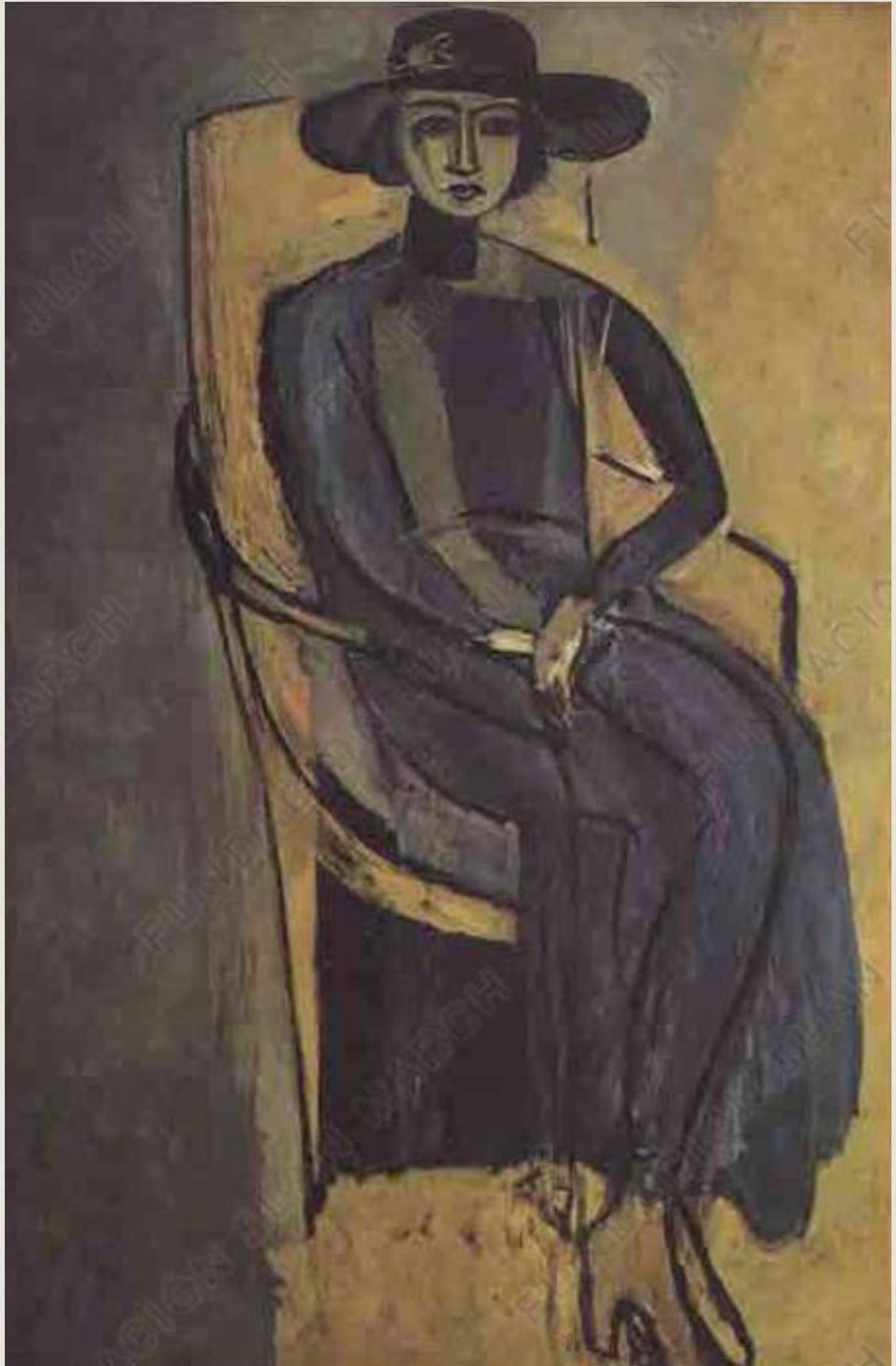
17. El frutero de naranjas, 1916

18. Las calabazas, 1916



Tiziano se desprende un conjunto de reglas más completo que de la de un Manet o de un Renoir, sin embargo las reglas que encontramos en Manet o en Renoir son aquellas que convenían a su naturaleza y prefiero la menor de sus pinturas a todas las de aquellos pintores que se contentaron con plagiar *La Venus del perrito* o *La Virgen del jilguero*. Estos últimos no habrán marcado un cambio para nadie, porque queramos o no queramos, pertenecemos a nuestro tiempo y compartimos sus opiniones, sus sentimientos e incluso sus errores. Todos los artistas llevan la huella de su época, pero los grandes artistas son aquellos en los que está marcada más profundamente. La que ahora vivimos la refleja mejor Coubet que Flandrin, Rodin que Frémiet. Tanto si queremos como si no, y por mucho que insistamos en considerarnos exiliados, se establece entre nuestra época y nosotros una solidaridad a la cual ni siquiera el Sr. Peladan puede escapar. Ya que puede que sean sus libros los que los estudiosos del futuro tomarán como ejemplo, cuando quieran demostrar que nadie en nuestros días comprendió absolutamente nada del arte de Leonardo de Vinci.

19. Mme. Greta Prozor, 1916



*El negro es un color**

La utilización del negro como un color de igual importancia que los demás amarillo, azul o rojo, no es nada nuevo.

Los orientales, concretamente los japoneses en sus láminas, se sirvieron del negro como un color. Más próximo a nosotros, recuerdo cierto cuadro de Manet en el que la chaqueta de terciopelo negro de un joven con sombrero de paja es de un negro luminoso y total.

En el retrato de Zacharie Astuc de Manet encontramos otra chaqueta de terciopelo expresada también por un negro luminoso y total. Mi panel de los *Marroquíes* por último, contiene una gran parte negra tan luminosa como los otros colores del cuadro.

* Publicado en *Derrière le miroir*, n.º I diciembre 1946.



20. Mujer española, 1917





22. Jardín de Issy, 1917-19

*Función y modalidades del color**

Decir que el color ha vuelto a hacerse expresivo, equivale a hacer su historia. Durante mucho tiempo no fue más que un complemento del dibujo. En Rafael, Mantegna o Durero, como en todos los demás pintores del Renacimiento, el dibujo constituye la estructura a la que añaden más tarde los diversos colores.

En cambio, los primitivos italianos y sobre todo los orientales habían hecho del color un medio de expresión. Con razón se bautizó a Ingres como «un chino ignorado en París» ya que fue el primero en utilizar los colores puros, limitándolos sin desnaturalizarlos.

De Delacroix a Van Gogh y sobre todo a Gauguin, pasando por los impresionistas que hicieron una buena limpieza y por Cézanne que da el impulso definitivo e introduce los volúmenes coloreados, puede seguirse paso a paso esta rehabilitación de la función del color, la restitución de su poder emotivo.

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.

Ejemplos no faltaban. En aquella época teníamos ante nosotros, no solamente a otros pintores sino todo el arte popular y los crespones japoneses que se vendían entonces. El fauvismo fue para mí la prueba de los diferentes medios: colocar uno al lado de otro, reunir de forma expresiva un azul, un rojo, un verde. Era el resultado de una necesidad que tomaba forma en mí y no de una actitud voluntaria ni de una deducción o un razonamiento, procesos éstos en los que la pintura nada tiene que ver.

Lo que más importa en el color son las relaciones. Gracias a ellas y sólo a ellas un dibujo puede ser coloreado sin que haya necesidad de ponerle color.

* Declaraciones recogidas por Gaston Diehl en *Problèmes de la Peinture* 1945, Lyon, Editions Confluences.





24. Temporal en Niza, c. 1919-20

25. Meditación (después del baño), 1920





26. Interior en Niza, la siesta, 1922

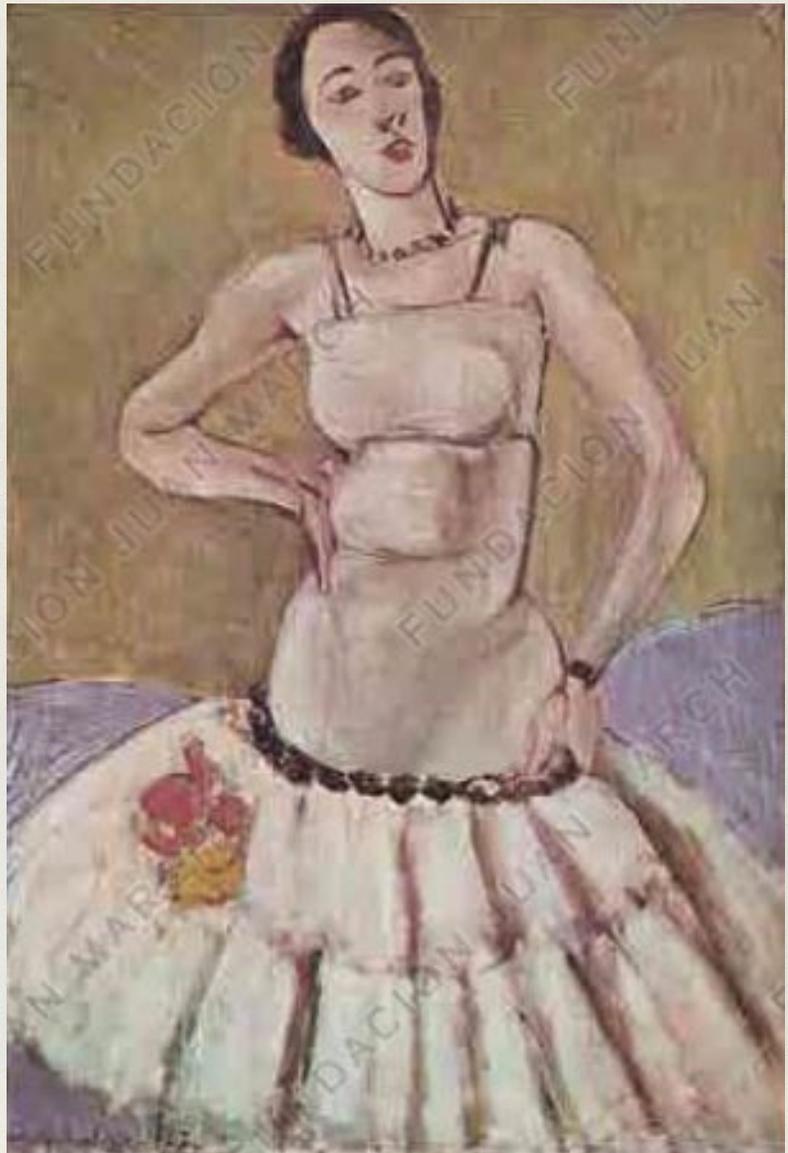
27. Piñas en un cesto, 1926





28. La odalisca del cofre rojo, 1926

29. Bailarina de pie, armonía gris, 1927



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.

