

LOS AÑOS FAUVES. 1904-1908

SOMOGY
EDITIONS
D'ART

FUNDACIÓ CAIXA CATALUNYA

LOS AÑOS FAUVES 1904-1908



Índice

- 11 **Presentación**
ANTONI SERRA RAMONEDA
Presidente de Fundació Caixa Catalunya
- 13 **De la creación a la difusión.**
Los años fauves en Francia, 1904-1908
GILBERTE MARTIN-MÉRY
- 17 **Tres años resplandecientes**
ISABELLE MONOD-FONTAINE
- 29 **La libre necesidad del color**
JEAN-LOUIS FERRIER
- OBRA PICTÓRICA
- 42 **Georges Braque**
54 **Charles Camoin**
66 **André Derain**
78 **Raoul Dufy**
90 **Émile Othon Friesz**
104 **Henri Manguin**
120 **Albert Marquet**
138 **Henri Matisse**
152 **Jean Puy**
158 **Louis Valtat**
164 **Kees van Dongen**
174 **Maurice de Vlaminck**
190 **Auguste Chabaud**
196 **Maurice Marinot**
- OBRA GRÁFICA
- 203 **En el bosque de las fieras**
EMMANUEL PERNOUD
- 206 **André Derain**
212 **Raoul Dufy**
216 **Émile Othon Friesz**
217 **Albert Marquet**
218 **Henri Matisse**
221 **Louis Valtat**
224 **Maurice de Vlaminck**
- 231 **Catalogación**
235 **Exposiciones**
236 **Bibliografía**

Maurice de Vlaminck,
Au bordel (cat. n° 84).

ANTONI SERRA RAMONEDA
 Presidente de Fundació Caixa Catalunya

En una de sus más ambiciosas producciones desde que fue creada en 1987, Fundació Caixa Catalunya se suma ahora a la corriente europea de revisión y análisis del fauvismo, bien por el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, pero también por el Musée Fleury de Lodève y L'Hermitage de Lausana. En todos los casos, se ha tratado de exposiciones independientes, pero todas, en alguna medida, han intentado res-ponder a los mismos interrogantes: ¿cómo es posible la coincidencia de tantos jóvenes geniales, tutelados por Matisse, inspirados por una misma estética y durantes tan corto espacio de tiempo? ¿Por qué aquellos colores, obra de unos pintores que a principios de siglo escandalizaron al público y a la crítica—que los rtildo despectivamente de «fieras» capaces de devorar las esculturas clásicas que con ellos compartían sala en el Salon d'Automne de 1905—son vistos ahora, desde una sensibilidad más contemporánea, no como chillones y de mal gusto, sino como una fascinante explosión de vitalidad, frescura, sensualidad y belleza?

El agradecimiento de nuestra Fundación también se hace extensivo a Isabelle Monod-Fontaine, Jean-Louis Ferrer y Emmanuel Per-noud, autores de los valiosos estudios críticos del presente catálogo que constituye, entre nosotros, una primera aportación monográfica sobre el tema y que, por su contenido y características, también será objeto de una edición en lengua francesa.

A partir de estas preguntas, la organización de la exposición *Els anys fauves. 1904-1908* habría resultado imposible sin la competencia científica, el entusiasmo y la calidad humana de Gilberte Martin-Méry, comisaria de la exposición, quien ya tuteló con todo acierto una de nuestras muestras más significativas y exitosas, abriendo entonces las puertas de las colecciones francesas para la exhibición de la obra gráfica de Albrecht Dürer.

Ahora, gracias a las gestiones de la señora Martin-Méry, mi primera obligación es agradecer sinceramente la ayuda de todas las



De la creación a la difusión. Los años fauves en Francia, 1904-1908

En los albores del siglo XX, una docena de pintores: Braque, Camoin, Derain, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Puy, Valtat, Van Dongen y Vlaminck, sin olvidar a Chabaud y Marinot, se agrupan alrededor del más veterano Henri Matisse. Albert Marquet es quizá uno de los amigos más íntimos de Matisse; lo conoce en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, en la clase de Gustave Moreau, entre 1892 y 1896. Camoin, Manguin y Valtat se incorporan más tarde; Dufy, natural de Le Havre, coincide en 1902 en el estudio de Bonnat con su compatriota Friesz.

Como maestro avisado que intuye el talento de sus alumnos, Gustave Moreau les aconseja que estudien primeramente a los grandes maestros del Louvre y que corran mundo. Les anima a contemplar la naturaleza para descubrir otros paisajes, cosa que hacen.

Los fauves se desplazan según su fantasía, o siguiendo consejos de unos y otros. Viajan con medios modestos, pero encuentran siempre un hotelito, preferentemente cerca del agua, o un hueco en las mesas amigas, que no dejan de acogerles. Es así como, en las proximidades de París, las costas y las playas de Normandía atraen a Marquet y Dufy; Braque y Friesz se aventuran más al norte y se detienen en Amberes para estudiar los movimientos del puerto y de los barcos en el Escalda, tratando por supuesto el mismo tema pero con un colorido diferente, mucho más vivo en Friesz.

Derain y Vlaminck se conocen de manera casual durante una parada imprevista del tren que los transporta a ambos y se entretienen brevemente a orillas del Sena, en Chatou. De hecho, nada destina a Vlaminck a ejercer de

pintor, pese a ser amante de la pintura, pero la coincidencia de este encuentro le permite convertirse en un artista de talento, admirado por todos. Alquilan juntos un estudio y se maravillan ante los colores cálidos y violentos que adopta el Sena en las diferentes horas del día.

El Midi francés deviene la región predilecta de todos estos artistas, salvo de Vlaminck; Signac ya había precedido a Matisse. La luz centelleante deslumbra tanto a Manguin como a Braque. Las vistas de L'Estaque, cerca de Marsella, La Ciotat, Saint-Tropez o Colliure más al oeste cautivan del mismo modo a Derain, Dufy, Friesz, Marquet o Van Dongen.

Desde finales del siglo anterior, París es decididamente la capital internacional de las artes, y a partir de 1900 se dota de salones importantes. El Salon des Indépendants acoge a varios centenares de participantes, y presenta en el Grand Palais más de un millar de sus obras. El año 1903 marca la creación del Salon d'Automne, donde exponen pintores muy jóvenes. En el segundo Salon d'Automne de 1904, el crítico Louis Vauxcelles destaca a Matisse como «el más fuerte de los cuatro: Camoin, Manguin, Marquet». En 1905, el Salon des Indépendants continúa celebrándose. Matisse presenta *Luxe, calme et volupté* (Lujo, calma y voluptuosidad), junto a otras ocho telas; por consejo de Signac, es nombrado secretario general adjunto y se encarga de la colocación de las piezas. El tercer Salon d'Automne, siempre en el Grand Palais, abre sus puertas del 18 de octubre al 25 de noviembre: en la sala VII se reúnen obras de Camoin, Manguin, Marquet, Matisse. En una sesión previa, dos días antes de la inauguración, Louis Vauxcelles visita el salón y, al penetrar

en una sala de refinente blanca donde las obras parecen aún más intensas en colorido y en audacia de composición, el crítico de la publicación *Gil Blas* exclama cuando ve en medio de la sala una sencilla y clásica figura de mármol ejecutada por el escultor Albert Marquet: «Es Donatello entre las fieras (*faunes*).» La ocurrencia se difunde por todo París; la sala VII se convierte en «la jaula de las fieras», hasta tal punto que Emile Loubet, presidente de la República, renuncia a inaugurar este tercer salón ante la impertinencia de las obras expuestas y de los artistas, jóvenes en su mayoría, que las han realizado.