Cierto que el color y la música nada tienen en común, pero siguen vías paralelas. Bastan siete notas con ligeras modificaciones para escribir cualquier partitura. ¿Por qué habría de ser de otra manera en la plástica?

El color no es nunca una cuestión de cantidad sino de elección. En sus comienzos, los *ballets* rusos y particularmente *Schéhérazade* de Bakst rebosaban color. Profusión sin medida. Diríase que el color había sido derramado a cubos. El conjunto era alegre por su materia, pero no por su organización. Con todo, los ballets han facilitado el empleo de nuevos medios, de los que ellos mismos se han beneficiado ampliamente.

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.

En el dibujo, aun en el constituido por un sólo trazo, pueden darse infinidad de matices a cada una de las partes de que está formado. La proporción juega un papel primordial.

No es posible separar dibujo y color. Puesto que este último nunca es aplicado al azar, la escisión se producirá en el momento en que se establezcan límites y sobre todo proporciones. Y 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. Ingres decía que un dibujo es como un cesto del que no es posible quitar un trozo de mimbre sin hacer un agujero.

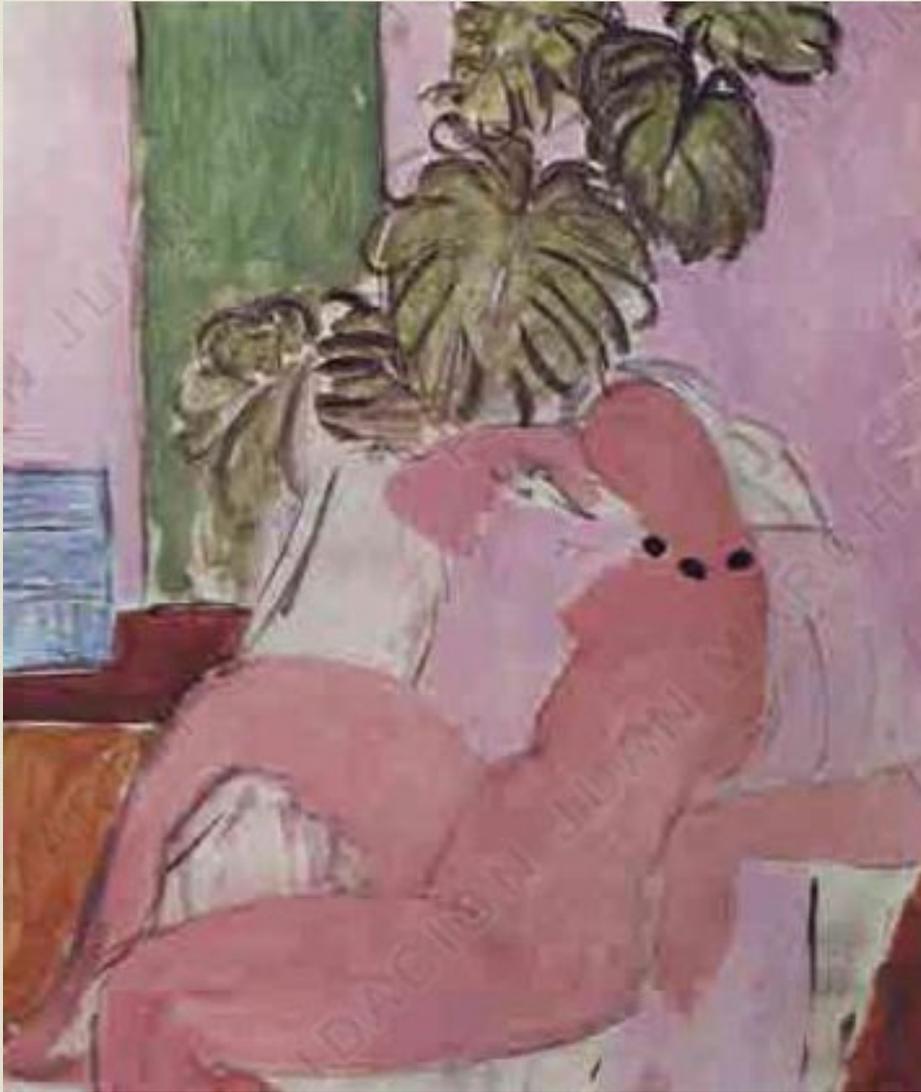




31. Retrato con vestido blanco, 1934

32. El sueño, 1935



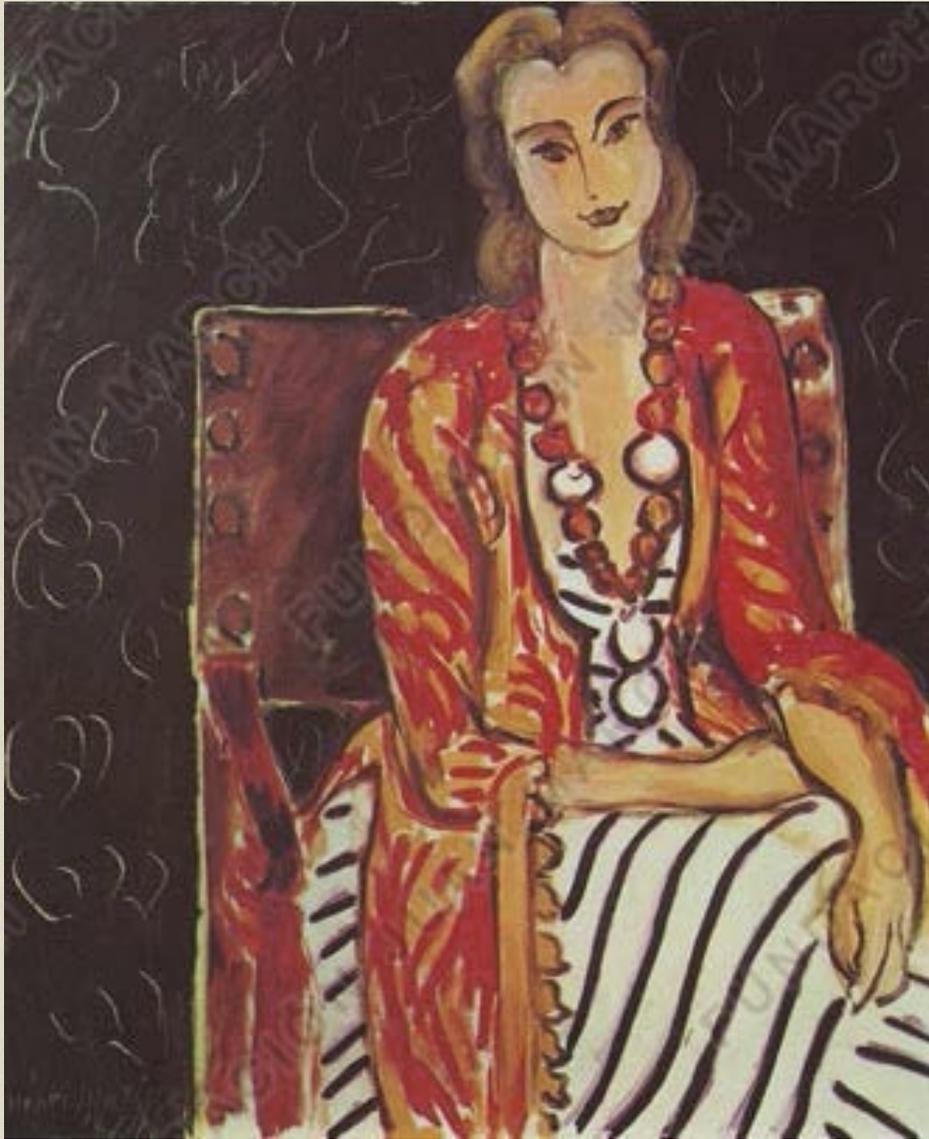


33. Desnudo en un sillón, planta verde, 1937

34. El sueño, 1940



35. Mujer sentada con fondo negro, 1942





36. Lectora con mesa amarilla, 1944

Todo, incluso el color, 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.

Cuando los medios de expresión que utiliza el pintor son asimilados por la moda, por los grandes almacenes, pierden en seguida su significado. Ya no ejercen ningún poder sobre el espíritu. Su influencia no hace sino modificar la apariencia de las cosas; se cambia únicamente de matices.

El color contribuye a expresar la luz, no su fenómeno físico sino la única luz que existe de hecho, la del cerebro del artista.

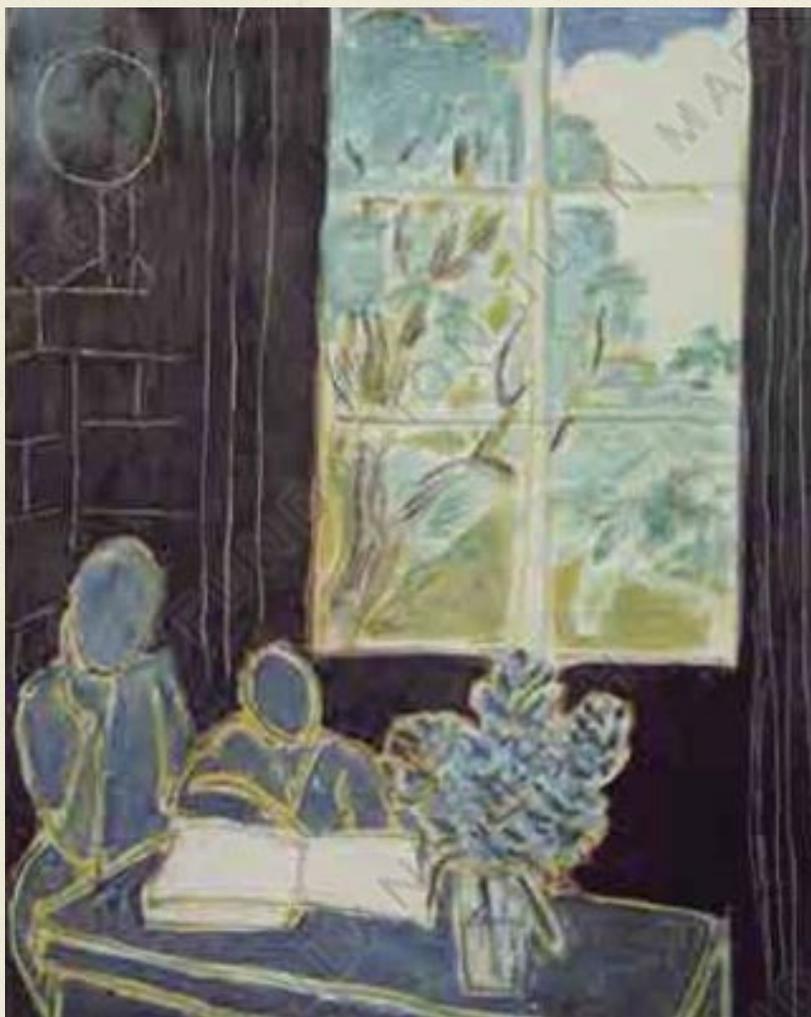
Cada época lleva consigo su luz particular, su peculiar sentimiento del espacio, como una necesidad. Nuestra cultura, incluso para quien nunca haya volado en avión, ha supuesto una nueva comprensión del universo, de la duración, del espacio. Y hoy ya se pretende una posesión total de este espacio.