En esta época, la prensa desempeña un papel importante. Casi todos los diarios tienen entre sus periodistas un crítico de arte a jornada completa. En *L'Illustration*, *Le Mercure de France*, *Le Journal des Arts* y *La Vie parisienne*, por mencionar sólo algunos títulos, aunque las críticas sean irónicas o severas incitan no obstante a visitar este salón excepcional, donde ninguna tela deja indiferente al espectador. Se da cita en la muestra una multitud de curiosos, aficionados o especialistas. Todavía en 1905, un mes más tarde, la galería de Berthe Weil *cueiga* en sus paredes al grupo fauve que acaba de nacer. Será la oportunidad de estos artistas de relacionarse con unos marchantes valientes, dispuestos a asumir riesgos. Presentado por Matisse, Volland no vacila en comprarle a Derain toda su producción, además de reservarse una primera opción sobre su obra futura. Se interesa asimismo en Manguin y en Vlaminck, y les compra algunas telas (marzo-abril de 1906). La galería Druet, que por otra parte firmará un contrato con Marquet, propone a Matisse una sala de refinente blanca donde las obras parecen aún más intensas en colorido y en audacia de composición, el crítico de la publicación *Gil Blas* exclama cuando ve en medio de la sala una sencilla y clásica figura de mármol ejecutada por el escultor Albert Marquet: «Es Donatello entre las fieras (*faunes*).» La ocurrencia se difunde por todo París; la sala VII se convierte en «la jaula de las fieras», hasta tal punto que Emile Loubet, presidente de la República, renuncia a inaugurar este tercer salón ante la impertinencia de las obras expuestas y de los artistas, jóvenes en su mayoría, que las han realizado.

En esta época, la prensa desempeña un papel importante. Casi todos los diarios tienen entre sus periodistas un crítico de arte a jornada completa. En *L'Illustration*, *Le Mercure de France*, *Le Journal des Arts* y *La Vie parisienne*, por mencionar sólo algunos títulos, aunque las críticas sean irónicas o severas incitan no obstante a visitar este salón excepcional, donde ninguna tela deja indiferente al espectador. Se da cita en la muestra una multitud de curiosos, aficionados o especialistas. Todavía en 1905, un mes más tarde, la galería de Berthe Weil *cueiga* en sus paredes al grupo fauve que acaba de nacer. Será la oportunidad de estos artistas de relacionarse con unos marchantes valientes, dispuestos a asumir riesgos. Presentado por Matisse, Volland no vacila en comprarle a Derain toda su producción, además de reservarse una primera opción sobre su obra futura. Se interesa asimismo en Manguin y en Vlaminck, y les compra algunas telas (marzo-abril de 1906). La galería Druet, que por otra parte firmará un contrato con Marquet, propone a Matisse una sala de refinente blanca donde las obras parecen aún más intensas en colorido y en audacia de composición, el crítico de la publicación *Gil Blas* exclama cuando ve en medio de la sala una sencilla y clásica figura de mármol ejecutada por el escultor Albert Marquet: «Es Donatello entre las fieras (*faunes*).» La ocurrencia se difunde por todo París; la sala VII se convierte en «la jaula de las fieras», hasta tal punto que Emile Loubet, presidente de la República, renuncia a inaugurar este tercer salón ante la impertinencia de las obras expuestas y de los artistas, jóvenes en su mayoría, que las han realizado.

En esta época, la prensa desempeña un papel importante. Casi todos los diarios tienen entre sus periodistas un crítico de arte a jornada completa. En *L'Illustration*, *Le Mercure de France*, *Le Journal des Arts* y *La Vie parisienne*, por mencionar sólo algunos títulos, aunque las críticas sean irónicas o severas incitan no obstante a visitar este salón excepcional, donde ninguna tela deja indiferente al espectador. Se da cita en la muestra una multitud de curiosos, aficionados o especialistas. Todavía en 1905, un mes más tarde, la galería de Berthe Weil *cueiga* en sus paredes al grupo fauve que acaba de nacer. Será la oportunidad de estos artistas de relacionarse con unos marchantes valientes, dispuestos a asumir riesgos. Presentado por Matisse, Volland no vacila en comprarle a Derain toda su producción, además de reservarse una primera opción sobre su obra futura. Se interesa asimismo en Manguin y en Vlaminck, y les compra algunas telas (marzo-abril de 1906). La galería Druet, que por otra parte firmará un contrato con Marquet, propone a Matisse una sala de refinente blanca donde las obras parecen aún más intensas en colorido y en audacia de composición, el crítico de la publicación *Gil Blas* exclama cuando ve en medio de la sala una sencilla y clásica figura de mármol ejecutada por el escultor Albert Marquet: «Es Donatello entre las fieras (*faunes*).» La ocurrencia se difunde por todo París; la sala VII se convierte en «la jaula de las fieras», hasta tal punto que Emile Loubet, presidente de la República, renuncia a inaugurar este tercer salón ante la impertinencia de las obras expuestas y de los artistas, jóvenes en su mayoría, que las han realizado.

A lo largo de los años ha pervivido la admiración por los artistas fauves, y era normal que Francia organizase una gran exposición. Así, el Musée d'Art Moderne de la Ville de París presentó en los últimos meses de 1999 la *suntuosa* muestra *Le Fauvisme ou «l'épreuve du feu»*, donde se evidenciaba la influencia que tuvieron estos pintores en el arte europeo, tanto en Alemania, en Checoslovaquia y en Rusia como en Holanda. En el mismo período, el Musée Fleury organizaba en Lodève una atrevida exposición: *Les Fauves et la cri-*

GILBERTE MARTIN-MÉRY

Marquet, Matisse y Vlaminck trataron la materia con gran maestría. La Bibliothèque Nationale de France y la Fondation d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet nos han cedido los grabados originales, de una rara singularidad. Que el presidente de la Bibliothèque Nationale de France, Jean-Pierre Angremy, las conservadoras Laure Beaumont-Maillet y Marie-Cécile Miessner, y Françoise Lemelle, directora de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, encuentren aquí la expresión de nuestra gratitud. Debo también dar las gracias a Isabelle Monod-Fontaine, Jean-Louis Ferrer y Emmanuel Peroud por haber accedido a escribir unos textos que ayudan a comprender mejor aun lo que aportaron los fauves a un movimiento cuyo interés ha perdurado hasta hoy.

Finalmente, me permito expresar mi reconocimiento al presidente de la Fundación, Antoni Serra Ramoneda, y a su director, José Luis Giménez-Frontín, por la confianza que han depositado en mí. Doy asimismo las gracias a todo el equipo del Departamento de Exposiciones de La Pedrera, a Marta Manzanet, a Fernando Marzá, el diseñador, que ha sabido comprender la importancia de un montaje bien hecho, y muy particularmente a Marta Canals, directora del Departamento de Exposiciones, que con profesionalidad y diligencia me ha ayudado en todos los detalles de esta larga preparación.

Además, desde 1998 circula por *Alentique*. Además, se encuentra en L'Hermilage de Lausana - una exposición monográfica dedicada a Auguste Chabaud, denominado el *faune negro*.

Cuando se presentó ante la Fundación Caixa Catalunya el proyecto de organizar una exposición sobre el fauvismo, fue aceptado con el mayor entusiasmo.

Durante más de dos años hubo una auténtica *caza de fauves*, primordialmente entre las colecciones francesas. Las primeras que se solicitaron fueron las del Musée National d'Art Moderne, pero nada de esto habría sido posible sin la colaboración y la amistad de Isabelle Monod-Fontaine, directora adjunta del museo, y la complicidad de Werner Spies, director hasta la misma víspera de nuestra manifestación, que aceptaron no sólo trabajar con nosotros sino también separarse de obras importantes de las colecciones nacionales pese a la reorganización de su museo, con el amable beneplácito de Jean-Jacques Aillagon, presidente del Centre Georges Pompidou. Su apoyo nos permitió solicitar a Françoise Cachin, directora de los Musées de France, así como a numerosos museos provinciales franceses los préstamos que necesitábamos, mientras otros museos europeos y el Metropolitan Museum de Nueva York respondían favorablemente a nuestras peticiones, al igual que los coleccionistas particulares que, con mucha modestia, han preferido mantenerse en el anonimato.

No olvidemos que, para Matisse, el negro era un color. A la pintura se han sumado las *estampas de los fauves*. Pero en aquella época no todos los artistas se interesaron en el grabado; únicamente Derain, Dufy, Friesz,

Tres años resplandecientes

ISABELLE MONOD-FONTAINE

En 1995 se publicó una primera versión de este texto, ahora completado y corregido, como introducción de la obra titulada *Les Fauves ou la couleur libérée*, n° 92 de la colección «Actualité des Arts Plastiques». París, CNDP, 1995.

El fauvismo hoy

¿Por qué unas telas que chocaron y escandalizaron al público de principios de siglo principalmente por sus colores, considerados chillones, sumen a los espectadores de hoy en la euforia? El éxito obtenido por una exposición reciente¹ donde los fauves franceses del Salon d'Automne de 1905 eran resituados inteligentemente en el contexto más amplio de las corrientes europeas contemporáneas –de Alemania a Escocia, de Munch a Mondrian, pasando por Malévich– muestra hasta qué punto, con casi un siglo de diferencia, se han modificado las sensaciones visuales. Lejos de sentirse agredidos, los visitantes enfrentados a esos amarillos, a esos rojos, a esas manchas, a esos torbellinos, sólo perciben la belleza, la frescura, y una especie de satisfacción infantil y sensual. Sin duda, incluso antes de haber consultado el erudito catálogo y de haber situado las fechas y las biografías, se ven felizmente sorprendidos por la energía, la vitalidad que emanan esas telas pintadas durante el breve período de 1904-1908. Producidas por pintores muy jóvenes –todos tienen menos de treinta años, a excepción de Matisse, que con 35 años adopta el papel de jefe–, tienen precisamente el encanto de los inicios, un radicalismo y una espontaneidad imposibles de mantener a largo plazo. Al final de este largo siglo XX, tal vez no sea inútil volver a una de sus fuentes, a ese «momento clave»² de 1905-1906, para experimentar plenamente su sabor fresco e intacto.

La jaula de las fieras

La fortuna crítica de lo que al principio sólo fue una expresión periodística resultó ciertamente sorprendente. «Es Donatello entre las

fieras», había exclamado el crítico Louis Vauxcelles en la sala VII del Salon d'Automne de 1905³, ante la extraña visión que ofrecían dos pequeñas esculturas blancas bastante clásicas de Albert Marquet, situadas en medio de la «sala archiclara» de aquellos artistas «audaces y excesivos», con sus telas de colores saturados. Al lado de Matisse (que exhibía cinco telas, dos dibujos y tres acuarelas), figuraban Marquet (cinco obras), Manguin (cinco obras), Vlaminck (cinco obras), Derain (nueve obras) y Camoin (cinco obras); Friesz, Valtat y Puy también estaban presentes, pero en otras salas. Tanto si esta distribución era premeditada como si no, la metáfora dio en la diana y el escándalo fue inmediato, a juzgar por la virulencia del tono de las críticas en las publicaciones de todas las tendencias, desde *Gil Blas* hasta *L'Illustration*, de *Le Figaro* a la *Gazette des Beaux-Arts*, pasando por *Le Mercure de France* o *La Vie parisienne*⁴, sin contar las páginas puramente satíricas y las numerosas caricaturas. De hecho, ninguno de los pintores presentes en la sala VII (en cualquier caso más heteróclita de lo que la leyenda ha dejado entrever) se consideraba perteneciente a un grupo o una escuela, ni mucho menos a una estética común. Más adelante todos rechazaron la idea de un fauvismo (esa palabra aparecería *a posteriori*, en 1910), aun reconociendo la importancia de ese momento, de ese tránsito decisivo que fueron los años 1905-1907 para la continuidad de su obra.

Pero Vauxcelles no había tenido tan mala inspiración: tal vez derivado del latín *fulgeor*, que significa «brillar», el adjetivo francés *fauve* designa en primer lugar un color, un amarillo que tira hacia el rojizo, y por extensión (en el

1. *Le Fauvisme ou «l'épreuve du feu»*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 29 octubre 1999-27 febrero 2000. Este importante catálogo comprende una cronología muy bien documentada de los años 1900 a 1913, centrada en los artífices del fauvismo.

2. Véase el texto de Jean-Claude Lebensztejn, «Tournant», en el catálogo mencionado, págs. 26-44.

3. Louis Vauxcelles, «Le Salon d'Automne», suplemento de *Gil Blas*, 17 octubre 1905. En la tercera edición del Salon d'Automne, del 18 de octubre al 25 de noviembre de 1905, exponían 397 artistas con 1.625 obras. Retrospectivas de Ingres y Manet.

4. Véase *Pour ou contre le fauvisme*, selección de textos de pintores, escritores o críticos, edición de Philippe Dagen. París, Somogy, 1994.

siglo XVI) las bestias de ese color aleonado... Hasta una fecha posterior (en el XIX) no se empleará el término para designar a los animales feroces. La refulgencia de luz y de color, el gusto por la dureza, son características que pueden servir para describir la pintura de Matisse, de Derain, de Vlaminck, en aquel otoño de 1905.

Pero en la «jaula» no hay ningún grupo: se trata más bien de compromisos sucesivos, al estilo de la época, de donde surgieron parejas, dúos, que duraban lo que una sesión de trabajo. Este funcionamiento casi sistemático por parejas, por sinergias generadoras de fuerza durante un corto período, fue peculiar del fauvismo entre 1904 y 1907: Signac y Matisse en Saint-Tropez en 1904, Vlaminck y Derain en Chatou, Matisse y Derain en Colliure durante el verano de 1905, Marquet y Manguin en la Costa Azul, Braque y Friesz en Amberes (junio 1906), Marquet y Dufy en Fécamp (1904), en Le Havre o en Trouville (1906), de nuevo Braque y Friesz en L'Estaque durante el verano de 1906, en La Ciotat de mayo a septiembre de 1907... (el famoso vínculo Braque-Picasso después de 1908 sólo será una prolongación —¡pero cuán fructífera!— de esa manera de trabajar juntos). Son justamente estos pintores los que nos interesan aquí, los auténticos protagonistas (en Francia) de la aventura de esos tres años: Matisse, el mayor y más prestigioso, Derain y Vlaminck, sin duda los primeros en haber tenido «el valor de reencontrar la pureza de los medios»⁵, Braque, Friesz y Dufy, que representan la rama normanda y sustituyen a los impresionistas con los mismos motivos, pero contradiciéndolos, y finalmente Marquet, el compañero de viaje de Matisse, y tal vez el más

fiel hasta su madurez a las coordenadas de un fauvismo muy personal y muy mitigado desde el principio.