Suscitados y sostenidos por la Divinidad todos los elementos se encuentran en la naturaleza. ¿Acaso no son una misma cosa el creador y la naturaleza?

Evocado y nutrido por la materia, recreado por el espíritu el color podrá traducir la esencia de cada cosa y al mismo tiempo responder a la intensidad de la conmoción emotiva. Pero dibujo y color no son más que una sugestión. Por medio de la ilusión deben provocar en el observador la posesión de las cosas. Y esto ocurre en la medida en que el artista es capaz de sugestionarse y de transmitir su propia sugestión a su obra y al espíritu del observador. Como dice un antiguo proverbio chino: *Cuando dibujamos un árbol, debemos sentir que poco a poco nos vamos elevando.*

El color quizás mucho más que el dibujo, es una liberación. La liberación consiste en la distensión de las convenciones, en el rechazo absoluto de las viejas reglas para dejar paso a las aportaciones de una nueva generación.





39. El silencio llena las casas, 1947

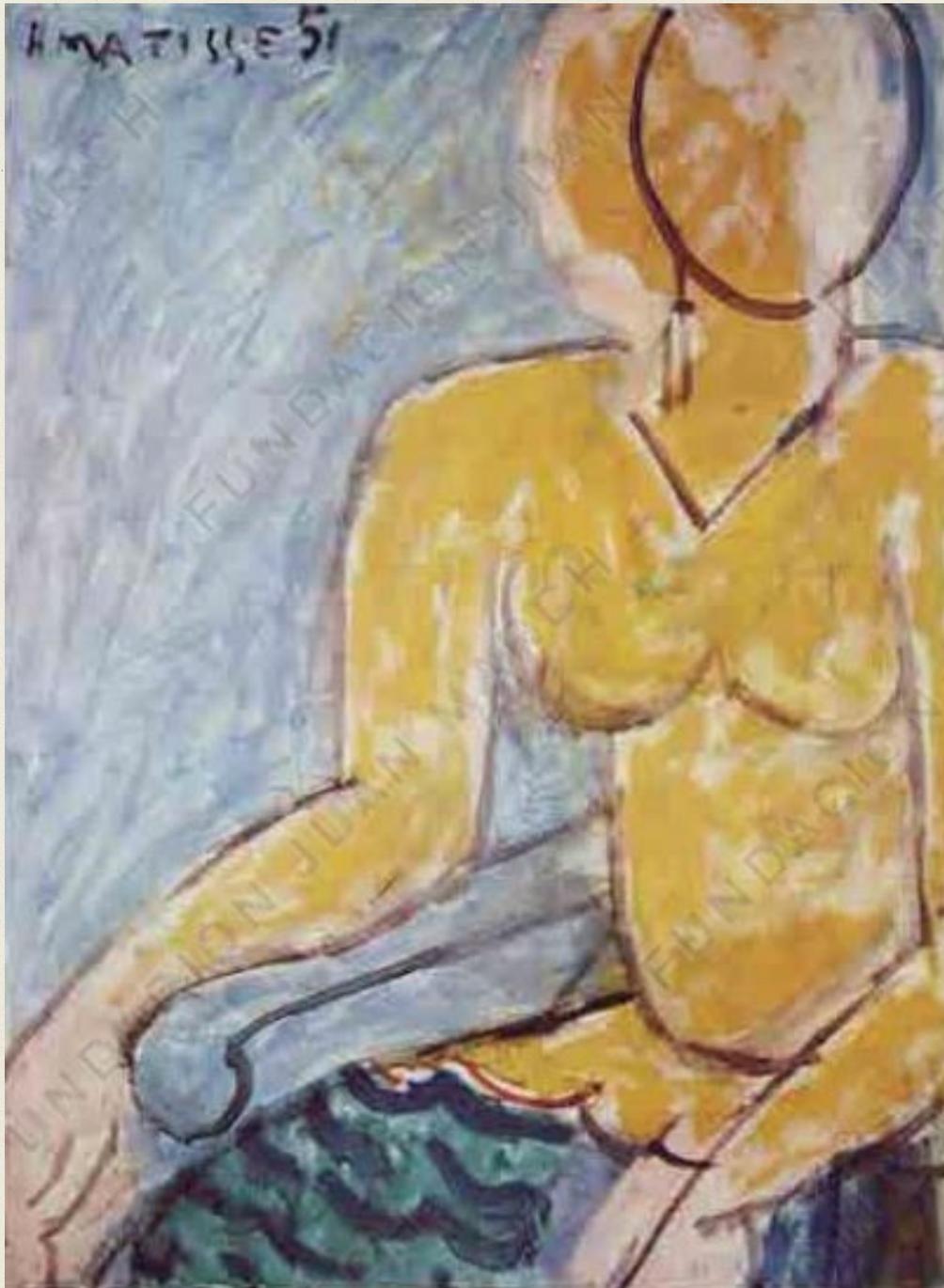
38. Bodegón con granadas, 1947





El dibujo y el color en tanto que medios de expresión, pueden ser modificados. De ahí que los nuevos medios que aparecen sean extraños pues se refieren a algo muy distinto de lo que interesaba a las generaciones precedentes.

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



41. Katia con vestido amarillo, 1951

*Notas sobre el color**

En pintura los colores pierden todo su poder y elocuencia si no se utilizan en su estado puro en el que el brillo y la pureza no son alterados ni rebajados por mezclas opuestas a su naturaleza (el azul y el amarillo que mezclados dan el verde, sólo pueden yuxtaponerse, pero nunca mezclarse; y el único verde que se puede emplear es el que proporciona la industria. De la misma manera de la mezcla de un rojo y un amarillo no resulta más que un tono anaranjado impuro y sin ninguna vibración.) Resulta evidente que los colores utilizados en su estado puro o bien algo degradados por el blanco pueden brindarnos mucho más que meras sensaciones retinianas ya que se apropian de la riqueza mental del artista que les da la vida.

Los colores pueden multiplicarse ya sea por las degradaciones resultantes de la mezcla con el blanco, ya sea añadiéndoles negro. ¡Qué diferencia entre un negro coloreado de azul Prusia y un negro coloreado de azul ultramar! El negro con el ultramar desprende la cálida atmósfera de las noches tropicales, mientras que con el azul Prusia hace sentir la frescura de los glaciares.

De la misma manera que la modificación de la expresión musical puede surgir de una minucia —existe tanta diferencia entre los tonos altos y los bajos como entre el sol y la sombra— así la disminución en un acorde de varios colores de uno sólo de sus elementos en beneficio de otro, cambia la expresión del conjunto armónico, suponiendo, claro está, que éste haya sido establecido por el pintor con la idea de dar un carácter expresivo a la reunión de varias superficies de colores. También los colores puros, con toda su intensidad, y sus reacciones sobre las cantidades vecinas, son un medio difícil de emplear. Vidrieras tan bellas como las de Chartres son poco frecuentes. No porque los materiales que las componen sean especiales, sino porque la proporción justa en el color, que es lo que les concede calidad, es difícil de obtener. Pero no se debe confundir vidriera y superficie pintada. La vidriera es iluminada por transparencia mientras que la tela es pintada directamente. Una superficie pintada puede dar la impresión de haber sido iluminada «por dentro» pero no debería ser así ya que se trata precisamente de que puede ofrecer al ojo la resistencia de una superficie, sin la cual es insostenible.

* Publicadas en el catálogo de la exposición *Henri Matisse, Acuarelas Dibujos*, Galería Jacques Dubours, París, 1962.

*Notas de un pintor acerca de su dibujo **

Mi educación consistió en aprender y comprender los diferentes medios de expresión del color y del dibujo. 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, hasta el momento en que me di cuenta de que era necesario olvidar el oficio de los maestros, o mejor, de que había que comprenderlo de una forma decididamente personal. ¿Acaso no debe ser ésta la norma de cualquier artista de formación clásica? El descubrimiento y la influencia del arte oriental vinieron después.

Mi dibujo al trazo es la traducción directa y más pura de mis emociones: la simplicidad del medio lo permite. Sin embargo y contra lo que pueda parecer, estos dibujos están mucho más acabados de lo que creen algunas gentes que en seguida los identifican con una especie de croquis. Son generadores de luz; si se les observa en un día oscuro o con iluminación indirecta se puede apreciar muy bien que además del sabor y de la sensibilidad de las líneas, contienen de una forma evidente la luz y la diferencia de los valores correspondientes al color. Estas cualidades son también visibles a plena luz. Y esto se explica por el hecho de que todos estos dibujos han sido siempre precedidos de otros estudios realizados con medios menos rigurosos que el trazo, el carboncillo o el lápiz, por ejemplo, lo que permite tener en cuenta simultáneamente el carácter del modelo, su expresión humana, la cualidad de la luz que le rodea, la atmósfera y todo aquello que sólo se puede expresar mediante el dibujo. Y es sólo cuando la sensación de estar completamente extenuado de este trabajo que puede durar varias sesiones, cuando con el espíritu purificado, puedo dejar ir mi pluma con confianza. Es entonces evidente el hecho de que mis emociones se expresan por medio de la escritura plástica. Tan pronto como mi trazo emocionado ha modelado la luz de mi hoja en blanco, sin despojarla de su cualidad de blancura conmovedora, ya no puedo añadirle ni quitarle nada más. La página está escrita: ninguna corrección es ya posible. Lo único que puedo hacer en caso de que no me satisfaga es volverla a empezar, como si se tratara de una acrobacia.

* *Le Point*, n.º 21, Julio 1939.



42. Interior con biombo, 1924

Contiene, amalgamados según mis posibilidades de síntesis, los diferentes puntos de vista que he podido más o menos asimilar a través de mi estudio preliminar.