En cuanto a la duración de este episodio, es evidentemente breve: si el verano de 1905 marca el principio de la *llamarada*, puede considerarse que en el otoño de 1907 está casi apagada, cuando menos en su fórmula francesa. En efecto, el invierno de 1907-1908 es testigo del tránsito de Braque hacia lo que pronto acabará en cubismo, y el año entero de 1907 transcurre para Matisse y Derain bajo el signo de Cézanne, la reinscripción de volúmenes y una restricción ya sensible del color, o por lo menos de su tratamiento, menos espontáneo, menos gestual y combinado más visiblemente.

Reacción y contradicciones

¿Tenían algo en común aquellos jóvenes pintores? Sentimos la tentación de responder inmediatamente: «el color», y sin embargo, si examinamos sus obras con atención, esta respuesta se nos antoja superficial. Compartían sobre todo preguntas, rebeliones, contradicciones: unas y otras contribuyeron a un tiempo al impacto de sus primeras apariciones en salones u otras galerías, y a la rápida ruptura de aquel símil de grupo.

Lo suyo fue una reacción, o más bien un cuestionamiento de la generación precedente, que había intentado asimilar y prolongar la herencia impresionista, y recalificarla como *neoimpresionismo* o *divisionismo*. Nuestros seis protagonistas reaccionan contra la disolución del motivo en la irisación de la luz, observada y transcrita hora tras hora y de una estación a otra por Claude Monet.

5. Henri Matisse, declaraciones recogidas por Tériade en «Constance du Fauvisme», *Minotaure*, vol. II, n° 9, 1936. Reproducido en EPA, pág. 128.

de un *arte fauve* topará con contradicciones similares. Los fauves pintaron al sol...? en la región del Midi? Ciertamente, en Collure, L'Estaque y Cassis encuentran una luminosidad distinta, colores resplandecientes y sombras inmóviles, un relativo exotismo (velas rojas, rocas violetas, pitas y pinos piñoneros) que corresponde al arquetipo de *paysage fauve*. Pero Vlaminck se limita decididamente al extrarradio de París, las telas más rutilantes de Derain fueron pintadas en Londres, y las de Marquet y Dufy en Le Havre...

Su interés por el arte primitivo suscita los mismos interrogantes. Muchos de entre ellos -Vlaminck, Derain, Matisse- participaron (desde 1906) de la curiosidad cada vez más accentuada de los artistas, marchantes y coleccionistas hacia las otras artes, negras, oceánicas o asiáticas. A partir de entonces se acumulan en sus talleres los hallazgos de esculturas y máscaras encontradas en antecuarios (la tienda del Père Sauvage, en la calle de Rennes, en el caso de Matisse, o una bodega de Argenteuil en el de Vlaminck, que inicia a Derain), en los puertos de Marsella o Calais, o también en los museos. En una carta de 1906 a Vlaminck, Derain alude al impacto que le ha causado el descubrimiento de los fetiches de Oceanía en el British Museum: «Es algo apabullante, de una expresión enloquecedora.»⁷

Precisamente en casa de Derain, un visitante americano, Gelett Burgess, comenta: «Sus esculturas africanas, unos terribles diosesillos negros y unas diosas espantosas con los pechos cóncavos, deformes, horribles.»⁸

¿Se trata realmente de descubrimientos? ¿Acaso no es a través de la mirada de Paul Gauguin, mediante los relatos y las colecciones

situar los criterios supuestamente compartidos del mismo modo, cualquier tentativa de *gonaches* recortados.

Del mismo modo, cualquier tentativa de *collage*, ni tampoco Matisse en sus últimos luego, Braque no lo hace en su práctica del seriamente el espacio de la pintura: desde ulterior- ninguno de ellos cuestionará nunca ria, y -tal y como demostrará su evolución Conocen las técnicas de la pintura, su historiamente el Louvre y realizan copias y croquis. menor grado Braque y Dufy, frecuentan regu- las y museos. Derain, Matisse, Marquet, y en recibido una formación exhaustiva en escuela y Vlaminck, todos han excepción notoria de Vlaminck, con la Lejos de haber perdido la memoria y con la porque enseguida surgen contradicciones. 1905... por lo menos en un primer momento, ajusta muy bien a la producción del verano de de que «El ojo existe en estado salvaje»⁹; se vivos. La fórmula de Breton, su reivindicación *morales* de Gauguin u otros supuestos primitivo o bien sin memoria, como la de los *innocencia* de una mirada nueva como la de un proceda de un pasado lejano o próximo, en cen rechazar en bloque cualquier herencia, ya De hecho, durante este corto lapso paramente literarios.

De hecho, durante este corto lapso paramente literarios. su momento los simbolistas con temas puramente naturalista, como habían intentado hacer en completamente de los motivos que ofrece la ción de la realidad y se niegan a apartarse embargo, continúan vinculados a la observamodo espectacular del corsé divisionista. Sin Matisse, en el verano siguiente se libera de un en 1904 consideraba su discípulo más serio, de ahí la cólera de éste último cuando el que *division* de la pincelada, enseñado por Signac: También rechazan el mecanicismo de la

6. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, 1928.
7. André Derain, carta del 7 de marzo de 1906. Cf. André Derain, *Lettres à Vlaminck*, ed. de Philippe Dagen, pag. 173. París, Flammarion, 1994.
8. Cf. Gelett Burgess, «The Wild Men of Paris», *Architectural Record*, vol. XXVII, n.º 5, mayo 1910 (artículo escrito en 1908). Traducido al francés por Jeanne Bouniort, y reproducido en pag. 76.
9. *Les Fauves ou la couleur libérée*, op. cit.,

aficionarse a la escritura y la pintura. Pronto había sido ciclista y músico de café antes de querido ser pintor, mientras que Vlaminck medios muy distintos: Derain siempre había que une a Derain y Vlaminck, procedentes de el legendario punto de partida de la amistad (en 1900) en la línea de tren del extrarradio, es Un descarrilamiento, un encuentro fortuito y Chatou antes de 1905

Derain y Vlaminck entre Montmartre

las últimas tendencias.
tantes franceses y extranjeros para descubrir
vieren en escaparates donde acuden los visi-
cionistas, sobre todo el de los Stein, se con-
Los salones de las casas de estos colec-
cuentar los talleres hacia 1907, 1908...
gran coleccionista ruso Stchukin empieza a fre-
en el Salon d'Automne de ese mismo año. Y el
Fayet, que escogió tres telas, todas de Matisse,
26 de marzo de 1906, así como a Gustave
tana abierta; 1905), también de Matisse, el
Velde, que adquirirá *La Fenêtre ouverte* (La ven-
o a un aficionado de Le Havre, el señor Van de
vidual organizada por Druet (19 marzo 1906),
800 francos el primer día de la exposición indi-
que compró *Idole* (Idolo; 1906) de Matisse por
arriba. También hay que mencionar a Ellisen,
ciones masivas de Volland que señalábamos más
en 1906, aunque sin rivalizar con las adquisi-
Uhde compraba de golpe cinco telas de Braque
aficionados americanos. Por su parte, Wilhelm
ganando incluso para su causa a muchos otros
mente en el taller de Matisse (luego de Picasso),
este, Sarah, continuaron comprando regular-
como sus hermanos Leo, Michael y la mujer de
el Salon d'Automne de 1905". Tanto Gertrude
brero), de Henri Matisse, por Gertrude Stein en

demasiado caro para él.
En efecto, hay que insistir en el relativo
éxito comercial de unas telas que, sin embargo,
habían escandalizado a tanta gente. Es sabida
la anécdota de la adquisición (por 500 francos)
de *La Femme au chapeau* (Mujer con som-

testimonio, Matisse es ya (entre 1907 y 1908)
Braque... y a Picasso. Aunque, según su propio
vinculara a la vez a Derain y Matisse, luego a
para dar inmediatamente un *golpe maestro*: se
Henry Kahnweiler, no interviene hasta 1907,
ayudarle de forma oficiosa. En cuanto a Daniel-
noce en septiembre de 1904 y empieza a
mente a Matisse hasta 1909, pero que lo co-
Bernheim-Jeune, que no contratará oficial-
por Fénéon, empleado de la opulenta galería
bien conviene resaltar el papel desempeñado
bre de 1905), a Vlaminck (abril de 1906). Tam-
Derain (89 pinturas y 80 dibujos en septiem-
por decenas, a Marquet (marzo de 1905), a
de ellos desde principios de siglo, compra telas
Volland, que sigue la trayectoria de la mayoría
primavera de 1906). Sobre todo Ambroise
(una importante exposición de Matisse en la
Berthe Weill, y luego en la de Eugène Druet
mente en el otoño, exponen en la galería de
les siguen de cerca. En abril de 1905, y nueva-
blico, como también la de los marchantes que
sala, y acababan por captar la atención del pu-
detalladas crónicas en las que se analiza cada
Sus nombres y sus obras se citan siempre en las
lizar este neologismo, de los jóvenes pintores.
rantiza así la «mediatización», si es lícito uti-
Temporada tras temporada, la prensa ga-
pués de la batalla.»¹⁰

esta cuando lo que queríamos era aceptarla en
un momento de lucha como el nuestro. En fin,
qué remedio, ya recogeremos los pedazos des-

10. Henri Matisse, carta del 20 de
septiembre de 1906 a Henri Manguin,
citada por Pierre Schneider, Matisse,
pag. 729. Paris, Flammarion, 1984.
11. Cf. Gertrude Stein, *The Auto-
biography of Alice B. Toklas*, 1932, y
Hillary Spurling, *The Unknown Matisse*
1869-1908, págs. 333-334, 1998.

mismo año, el gran marchante le comprará todo su taller. Lo mismo hará con Jean Puy, y luego con Vlaminck y Manguin. Para estos pintores principiantes, no es un ninguna tontería que les financie el célebre marchante de Cézanne, de Degas, de Renoir¹³, cuando los dos últimos aún viven y disfrutan de un auténtico éxito comercial.

Matisse, príncipe de las fieras. Matisse y Marquet, Matisse y Derain 1904-1907

Albert Marquet y Henri Matisse se conocen desde su aprendizaje en el taller de Gustave Moreau (1895-1898). Han compartido las mismas vicisitudes de estudiantes, trabajado en los mismos motivos, copiado de los mismos modelos.

A Marquet le gustan las estampas japonesas, sus encuadres sorprendentes y sus colores lisos, realizados con manchas vivas. Es el especialista del croquis al natural, de los apuntes presurosos en las calles de París o en el café cantante, al modo del *Nabi japonard* (pro-feta o nabi japonizante; apodo de Bonnard). También es nabi en su forma de extralimitar el color, aunque sin hacerlo chillón como Vlaminck. Pero su afán de construir paisajes, de apoyarlos sobre líneas y campos de color firmemente indicados, denota más la influencia de Cézanne, o incluso de Corot. A su lado, Matisse parece más inquieto, más cambiante. Sus laboriosos aprendizajes le aproximan sucesivamente a los maestros holandeses (1895-1896), y luego a Pissarro y Van Gogh. Se abandona fugazmente a su admiración por la luz corca (1898) y pinta algunos bocetos «exasperados», según la expresión de su amigo Ev-nopoel, preludios de la explosión de 1905;

compartirán un taller a orillas del Sena¹², cerca de unos paisajes todavía campestres, pero marcados por la gran ciudad aledaña, en ese inter-valo suburbano que mezcla los árboles y los campos con las chimeneas de fábrica, las bar-cas de recreo con las gabarras. Derain se siente subyugado por la vitalidad expansiva y la cálida violencia de su nuevo amigo, cuatro años mayor que él, que predica indistintamente la rebelión anarquista y el color llevado al paroxismo. Ante las 71 telas de Van Gogh expuestas por Bernheim-Jeune en marzo de 1901, Vlaminck se inflama: encuentra en ellas la confirmación de su voluntad de expresión, de su uso de los colores crudos, como si el pinto- tor los hubiera expulsado violentamente del tubo, de su gusto por los paisajes y motivos más comunes. Precisamente en ese momento, al pasar por allí Matisse, Derain aprovecha la oportunidad para presentárselo a Vlaminck: Matisse irá a verles a Chatou y, convencido de su talento, les ayudará a partir de entonces de diversas maneras.

En 1900-1901, Vlaminck y Derain tam-bien frecuentan Montmartre y sus antros un tanto sórdidos, al igual que el joven Pissarro, recién llegado de Barcelona. A decir verdad, sus motivos, bares y prostitutas miserables al estilo de Toulouse-Lautrec, el tratamiento del color, con pinceladas múltiples y nerviosas al modo impresionista acercan algunas de sus obras de esta época a las de Picasso. Obligado a un interminable y deprimente servicio mili-tar (1901-1904), Derain no vuelve a la pintura hasta finales de 1904. Trabaja entonces de manera continuada cerca siempre de Vlaminck y ayudado por Matisse, que a principios de 1905 media ante Vollard: en noviembre del

12. Es el antiguo restaurante Levan-neu, en la isla de Chatou, el que les ser-virá de taller común.
13. Cézanne muere en 1906, Degas en 1917, Renoir en 1919.

después vuelve a Toulouse (1899-1900) y sobre todo a Bohain, en 1903, un año negro en el que Matisse se ve forzado a hacer una larga estancia por sus incontables preocupaciones materiales y medita –tiene ya 33 años y es padre de tres hijos– sobre la continuidad de su oficio de pintor, ante la indiferencia de los marchantes y coleccionistas. Cézanne sigue siendo su ejemplo y, finalmente, una fuente de recursos (en 1899 adquiere un cuadrito de bañistas, a través de Vollard, que se convierte en su talismán). En 1902-1903 pinta desnudos de volúmenes cezarianos (*Nu à la serviette blanche*, Desnudo con toalla blanca; propiedad de Jean Puy). En 1904 vuelve al divisionismo e intenta aplicar concienzudamente sus principios en casa de Signac, en Saint-Tropez, con *Luxe, calme et volupté*. En cambio, Marquet no puntea mucho y sus telas reflejan imperterbamente –hasta el final de su vida– un equilibrio, una armonía muy franceses. Es así como Étienne Charles celebra (el 17 de octubre de 1905, ¡en plena «jaula de las fieras»!) «los paisajes soleados, sólidos y bien contruidos de Albert Marquet»¹⁴.