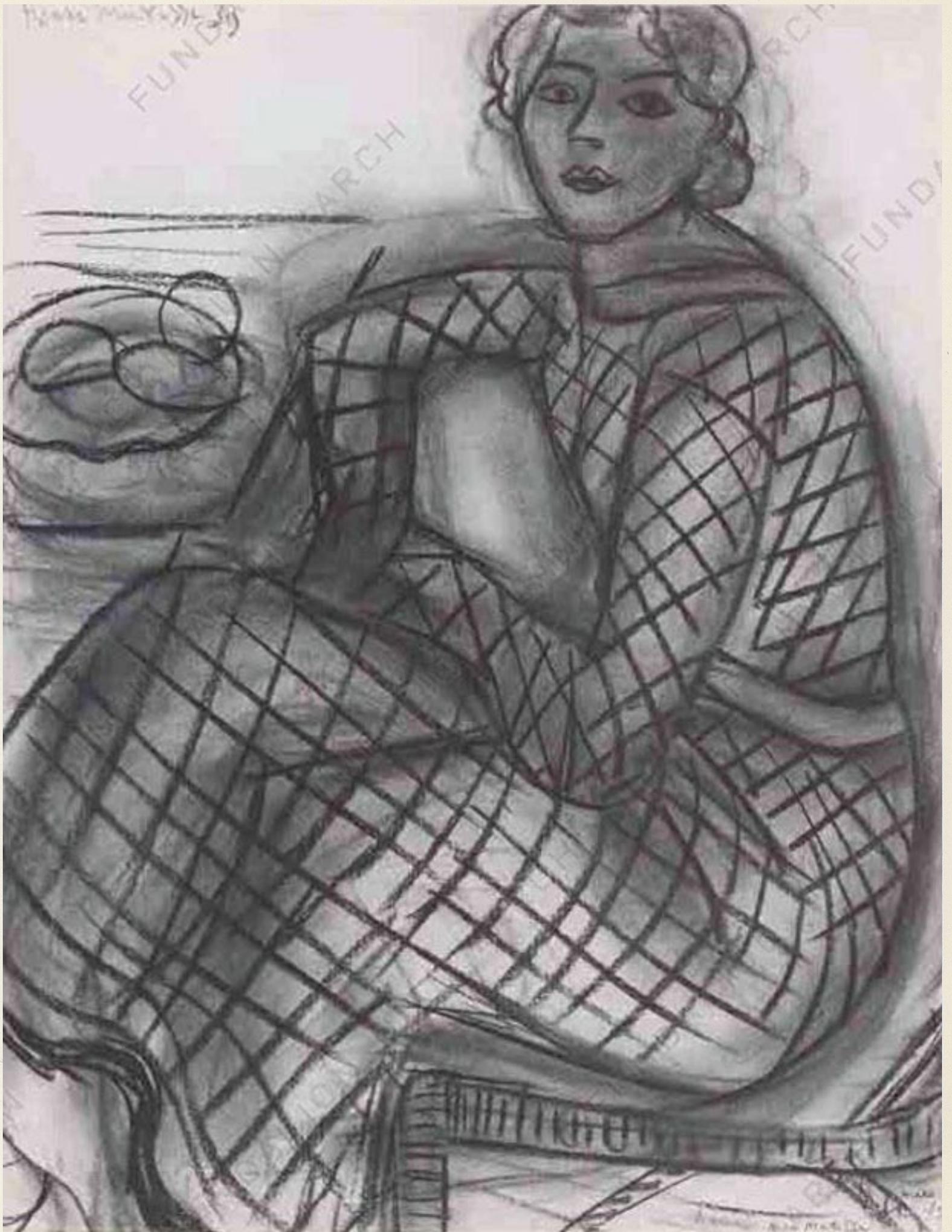
Los preciosismos o los arabescos no sobrecargan nunca mis dibujos a partir de un modelo, ya que también ellos forman parte de mi orquestación. Debidamente colocados sugieren la forma o el acento de los valores necesarios a la composición del dibujo. Recuerdo el comentario de un médico que me decía: *Cuando uno mira sus dibujos se queda sorprendido de ver lo bien que usted conoce la anatomía*. Mis dibujos, en los que el movimiento había sido expresado por un ritmo lógico de líneas, le sugerían el juego de los músculos en acción.

Si estudio tanto antes de realizar un dibujo a la pluma es para conseguir que la gracia y la naturalidad queden libres. No me impongo jamás la violencia, al contrario, soy el bailarín o el equilibrista que comienza su jornada con varias horas de ejercicios de flexibilidad con el fin de que todas las partes de su cuerpo le obedezcan cuando, delante del público, quiera traducir sus emociones por medio de una sucesión de movimientos de danza, lentos o rápidos, o mediante una pirueta elegante.

(A propósito de la perspectiva: mis dibujos definitivos al trazo poseen siempre su espacio luminoso y los objetos que los constituyen están situados en planos diferentes: es decir, en perspectiva, *pero en perspectiva de sentimiento*, en perspectiva sugerida).

Siempre he considerado el dibujo, no como un ejercicio de adiestramiento particular, sino sobre todo, como un medio de expresión de sentimientos íntimos y de descripción de los estados de ánimo, porque los medios más simples son los que consiguen dar una mayor simplicidad, más espontaneidad a la expresión que debe dirigirse ligera al espíritu del espectador.

Mis modelos, figuras humanas, no son solamente las *comparsas* de un decorado. Son el tema principal de mi trabajo. Dependo absolutamente de mi modelo que observo en libertad y al que luego fijo la postura que mejor corresponde a su *naturaleza*. Cuando tomo un modelo nuevo lo observo en el abandono de su reposo para poder adivinar la postura que



más le conviene y de la que me convierto en esclavo. A algunas jovencitas las conservo a menudo durante varios años hasta que se agota mi interés.

Mis signos plásticos expresarán probablemente su estado de ánimo por el que me intereso inconscientemente. Sus formas no son siempre perfectas, pero sí expresivas. El interés emotivo que me inspiran no se percibe demasiado en la representación de su cuerpo, sino en las líneas o en los valores especiales que están repartidos por toda la tela o el papel, y que forman su orquestación, su arquitectura. Pero no todo el mundo se da cuenta de ello. Se trata quizás de una voluptuosidad sublimada lo que, sin duda, no es todavía perceptible para la mayoría de personas.

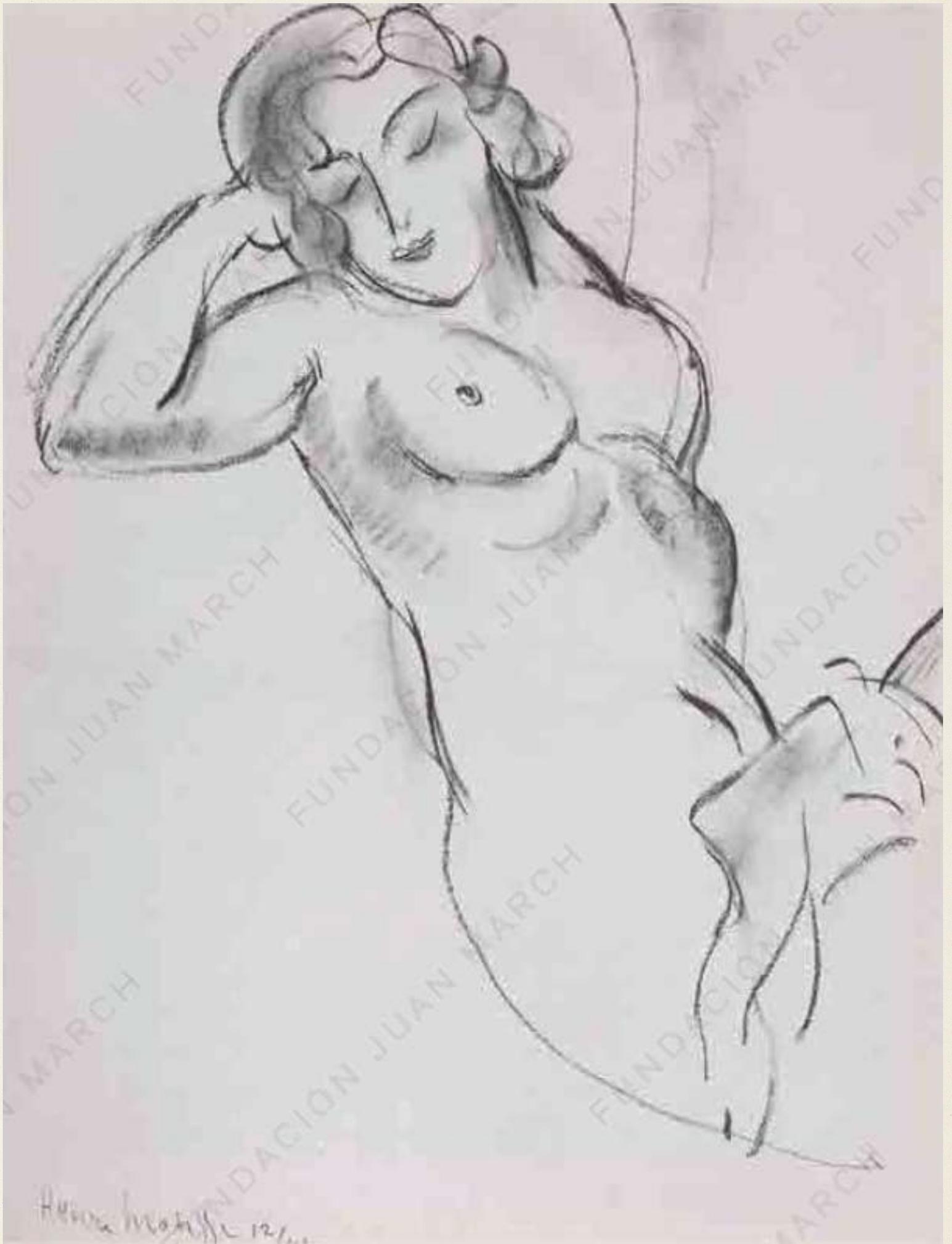
De mí se ha dicho: *Este encantador que se complace en encantar monstruos.*