En 1906, Louis Vauxcelles también le rinde homenaje: «No puedo por menos que proclamar el enérgico talento de Albert Marquet. Muelles donde pasean unos hombrecitos cónicos que parecen producto del azar, pero que en realidad están muy meditados, el río transportando témpanos, las pesadas barcas cubiertas de nieve, o una orilla, más alegre, pintada en una cristalina madrugada de invierno, tras la lluvia: todo eso es la vida misma, la verdad. Estas siete telas constituyen el conjunto más cautivador del Salon des Indépendants. ¡Bravo, Marquet!»¹⁵

Para Matisse, Marquet siempre será el confidente, el amigo del alma, el compañero de escapadas a Múnich o Tánger. Le sucederá en el taller del muelle de Saint-Michel, y establece una relación con el grupo de ex alumnos del taller de Gustave Moreau (principalmente Manguin y Camoin, así como Jean Biette y Jean Puy). Estos últimos, habitualmente asociados al fauvismo, nunca pasaron de ser sus compañeros de viaje, como es fácil constatar en la actualidad. Es cierto que subieron el color durante algún tiempo, o también que expusieron junto a Matisse en la galería de Berthe Weill (en 1904 y 1905) y en los salones, pero basta comparar *La Gitane* (La gitana; 1906) de Matisse a la de Manguin, pintada a partir del mismo modelo, para apreciar la distancia entre una pintura violentamente expresiva, vehemente y casi obscena, la más expresionista que pintara nunca Matisse, y la obra más comedida de Manguin, donde la misma figura se convierte en pretexto para una evocación vagamente exótica. El 14 de diciembre de 1906, Matisse expresa a Manguin su opinión (suavizada) sobre su reciente trabajo: «Creo que pones los colores de una forma categórica y muy pura, es una gran cualidad. Tus elementos son muy netos, no se puede discutir su calidad intrínseca, pero no veo lo que expresan una vez agrupados. [...] La reunión de todos los tonos en uno de tus cuadros no constituye una expresión.»¹⁶

La «expresión», la necesidad contradictoria de expresar la inmediatez de sus sensaciones y de distanciarlas por medios que creen inventar está en el núcleo del trabajo que Derain y Matisse llevaron a cabo en Colliure durante el verano de 1905.

14. «Salles VI et VII, le Salon d'Automne», *La Liberté*, 17 octubre 1905.

15. Louis Vauxcelles, «Le Salon des Indépendants», *Gil Blas*, 20 marzo 1906. Conviene recordar que Matisse exponía en ese mismo salón *Le Bonheur de vivre*.

16. Henri Matisse, carta a Henri Manguin del 14 de diciembre de 1906, Archives Jean-Pierre Manguin. Véase también el comentario que hacía Pierre Veber en *The New York Herald Tribune* del 5 de octubre de 1906: «Manguin era sin duda aficionado a la pintura de taller, muy calmada, de la hermosa figura yaciente. Y ahora quiere gritar con los demás, pero le traiciona un gusto por el rosa claramente burgués» (cf. cat. París 1999, *op. cit.*, pág. 435).

Esas semanas de Colliure serán fructíferas, ya que Matisse se ve estimulado y animado por la admiración y el dinamismo del joven de 25 años que pinta a su lado. Por su parte, Derain tiene la posibilidad de afirmarse frente a Matisse, y de experimentar así su propia madurez intelectual y pictórica. Ambos trabajan con ardor: el 5 de agosto, Derain (que había llegado a finales de junio) escribe a Vlaminck que ya ha terminado treinta telas, así como una veintena de dibujos y cincuenta esbozos. En cuanto a Matisse, el 14 de septiembre le menciona a Signac su «trabajo de Colliure», es decir, «cuarenta acuarelas, cien dibujos y quince telas». A partir de los mismos motivos (el campanario de Colliure, el puerto y sus barcas multicolores, las rocas de La Moulade), se esfuerzan por calibrar la intensidad de sus sensaciones coloreadas, por traducir su emoción sin desvaírla ante la belleza de ese entorno aún salvaje, ante el pintoresquismo de los usos y costumbres de ese lugar de Cataluña, tan cercano a España (donde van de excursión en varias ocasiones). Matisse descubre la sardana, el corro de danza acompañada que pondrá en movimiento su grandiosa *Danse* de 1909. Y Derain ve los frescos catalanes con unos tonos vivos, lisos y mates que reaparecerán en su pintura de los años siguientes (en particular, la extraña *Danse* de 1906). Gracias a Maillol, conocen a un personaje significativo, Georges Daniel de Monfreid, amigo de Gauguin, quien les enseña sus cuadros traídos de Oceanía.

No obstante, pese a partir de premisas similares —la voluntad de expresarse a través del color, el rechazo común del impresionismo, la admiración por Van Gogh y Cézanne—, las

realizaciones de Derain y Matisse difieren. En un doble movimiento perfectamente contradictorio, Derain se entrega al color a la vez que desconfía de él y de sí mismo. A menudo lo pone sobre unos fondos grises o beige, más o menos intensos, que le dan opacidad y establecen una distancia entre el motivo y su traducción coloreada. Matisse en cambio juega más con el fondo blanco, simplemente preparado, de la tela como si fuera un respiro entre los colores, deja vibrar su emoción primera sin recuperarse inmediatamente: es lo él que llama sus «bosquejos». Sin embargo, en los meses que siguen teoriza sobre la noción de cantidad de color en la dimensión del campo liso y el significado de su desplazamiento o de la sustitución de un color visto por otro sentido, unos conceptos que constituirán el fundamento mismo de su obra futura. Así lo confirma el comentario, citado por Girieud en 1906¹⁷, sobre *La Plage rouge* (La playa roja), de 1905: «Sin duda le sorprenderá ver una playa de ese color, cuando en realidad era de arena amarilla; me di cuenta de que la había pintado de rojo y al día siguiente probé con el amarillo. No quedaba bien, y volví a pintarla de rojo.» Estas palabras concuerdan extrañamente con unas declaraciones de Derain, confiadas más de veinte años después a Georges Duthuit en una investigación sobre el fauvismo: «Aun con nuestros campos de color liso, conservábamos la preocupación por la masa, dando por ejemplo a la mancha de arena un peso que no tenía para realzar la fluidez del agua, la ligereza del cielo.»¹⁸ Contrariamente a Derain, cuya pintura tenderá a alisarse, a organizarse en compartimientos donde el color se distribuye uniformemente (*Route de l'Estaque*, Carretera

17. Diario de Pierre Girieud sobre la exposición de las obras de Matisse en la galería Druet, del 19 de marzo al 7 de abril de 1906. Cf. *Pierre Girieud*, pág. 102. Marsella, Musée Cantini.