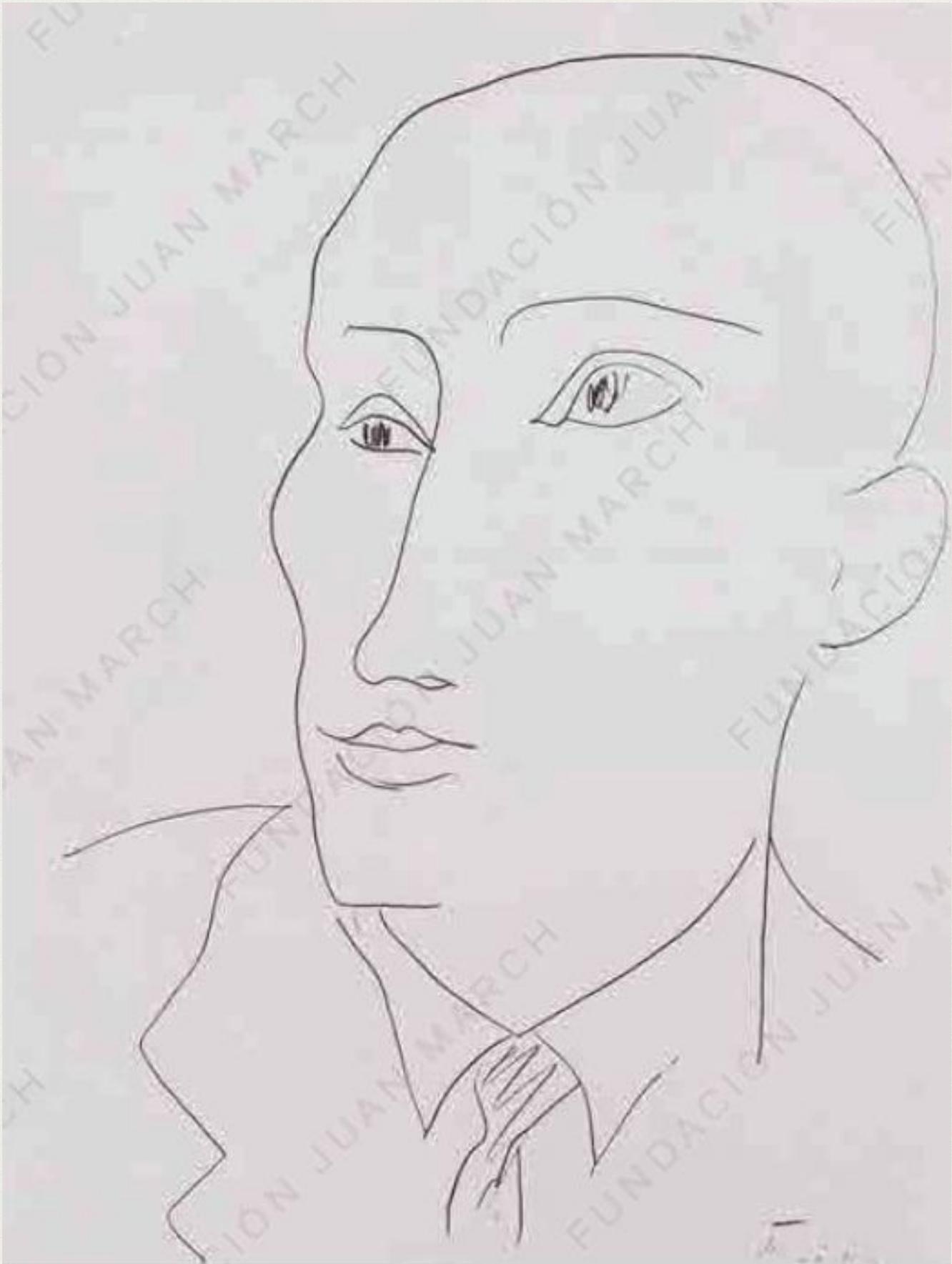
Nunca pensé que mis creaciones fueran monstruos encantados ni siquiera «encantadores». A alguien que me dijo que era imposible que viera a las mujeres tal como las representaba, le contesté: «Si encontrara alguna parecida por la calle, huiría espantado». Antes que nada no estoy creando una mujer, sino que *estoy pintando un cuadro.*

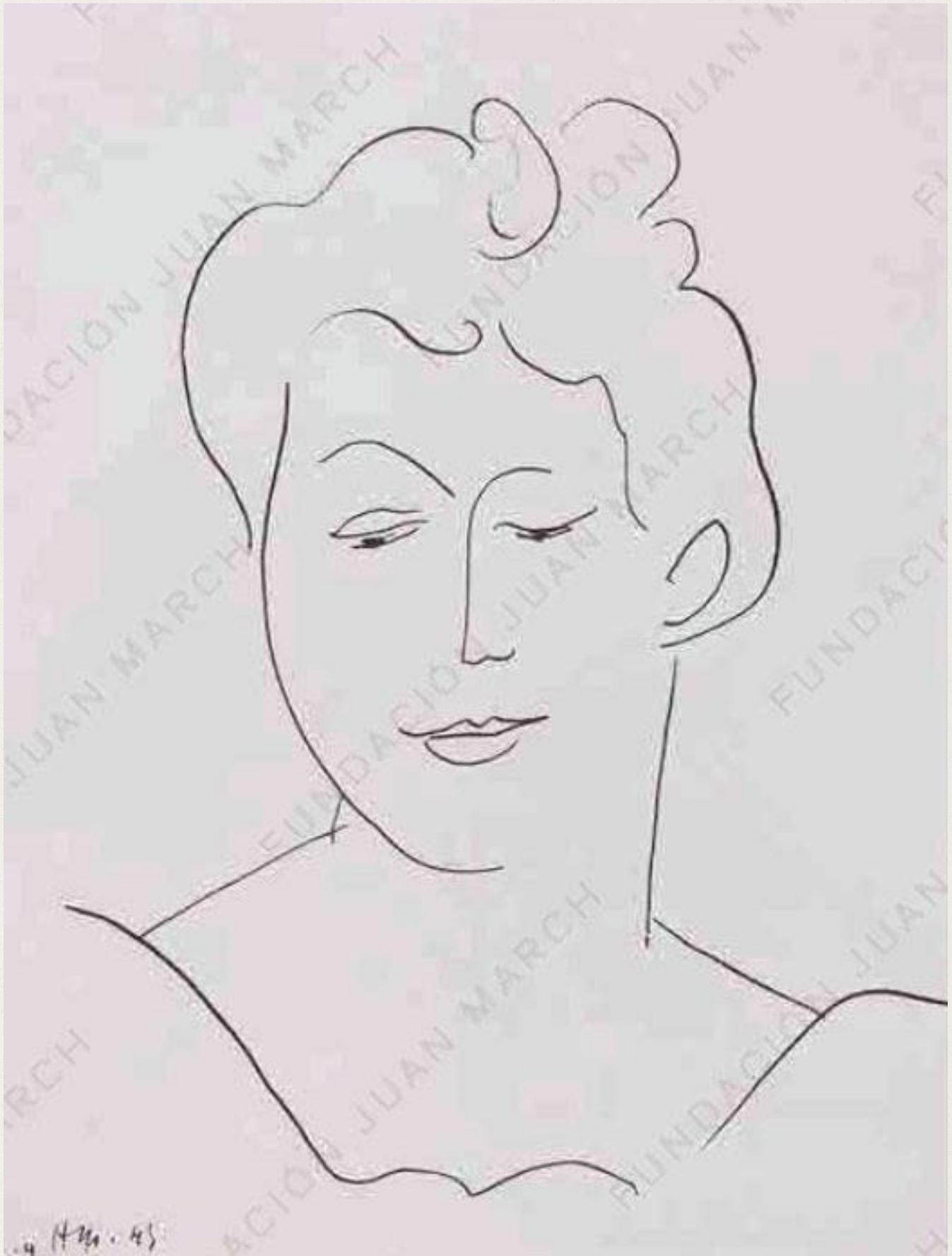
A pesar de la ausencia de trazos entrecruzados, de sombras o de medios tonos, no evito el juego de valores, las modulaciones. Modulo con mi trazo más o menos grueso, y sobre todo mediante las superficies que éste delimita sobre mi papel blanco. Modifico diversas partes de mi papel en blanco sin ni siquiera tocarlas, simplemente por proximidades. Esto es algo que se ve muy claramente en los dibujos de Rembrandt, de Turner y en general en todos los de los coloristas.

Para resumir, trabajo *sin teoría*. Sólo tengo conciencia de las fuerzas que utilizo y voy avanzando, empujado por una idea que no conozco realmente más que a medida que va desarrollándose a lo largo de la realización del cuadro. Como decía Chardin: «*Voy poniendo* (o, en mi caso sacando, ya que borro mucho) *hasta que queda bien*».

Pintar un cuadro nos parecería tan lógico como construir una casa si se trabajara sobre buenos principios. Del lado humano no hay que preocuparse. Se tiene o no se tiene. Si se tiene, quedará reflejado en la obra inevitablemente.









48. Retrato de mujer, 1944

49. Amarylis, 1945 ►

◀ 46. Retrato de Fabiani, 1943

◀◀ 50. Retrato de Madame Maeght, 1945



59. Torso desnudo I, 1909 / 60. Torso desnudo II, 1913 / 61. Torso desnudo III, 1917 / 62. Torso desnudo IV, 1930 ►

Biografía

- 1869 Henri Matisse nace en Chateau-Cambrésis (Norte de Francia) el 31 de diciembre. Toda su infancia transcurre en Bohain (Picardie).
- 1882-1887 Cursa estudios en el liceo de Saint-Quentin.
- 1887-1888 Inicia la carrera de derecho en París.
- 1889 Trabaja como pasante de abogado en Saint-Quentin.
- 1890 Empieza a pintar durante una larga convalecencia.
- 1891-1892 París. Se inscribe en la academia Julian (donde enseña Bouguereau) que deja muy pronto para entrar en el taller de Gustave Moreau en la Escuela de Bellas Artes; conoce a Rouault y a Bussy. Ve por primera vez los cuadros de Goya en el museo de Lille.
- 1893-1894 Realiza numerosas copias en el Louvre. Hace amistad con Marquet, que ha entrado también en el taller de Moreau. *La lectora*.
- 1895 Vive en la calle Saint Michel, 19. Pinta exteriores en París. Viaja a Bretaña con Emile Wery.
- 1896 Expone con éxito en el *Salon de la Société Nationale des Beaux Arts*, de la que es elegido miembro asociado. Viaja de nuevo a Bretaña (Belle-Ile); Rusell le enseña cuadros de Van Gogh. *Interior con sombrero*.
- 1897 Legs Caillebotte es expuesto en el Museo de Luxemburgo; Matisse puede ver a los Impresionistas. Viaja a Bretaña. *El Mantel* es mal acogido en el Salón de la Nationale. Conoce a Pissarro. Camoin ingresa también en el taller de Moreau.
- 1898 Se casa con Amélie Parayre. Visita Londres donde estudia a Turner. Descubre el Sur (Córcega, después Tolosa y los alrededores de Perpiñán). Muerte de Gustave Moreau.
- 1899 Vuelta a París después de un año de ausencia. Nacimiento de su hijo Jean. Encuentro con Puy y Derain en la academia Carrière. Compra un cuadro de Cézanne (*Tres bañistas*), una escultura de Rodin, un dibujo de Van Gogh y una tela de Gauguin (*Cabeza de niño*). Lee el ensayo de Signac, *De Eugène Delacroix al Neo-Impresionismo*. Pinta exteriores en los jardines de Luxemburgo, en Arcueil y las vistas desde su ventana del *quai Saint-Michel*.
- 1900 Nacimiento de su hijo Pierre. Grandes dificultades económicas. Para sobrevivir, trabajaba en la decoración del Grand Palais. Estudia escultura en cursos nocturnos. *Interior con armonio*.
- 1901 Varias semanas de convalecencia en Villars-sur-Ollon (Suiza). Expone en el Salón de los Independientes (que preside Signac). Derain le presenta a Vlaminck en la exposición retrospectiva de Van Gogh.
- 1902 Junto con su mujer, su hija Marguerite y sus dos hijos, Matisse vuelve a vivir en Bohain donde las condiciones materiales eran menos duras. Berthe Weil —que le había presentado Roger Marx y en cuya galería expone con otros pintores del taller de Moreau— es su primer marchante.
- 1903 Matisse expone (siempre junto a sus compañeros) en el Salón de los Independientes, en la galería de Berthe Weil y sobre todo en el Salón de Otoño. Primeros grabados (aguafuertes y puntas secas). *El Ciervo* (escultura).
- 1904 Primera exposición particular en la galería de Ambroise Vollard. Pasa el verano en Saint-Tropez junto a Signac y Cross. Presenta 13 telas en el Salón de Otoño.
- 1905 *Lujo, calma y voluptuosidad* (título tomado de un poema de Baudelaire) es expuesto en los Independientes y adquirido por Signac. Pasa el verano en Collioure con Derain; conoce a Maillol y a D. de Monfreid. En el Salón de Otoño, Matisse



55. El tornillo, 1951









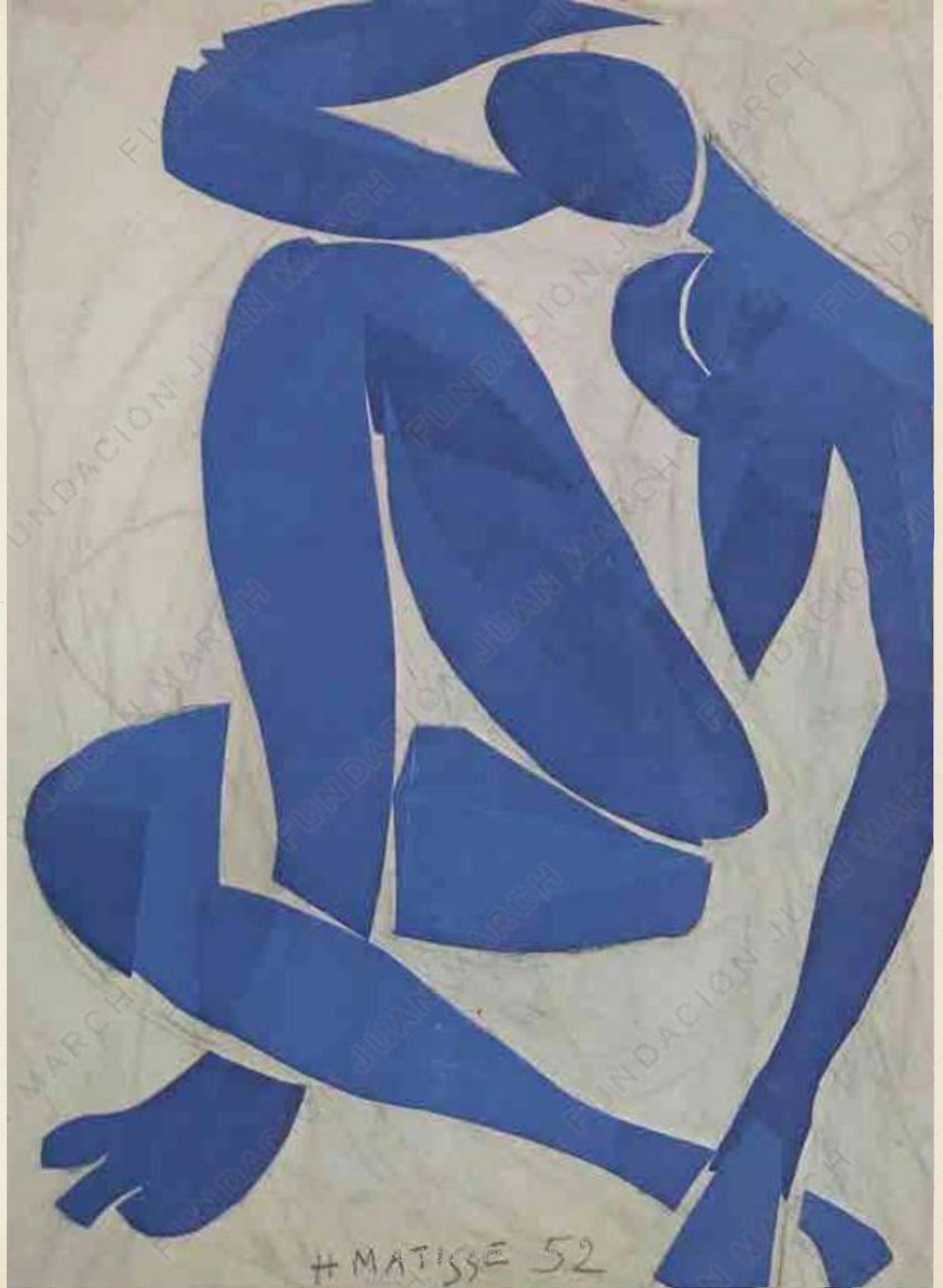
- (que se ha convertido ya en la primera figura), Derain, Friesz, Manguin, Marquet, Puy, Rouault, Valtat y Vlaminck, son expuestos en la misma sala y bautizados con el nombre de «Fauves». Los Stein (Gertrude, Leo, Michael y Sarah) compran su primer Matisse (*La mujer con sombrero*). Artículo de Maurice Denis. Matisse alquila un taller en la calle Sévres. Conoce a Hans Purrman. *Retrato de Madame Matisse*.
- 1906 *Alegría de vivir*, único cuadro que Matisse expone en el Salón de Otoño y que Signac desapruueba. Es adquirido por Leo Stein. Expone en la galería Druet. Viaja a Argelia de donde trae algunas cerámicas y telas; estancia en Collioure. Expone en el Salón de Otoño (*Naturaleza muerta con alfombra roja*). Es seguramente el primer artista que se interesa por el arte negro. Conoce a Picasso en casa de los Stein. Etta Cone inicia su colección. Primeras litografías y grabados sobre madera.
- 1907 *Desnudo azul* en los Independientes (año en que entre los «Fauves» aparece Braque). Viaja a Italia (Venecia, Padua, Florencia, Arezzo y Siena); estancia en Collioure. *El lujo I* en el Salón de Otoño. Artículo de Apollinaire. Algunos admiradores organizan en la calle Sévres un taller donde Matisse enseña. *Desnudo acostado* (escultura).
- 1908 Traslada su taller y su escuela al Boulevard des Invalides. Expone en Nueva York en la galería de Alfred Stieglitz (dibujos, acuarelas y grabados). Viaja a Baviera con Purrman. Publica las *Notas de un pintor*. Serge Schukin le compra *El Mantel, armonía en rojo*. A finales de año viaja a Berlín. Fracasa su exposición en la galería de Paul Cassirer.
- 1909 Schukin le encarga dos decoraciones (*La Danza y la Música*). Verano en Cavalière (*Desnudo sentado*). Se instala en Issy-les-Molineaux, donde se construye un taller. *La Serpentina* y primera versión de *La Espalda*. Poco a poco se va desinteresando de su actividad pedagógica. Felix Fénéon le hace firmar su primer contrato con la galería Bernheim-Jeune. En Moscú *La Toison d'or* le consagra una importante publicación. Primera versión de *La Danza y Naturaleza muerta con «La Danza»*.
- 1910 Exposición de dibujos en la Galería 291. Exposición retrospectiva en la Galería Bernheim-Jeune. Visita a la exposición de arte musulmán en Munich. Participa en Londres en la exposición *Manet and the Post-Impressionists*, organizada por Roger Fry. Primeras cabezas de *Jeannette*, *La Danza* (segunda versión) y *La Música* son expuestas en el Salón de Otoño. Matisse viaja a España.
- 1911 Pinta en Sevilla, en Issy (*El taller rosa, El taller rojo*) y en Collioure. Viaja a Moscú para supervisar la instalación de *La Danza y La Música*. Estudia los iconos. Viaja a Marruecos (Tánger).
- 1912 Issy-les-Moulineaux (*Retrato de Madame Matisse*). Primera exposición de esculturas en Nueva York. Visita la exposición de miniaturas persas en el Museo de Artes Decorativas. Vuelve a Tánger (diciembre).
- 1913 Regreso de Tánger durante la primavera; expone sus pinturas marroquíes en la Galería Bernheim-Jeune. Morosov compra el «tríptico marroquí». Verano en Issy. Se instala en otro taller en el *quai Saint-Michel*. *Jeannette V. La Espalda II*.
- 1914 Trabaja en París (*Ivonne Lansberg e Interior, pecera con peces rojos*) y después en Issy. Su exposición en Berlín es interrumpida por la guerra. Ante la imposibilidad de ser movilizado, Matisse se instala en Collioure con su familia (*Puerta-Ventana en Collioure*). Simpatiza con Juan Gris a quien trata de ayudar. Los daneses Tezton Lund y Johannes Rump, y en América John Quinn y sobre todo Albert C. Barnes comienzan a comprar cuadros de Matisse.