18. Georges Duthuit, «Propos sur le fauvisme», en *Cahiers d'Art*, noviembre 1929.

tres signos, tres hechos simbólicos. El círculo de sus coleccionistas se ensancha; a los Stein se añaden los poderosos marchantes moscovitas Stchukin y Morozov. La estabulación de su situación material le permite plantearse la adquisición (realizada en 1909) de una casa con un amplio jardín, donde instalará a su familia y trabajará cómodamente, en la organización *bunghesa* que cree necesario. Finalmente, en 1908 abre una academia—esta pues convencido de haber terminado su largo aprendizaje y se considera capaz de transmitir a su vez lo aprendido, sobre todo lo que había cristalizado durante la *prueba de fuego*—. En contrapartida, Derain atraviesa una grave crisis durante el invierno de 1907-1908. Incluso llega a destruir gran parte de su producción. A raíz de este hecho, las etapas y los comienzos de la obra de Derain quedarán dispersos y no muy inteligibles. Es difícil imaginar un desencadenante externo de aquella crisis. A Derain no le faltaban apoyos (Apollinaire, cuyo libro *L'Enchantement pourrissant* ilustra en 1909, se ha hecho amigo suyo), ni marchantes (Vollard, y a partir de la primavera de 1907, D.-H. Kahnweiler), ni coleccionistas ni éxitos. Es posible que en su personalidad inquieto, en la duda que cuestiona cada uno de sus movimientos apenas lo ha ejecutado, en su espíritu de contradicción, que le impide adherirse ni tan siquiera a su propio pensamiento, donde habría que buscar por qué Derain *fracasa* en su precoz salida del fauvismo y acaba, a partir de 1913, por aislarse y «olvidarse durante cierto tiempo de participar en el arte de su época», como dice Apollinaire¹⁹. Una carta de enero de 1907 a Matisse refleja ya un profundo desencanto: «... París

de L'Estaque; 1906), Matisse concede, desde el verano de 1905, una gran importancia a la relación de la figura y el fondo y a su ambigüedad esencial. *La Japonaise au bord de l'eau* (Japonesa a la orilla del mar; Museum of Modern Art, Nueva York) constituye sin duda el mejor ejemplo de ese trabajo basado en entremezclar manchas, donde unas representan el kimono colorido en el que ese día se envolvió Amélie Matisse y las otras las rocas sobre las que se sentó o el mar que contemplo. Sólo una mirada prolongada permite distinguir la figura del paisaje, una ambigüedad que nunca se observa en las telas más fácilmente legibles de Derain.

Para concluir sobre aquel verano decisivo y sobre la sinergia Matisse-Derain, había en uno y otro una calidad de reflexión y una potencia de trabajo equivalentes, pero marcas para un signo positivo en Matisse y por un signo negativo en Derain. Entre 1905 y 1908, Matisse construyó la base fundamental de su obra. Antes de 1905, es un pintor al que se considera dotado (sobre todo Vauxcelles, que le sigue desde hace tiempo) y cuyo desarrollo se espera, pero que no ha despertado aún grandes entusiasmos, como tampoco ha suscitado escándalos. En cambio, en 1905 (*La Femme au chapeau*), en 1906 (*Le Bonheur de vivre*, La fortuna de vivir), en 1907 (*Nu bleu*, *Desnudo azul*), en 1908 (*Baigneuses à la tortue*, Bañistas con tortuga, y sobre todo *La Desserte rouge*, Mesa servida [Armonía en rojo]) se afianza con una extraordinaria rapidez y un dominio impresionante como un pintor que perturba y que se renueva constantemente. En 1908, Matisse ha salido definitivamente de su *muda* y de la época fauvista: así lo atestiguan

19. Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, 1913.

Ciorat y a L'Estaque el año siguiente. También en 1906, Dufy comparte con Marquet los motivos de la costa normanda, en Le Havre o en la playa de Sainte-Adresse, o bien en Trouville o Fécamp. En cuanto a Friesz, esta vez acompañado de Marquet y Camoin, viaja a Londres en 1907. Y Braque y Dufy vuelven juntos a L'Estaque en 1908, para hacer una tercera peregrinación cezaniana; Braque ya había pasado allí el invierno de 1906-1907 y una parte del verano de 1907. De un pintor a otro, los motivos se entrecruzan, las ideas circulan, los intercambios son intensos durante sus breves temporadas *fauves*. Formados los tres en la luz cambiante de la costa de Normandía, toman el impresionismo como primera referencia y empiezan pintando reflejos y efectos del cielo al estilo de Monet o Pissarro. Sólo después del Salon d'Automne de 1905, tras el descubrimiento de otra pintura, abandonan la referencia de Monet, se deciden a utilizar los tonos puros, según el ejemplo de Matisse, y pasan a su vez por una autonomización del color. Braque le contó así su experiencia a Dora Vallier: «La pintura fauve me había impresionado por lo que tenía de innovadora, y eso me satisfacía [...] Era una pintura muy entusiasta, perfecta para mi edad; tenía 23 años [...] Como no me gustaba el romanticismo, aquella pintura tan física me encantaba.»²¹

Dufy, por su parte, identifica el primer impacto del color con su descubrimiento de la tela de Matisse *Luxe, calme et volupté*, expuesta en el Salon des Indépendants de 1905. Pintada en el otoño de 1904, tras una estancia en Saint-Tropez junto a Signac, esta ambiciosa tela exhibe la huella del esfuerzo realizado por

no ha sido apasionante este invierno. Nada del otro mundo [...] Signac triunfa en Bernheim [...] En cuanto a mí, este invierno he trabajado poco, muy poco. No he hecho nada, pero he pensado mucho. He hablado mucho, he escuchado más. Lo que creo haber deducido de esas conversaciones es sobre todo que todavía no será a nuestra generación a la que corresponda la felicidad de moverse en este mundo extremadamente puro que parece irradiar *a priori* ideas sobre la transposición y sus conclusiones.»²⁰

Los fauvistas normandos: Braque, Friesz y Dufy (1905-1907)

En el gran puerto de Le Havre nacieron dos figuras importantes asociadas al fauvismo («fauves de continuation», como los llama maliciosamente Louis Vauxcelles en su crónica del Salon des Indépendants de 1906): Raoul Dufy (nacido en 1877) y Othon Friesz (nacido en 1879). La familia de Georges Braque, nacido en 1882, se establece en la ciudad en 1890. En la proximidad de la vida provinciana, era inevitable que Dufy y Friesz se encontrasen, durante las clases vespertinas de Charles Lhuillier. Braque también seguía cursos nocturnos (en la Escuela de Bellas Artes), y aprendía a tocar la flauta con el hermano de Dufy. Hacia 1900, los tres jóvenes se instalan sucesivamente en París y se reencuentran en el taller de Léon Bonnat de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Braque, que asistía a la academia Humbert, sólo hizo una corta incursión en 1903). Como Derain, Matisse y Vlaminck, enseguida adoptan la costumbre de trabajar juntos, por parejas: Braque y Friesz se van a Amberes durante el verano de 1906, luego a La

20. André Derain, carta a Henri Matisse del 20 de enero de 1907. París, Archives Matisse.
21. Declaraciones de Braque recogidas por Dora Vallier, «Braque, la peinture et nous», en *Cahiers d'Art*, nº 1, pags. 13-24, octubre 1954.