58. Desnudo azul, la rana, 1952



- 1915 Exposición en Nueva York en la Galería Montross. Invierno en el *quai Saint-Michel* y verano en Issy (*La cortina amarilla*). En *La Italiana* aparece por primera vez la modelo Laurette quien posará en numerosos cuadros posteriores.
- 1916 Trabaja en París (*Pintor y Modelo*) y en Issy (*Calabazas, Los Marroquíes, La lección de piano, Variación sobre una naturaleza muerta de Heem*). Primera temporada en Niza, Hotel Beau Rivage.
- 1917 Verano en Issy (*Lección de Música*) y otoño en París. (*Las tres hermanas*, tríptico). Salida hacia Marsella en diciembre desde donde vuelve a Niza. Primera visita a Renoir. *La Espalda III*.
- 1918 Exposición Matisse-Picasso en la Galería Paul Guillaume (prologada por Apollinaire). Muestra su pintura a Renoir. Alquila un apartamento en el Paseo de los Ingleses de Niza, y más tarde la villa de Alliés. (*Interior con violín*). Verano en Cherbourg y en París. Regreso a Niza, Hotel Méditerranée.
- 1919 Exposición en la Galería Bernheim-Jeune. Trabaja en Niza: *Las Persianas* y *Las Plumas Blancas* donde aparece la modelo Antoinette; la misma modelo vuelve a aparecer en *La mesa negra* y *Té en mi jardín* pintados en Issy durante ese verano. Exposición en Londres en Leicester Gallery.
- 1920 Niza. Decorados para «El canto del ruiseñor», ballet de Diaguilev con música de Stravinski; amistad con Leonida Massine. Matisse acompaña la compañía de ballet de Londres. Verano en Étretat. Expone sus últimas obras en la Bernheim-Jeune. Henriette Dericaner comienza a posar para él (aparecerá en sus obras hasta 1929). *Mujer sobre un diván*.
- 1921 *Gran interior, Niza*. Verano en Étretat. En otoño alquila un apartamento en la plaza Charles-Felix de Niza. El Museo de Luxemburgo le compra *Odalisca con pantalones rojos*. Desde entonces Matisse vivirá la mitad del año en Niza y la otra mitad en París. *Mujer y peces rojos* y el *Biombo morisco*.
- 1922 Su mujer y su hija hacen donación del *Interior con berenjenas* (1911) al Museo de Grenoble. Matisse comienza una serie de litografías que culminará en 1925 con *Odalisca con pantalones a rayas*.
- 1923 *Jugadores de damas* y *La Pose Hindú*.
- 1924 Expone en Nueva York en la Galería Joseph Brummer; Leo Swane organiza en Copenhague la más importante exposición retrospectiva de Matisse hasta la fecha. Exposición anual en la Galería Bernheim-Jeune. *Interior con flores y papagayo, Interior con Fonógrafo, Odalisca con Magnolias*.
- 1925 Viaje a Italia. Concluye su escultura *Gran desnudo sentado*. Pinta *Desnudo sobre fondo ornamental*.
- 1927 Exposición organizada por Pierre Matisse en Nueva York, en la Valentine Dudensing Gallery. El premio Carnegie es concedido a Matisse. *Mujer con violetas*. Esculturas; *Henriette II, Desnudo echado II*.
- 1929 Escultura (*Desnudo echado III, Henriette III*); pintura: numerosos aguafuertes y litografías.
- 1930 Viaja a Tahití, vía Nueva York y San Francisco; visita la Fundación Barnes en Merion. Skira le encarga la ilustración de las *Poésias* de Mallarmé. Retrospectiva en la Galería Thannhauser de Berlín. Jurado en el premio Carnegie que es concedido a Picasso. Segundo viaje a Estados Unidos. Matisse acepta el encargo de la decoración para el doctor Barnes. *Tiaré* (escultura).
- 1931 Exposiciones retrospectivas en París (ciento cuarenta y cinco pinturas en la Galería Georges Petit), en la Kunsthalle de Bâle y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Trabaja en la decoración para la fundación Barnes (*La Danza*) y en la ilustración de Mallarmé.

57. Desnudo azul IV, 1952



MATISSE 52

- 1932 Acaba *La Danza*, pero las dimensiones que le habían indicado eran erróneas por lo que debe empezar una segunda versión. Aparición de las *Poesías* de Mallarmé (treinta aguafuertes).
- 1933 Viaja a Merion para supervisar la instalación de *La Danza*. A su vuelta descansa unos días cerca de Venecia, en Abano-Bagni. Visita en Padua los Giotto.
- 1935 Cartones para tapices. Lydia Delectorskaya posa para Matisse. *Los ojos azules, El sueño, Desnudo rosa.*
- 1936 Expone en París en la Galería Paul Rosenberg. Importante serie de desnudos (pintura y dibujos). *Pintor y Modelo.*
- 1937 Exposición de sus pinturas más recientes en la Galería Paul Rosenberg. Massine le encarga los decorados y el vestuario de *Rojo y Negro* para los ballets rusos. R. Escholier hace que la primera versión de *La Danza (Barners)* sea instalada en el Museo de la Ciudad de París. Elena Galitzine y Lydia Delectorskaya posan para una serie de cuadros entre ellos *Vestido azul, fondo negro.*
- 1938 Últimas pinturas en la Galería Paul Rosenberg. El Museo de Luxemburgo compra: *Desnudo sobre fondo ornamental.* Se instala en Cimiez en el viejo Hotel Regina. *El jardín de invierno.*
- 1939 Representación de *Rojo y Negro* de Shostakovich. Primavera en Niza (*Música*). Verano en París. Hotel Lutecia. Poco después de estallar la guerra, Matisse visita en Ginebra la exposición de pinturas del Prado. Vuelta a Niza en octubre (*Francia*).
- 1940 Primavera en París. Después de la derrota marcha a Bordeaux pero renuncia a un viaje a Brasil y decide quedarse en Francia; en octubre vuelve a Niza. *La Blusa Rumana.*
- 1941 En enero, Matisse debe ser operado en Lyon de una grave afección intestinal de la que se restablece milagrosamente. En mayo vuelve a Niza y en la cama, donde debe permanecer la mayor parte del día, comienza de nuevo a pintar. Primeros proyectos para ilustrar *Florilège des amours de Ronsard.*
- 1942 Visitas de Louis Aragon a Cimiez. Dibuja la serie *Temas y Variaciones*. Con ocasión de una entrevista radiofónica ataca el ambiente academicista. Intercambio de cuadros con Picasso. Trabajo en la ilustración de *Poemas* de Charles d'Orléans.
- 1943 Después de un ataque aéreo sobre Cimiez en marzo, se instala en Vence, villa «Le Rêve». *El laúd y Limones sobre fondo rosa.*
- 1944 Madame Matisse es detenida y Madame Georges Duthuit deportada por motivos de resistencia. Trabaja en la ilustración de *Les fleurs du Mal* de Baudelaire. Picasso consigue que Matisse esté representado en el Salón de Otoño de la Liberación.
- 1945 Regreso a París durante el verano. Expone en Londres con Picasso en el Victoria and Albert Museum, seis telas en la Galería Maeght y una retrospectiva en el Salón de Otoño.
- 1946 Expone sus últimas pinturas en Niza. Se rueda una película en la que aparece Matisse hablando y pintando. *Asia, Dama con vestido blanco.*
- 1947 El Museo Nacional de Arte Moderno, recientemente inaugurado adquiere importantes obras de Matisse. El editor Tériade publica *Jazz*. Serie de *Interiores* de Vence.
- 1948 *Santo Domingo* para la iglesia de Assy. Aparición de *Florilège des amours de Ronsard* (126 litografías). Retrospectiva en Filadelfia organizada por Henry Clifford. Trabaja en la decoración para la Capilla de Vence y en los papeles recortados.
- 1949 Últimas pinturas en la Galería de Pierre Matisse en Nueva York. Expone en el Museo Nacional de Arte Moderno (papeles recortados, pinturas y dibujos al pincel). Retrospectiva en Lucerna. La colección Cone es adquirida por el Museo de Arte de Baltimore.
- 1950 Aparición de los *Poemas* de Charles d'Orléans (litografías). Las maquetas de la Capilla de Vence son expuestas por primera vez en la exposición de la «Maison de la Pensée Française» en París (junto con 50 esculturas de Matisse). Laureado en la XXV Bienal de Venecia, Matisse comparte su premio con Henri Laurens.
- 1951 La colección Harriet Lane Levy es legada al Museo de Arte de San Francisco. Inauguración de la Capilla de Vence. Primeros cuadros después de 1948; papeles recortados y dibujos al pincel. Exposición en Nueva York, Museo de Arte Moderno; aparición de la Obra de Alfred H. Barr Jr.
- 1952 Exposición de grabados en la Galería Berggruen de París y de pinturas en la Knokke-le-Zoute. Inauguración del Museo Matisse en Chateau-Cambrésis. Serie de *Desnudos Azules* (papeles recortados).
- 1953 Exposición de papeles recortados en la Galería Berggruen y de esculturas en Londres en la Tate Gallery 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 de este año en Niza; descansa en el cementerio de Cimiez.

56. Bañista entre juncos, 1952



Jazz, 1947
XIV. *El cow-boy*



Catálogo

Oleos

1. La sirvienta bretona, 1896
Oleo sobre lienzo
90 × 75 cm.
2. Interior con sombrero de copa, 1896
Oleo sobre lienzo
80 × 95 cm.
3. Bodegón con frutas y botellas, 1896
Oleo sobre lienzo
60 × 73 cm.
4. Bodegón a contraluz, 1899
Oleo sobre lienzo
74 × 93,5 cm.
5. Interior con armonio, c. 1900
Oleo sobre lienzo
73 × 55 cm.
Museo Matisse, Niza
6. Interior en Collioure, 1905
Oleo sobre lienzo
59 × 72 cm.
7. El puerto de Abail, 1905
Oleo sobre lienzo
60 × 148 cm.
8. La joven de la sombrilla, 1905
Oleo sobre lienzo
46 × 38 cm.
Museo Matisse, Niza
9. Joven junto al arroyo, 1906
Oleo sobre lienzo
35 × 28 cm.
Sidney Janis Gallery, Nueva York.
10. El ídolo, 1906
Oleo sobre lienzo
73 × 60 cm.
11. La música, 1907
Oleo sobre lienzo
73,4 × 60,8 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York
12. Bañista, 1909
Oleo sobre lienzo
92,7 × 74 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York
13. La argelina, 1909
Oleo sobre lienzo
81 × 65 cm.
Museo Nacional de Arte Moderno
Centro Georges Pompidou, París
14. La puerta en Collioure, 1914
Oleo sobre lienzo
116 × 88 cm.
15. La rama de lilas, 1914
Oleo sobre lienzo
146 × 97 cm.
16. Rama de hiedra, 1915
Oleo sobre lienzo
60 × 50 cm.
Colección Gustav Zumsteg, Zurich.
17. El frutero de naranjas, 1916
Oleo sobre lienzo
54 × 65 cm.
18. Las calabazas, 1916
Oleo sobre lienzo
65,1 × 80,9 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

19. Mme. Greta Prozor, 1916
Oleo sobre lienzo
 147 × 64 cm.
20. Mujer española, 1917
Oleo sobre lienzo
 65 × 53 cm.
21. El pintor en su taller, 1917
Oleo sobre lienzo
 146,5 × 97 cm.
 Museo Nacional de Arte Moderno
 Centro Georges Pompidou, París
22. Jardín de Issy, 1917-19
Oleo sobre lienzo
 130 × 89 cm.
23. Interior con estuche de violín, 1918-19
Oleo sobre lienzo
 73 × 60 cm.
 Museo de Arte Moderno, Nueva York
24. Temporal en Niza, c. 1919-20
Oleo sobre lienzo
 60 × 73,5 cm.
 Museo Matisse, Niza
25. Meditación (después del baño), 1920
Oleo sobre lienzo
 73 × 54 cm.
26. Interior en Niza, la siesta, 1922
Oleo sobre lienzo
 66 × 54,5 cm.
 Museo Nacional de Arte Moderno
 Centro Georges Pompidou, París

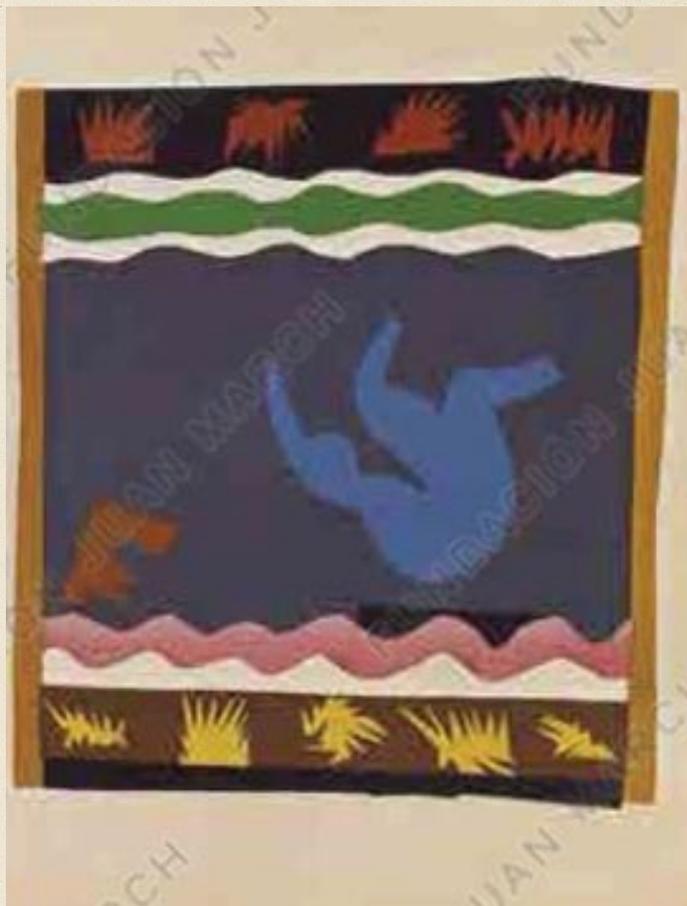


Jazz, 1947
 XIII. El devorador de sables

Jazz, 1947
 VIII. Icaro



27. Piñas en un cesto, 1926
Oleo sobre lienzo
 47 × 38 cm.
28. La odalisca del cofre rojo, 1926
Oleo sobre lienzo
 50 × 64,5 cm.
 Museo Matisse, Niza
29. Bailarina de pie, armonía gris, 1927
Oleo sobre lienzo
 56 × 38 cm.
30. Mujer con madrás, 1929-30
Oleo sobre lienzo
 180 × 152 cm.
31. Retrato con vestido blanco, 1934
Oleo sobre lienzo
 113 × 73 cm.
32. El sueño, 1935
Oleo sobre lienzo
 80 × 65 cm.
 Museo Nacional de Arte Moderno
 Centro Georges Pompidou, París
33. Desnudo en un sillón, planta verde, 1937
Oleo sobre lienzo
 73 × 60 cm.
 Museo Matisse, Niza



Jazz, 1947
 XX. *El tobogán*



Jazz, 1947
 XII. *La nadadora en el acuario*

34. El sueño, 1940
Oleo sobre lienzo
81 × 65 cm.

35. Mujer sentada con fondo negro, 1942
Oleo sobre lienzo
55 × 46 cm.
Galería Beyeler, Basilea

36. Lectora con mesa amarilla, 1944
Oleo sobre lienzo
53,5 × 72,5 cm.
Museo Matisse, Niza

37. Sillón de rocalla, 1946
Oleo sobre lienzo
92 × 73 cm.
Museo Matisse, Niza

38. Bodegón con granadas, 1947
Oleo sobre lienzo
76,5 × 56 cm.
Museo Matisse, Niza

39. El silencio llena las casas, 1947
Oleo sobre lienzo
61 × 50 cm.

40. Interior con helecho negro, 1948
Oleo sobre lienzo
116 × 89 cm.
Colección Ernst Beyeler, Basilea

41. Katia con vestido amarillo, 1951
Oleo sobre lienzo
81 × 60 cm.

Jazz, 1947
XV. *El lanzador de cuchillos*



Jazz, 1947
V. *El caballo, la amazona y el payaso*



Jazz, 1947
IV. La pesadilla del elefante blanco



Dibujos

42. Interior con biombo, 1924

Carboncillo

40 × 50,2 cm.

Galería Beyeler, Basilea

43. Joven sentada con vestido de redecilla, 1939

Carboncillo

65 × 50 cm.

Colección Ernst Beyeler, Basilea

44. Mujer desnuda sentada, 1940

Lápiz

32 × 24 cm.

Galería Beyeler, Basilea

45. Desnudo dormido con las manos detrás de la cabeza, 1941

Carboncillo

52,5 × 40,5 cm.

Galería Beyeler, Basilea

46. Retrato de Fabiani, 1943

Lápiz

53 × 40,6 cm.

Fundación Maeght, Saint-Paul

47. Baudelaire - La cabellera, 1944

Carboncillo

61 × 40 cm.

Galería Beyeler, Basilea

Jazz, 1947
XI. Codomas



48. Retrato de mujer, 1944

Tinta china

49 × 36,5 cm.

Galería Beyeler, Basilea

49. Amarylis, 1945

Carboncillo

53 × 40 cm.

Galería Beyeler, Basilea

50. Retrato de Madame Maeght, 1945

Lápiz

51 × 38 cm.

Fundación Maeght, Saint-Paul

51. Carmen, 1950

Lápiz

40,6 × 26,2 cm.

Galería Beyeler, Basilea

52. El matorral, 1951

Tinta china

149 × 151 cm.



Jazz, 1947

II. El circo

Jazz, 1947

I. El payaso



Gouaches découpées

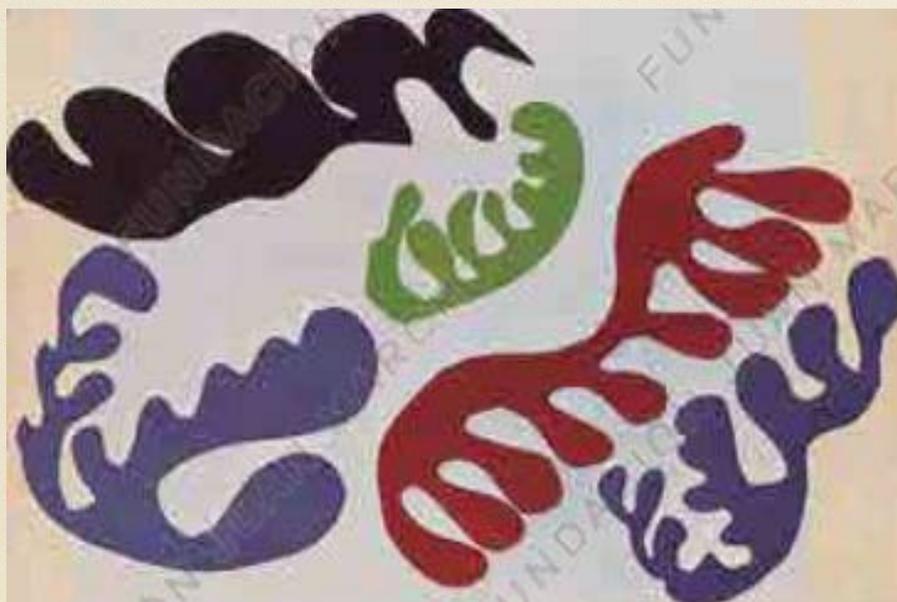
53. El bailarín, 1937-38
Gouache découpée
75 × 62 cm.
54. Boceto para «Verve», 1945
Gouache découpée
36,5 × 55,5 cm.
Galería Beyeler, Basilea
55. El tornillo, 1951
Gouache découpée
175 × 82 cm.
Colección Lefebvre - Foinet
56. Bañista entre juncos, 1952
Gouache découpée
118 × 171 cm.
Museo Matisse, Niza
57. Desnudo azul IV, 1952
Gouache découpée
103 × 74 cm.
Museo Matisse, Niza
58. Desnudo azul, la rana, 1952
Gouache découpée
141 × 134 cm.
Colección Ernst Beyeler, Basilea

Esculturas

59. Torso desnudo I, 1909
Bronce
190 × 116 × 13 cm.
60. Torso desnudo II, 1913
Bronce
188 × 116 × 14 cm.
61. Torso desnudo III, 1917
Bronce
190 × 114 × 16 cm.
62. Torso desnudo IV, 1930
Bronce
190 × 114 × 16 cm.

Libros

63. Jazz
(20 planchas)
Tirada 100 álbumes
42 × 65 cm.
Tériade Editeur, París, 1947
64. Florilegio de los amores de Ronsard
Pierre de Ronsard
(126 litografías)
38,5 × 28 cm.
Albert Skira, París, 1948



Jazz, 1947
XIX. El estanque

Arte Español Contemporáneo, 1974.

Oskar Kokoschka,
con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1974.

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,
con textos de D. Antonio Gallego, 1975.

**I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975/76.**

Jean Dubuffet,
con textos del propio artista, 1976.

Alberto Giacometti,
con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976.

**II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976/77.**

Arte Español Contemporáneo, 1977.
Colección de la Fundación Juan March.

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977.

Arte de Nueva Guinea y Papúa,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977.

Marc Chagall, con textos de André Malraux
y Louis Aragon, 1977.

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, 1977.

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX,
con textos de Carl Zigrosser, 1977.

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977/78.**

Francis Bacon,
con textos de Antonio Bonet Correa, 1978.

Arte Español Contemporáneo, 1978.

Bauhaus, 1978.

Kandinsky, con textos de
Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978.

De Kooning,
con textos de Diane Waldman, 1978.

**IV Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1978/79.**

Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,
con textos de Reinhold Hohl, 1979.

Goya. Grabados.
(**Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia**),
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez, 1979.

Braque, con textos de
Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos,
Georges Salles, Pierre Reverdy
y André Chastel, 1979.

Arte Español Contemporáneo, 1979
con textos de Julián Gállego.

**V Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1979/80.**

Julio González,
con textos de Germain Viatte, 1980.

Robert Motherwell,
con textos de Barbaralee Diamonstein, 1980.



HENRI MATISSE, FUNDACION IVAN MARCH, 1988