Matisse para adaptarse a la *tirantía divisionista*. Pero la magnificencia del color trasluce ya en la obra, aunque sea encerrada en el estric- to dispositivo de la pincelada dividida: «Ante ese cuadro entendí todas las nuevas razones que había para pintar, y el realismo impresionista perdió para mí su encanto con la con- templación del milagro de la imaginación introducida en el dibujo y el color. Enseguida comprendí la nueva mecánica pictórica»²², di- rá más tarde Raoul Dufy. Y en 1906, Louis Vauxcelles acogió no sin cierta simpatía la re- ciente incorporación de Friesz: «Othon Friesz se alista deliberadamente en las filas de Matisse y Manguin. Amplia su perspectiva e ilumina la tela con tonos ardientes: esperemos que con- serve las cualidades de su dibujo nervioso y constructivo. Debemos felicitarlos por este nuevo avaratar de un joven artista que busca y que llegará a sobrepasar»²³.

Pero Friesz y Dufy no soporarán mucho tiempo este grado de intensidad. Guiados por Braque, que, aunque un poco más joven, se impone por la calidad reflexiva de su inteli- gencia y la seriedad de su búsqueda metódica, comenzarán a ahondar en Cézanne. Sus telas pintadas junto a Braque así lo reflejan. Los paisajes de Friesz de 1907, como los de Dufy de 1908, retoman los motivos elegidos por Braque a partir de Cézanne. Trazos, colores progresivamente reducidos en los que domi- nan ahora los grises, los ocres y los verdes, tra- bajos sobre los degradados: se trata casi de una abrazar un concepto totalmente perso- nal del color, disociándolo del dibujo de tal manera que sus manchas coloreadas aureolan

un grafismo cada vez más escueto. En cuanto a Friesz, desde antes de la Primera Guerra Mundial evoluciona hacia un retorno a la gran tradición de las composiciones alegóricas o religiosas, hacia un clasicismo o, mejor dicho, un academicismo muy alejado de su brillante y breve período fauvista.

La entrada en escena de Picasso y el final de los fauves (1907-1908)

Sin duda alguna, la fuerte personalidad de Picasso contribuyó a dislocar el agrupamiento efímero de una sensibilidad fauvista. Atrae de inmediato a Braque, que quedará íntimamente ligado a su trayectoria. Entre 1908 y 1914, como es sabido, ambos formarán equipo y fundarán una nueva visión—que al principio también ostentó una etiqueta periodística—: el cubismo (por el juego de cubos al que algunos reducen los paisajes de Braque pintados en el verano de 1908, rechazados en particular por Marquet y Matisse en el Salon d'Automne, y expuestos en la galería de Kahnweiler en noviembre).

Mientras tanto, Matisse sigue su camino, completamente distinto, cuando no opuesto. A la descomposición en líneas y facetas, al lenguaje de signos inventado por Braque y Picasso, a su abandono provisional del color, él opone en 1909 el recorrido de las formas en un color llevado a su máxima intensidad, y los inmensos campos de color liso y vibrante de *La Danse* y *La Musique* (La música), entre otros. En esta polarización creciente del campo artístico entre Matisse y Picasso, Derain no se decanta por ninguno de los dos bandos. Su atención al pasado de la pintura le sitúa al margen de las investigaciones que llevan a

22. Declaraciones de Dufy citadas por Berr de Turique en *Dufy*, pág. 81. Paris, 1930.

23. Louis Vauxcelles, «Au Grand Palais, le Salon d'Automne», suple- mento de *Gil Blas*, 5 octubre 1906.

cabo sus amigos. Él se mantiene cerca de Matisse y de Picasso, pero su pintura –igualmente apreciada por Stchukin que, con un encomiable eclecticismo, adquiere de 1908 a 1914 las mejores obras producidas por estos tres grandes pintores– toma una significativa distancia de la de ambos: a partir de ese momento se inspira en David o en maestros aún más antiguos, y coloca misteriosas figuras icónicas o austeras naturalezas muertas sobre unos fondos unificados, para lograr efectos de una vacuidad extrema. Sin embargo, aunque abandonados o desechados por sus mejores exponentes franceses, el color y la gestualidad fauves continúan llameando durante años en algunos puntos de Europa.

Así ocurre en Alemania, y más aún en Rusia. Aparte de los pintores alemanes y rusos que trabajan en París (Jawlensky, como Kandinsky, expone en el Salon d'Automne de 1905 y 1906), el papel de unos intermediarios como Van Dongen o Hans Purrmann, y sobre todo, las numerosas exposiciones donde figuran aportaciones francesas contribuyeron a difundir rápidamente la pintura fauve y a propiciar acercamientos. El grupo *Die Brücke*, fundado por Kirchner en Dresde en junio de 1905 (y disuelto en 1913), practica un cromatismo violento –aunque exacerbado hasta la disonancia– y una simplificación de las formas que lo emparentan claramente con el fauvismo. En una referencia particular a Matisse, Kirchner pinta desnudos al aire libre entre 1909 y 1911. En cuanto a los pintores del *Blaue Reiter* (primera exposición en Múnich, 1911), Franz Marc, Jawlensky y Kandinsky pronto evolucionarán, a partir de una percepción coloreada de la naturaleza próxima al

fauvismo, hacia un proceso de interiorización y abstracción, hacia una expresión exclusiva a través del color.

En Moscú, con motivo de la exposición de la Sota de Oros (1910) se manifiestan con fuerza temas primitivistas, con resonancias de Cézanne, de los fauves franceses, los expresionistas alemanes y una iconografía popular específicamente rusa: los atletas y luchadores de Larionov o Goncharova, el bañista monumental de Malévich.

La libre necesidad del color

JEAN-LOUIS FERRIER

Pese a que el fauvismo produjo el efecto de una bomba sobre sus contemporáneos, más tarde fue considerado durante mucho tiempo un movimiento de transición debido más al azar de las circunstancias y a la expansión momentánea de unos jóvenes talentos que a una voluntad común. Hoguera prendida bruscamente y apagada con rapidez, a menudo se le ha concedido poca importancia en comparación con el expresionismo alemán, del cual pudo ser la efímera prefiguración. Y en la medida en que no hubo programa ni prohibiciones, también pareció menor con respecto al cubismo, que le desposeyó de su posición de vanguardia a partir de 1908.

Actualmente se plantea la necesidad de revisar ese criterio. El expresionismo que estalla el mismo año en *Die Brücke*, de Dresde, con pintores como Heckel o Kirchner, no es comparable al fauvismo en su concepción del arte y la vida. Extrae su inspiración del viejo acervo nórdico de fijaciones obsesivas, de pulsiones inconscientes, de pesadillas, unas cosas totalmente extrañas a los fauves, fuertemente arraigados en la cultura latina. El expresionismo procede de Kierkegaard y del concepto de angustia con el que éste veía no sólo la esencia del hombre sino la de toda la naturaleza, del nihilismo nietzscheano y, en el plano de la pintura, de las convulsiones enfermizas de Munch, que son el antónimo de la paciente, aunque inquieta, elaboración cezaniana.

Es cierto que entre los protagonistas de los dos movimientos hubo interferencias, influencias, similitudes de un cuadro a otro. Sorprende, por ejemplo, el número de rostros convulsos que el abigarrado cuadro de *La Gitane* de Matisse, pintado en 1906, engendró en

Alemania. Y a la recíproca, observamos todo lo que su *Algérienne* (La argelina) de 1909 debe, desde el punto de vista gráfico y del color, a *La Femme au divan bleu* (La mujer del diván azul) de Kirchner, que es un poco anterior. Sin embargo, para los fauves, los colores se dirigen a la retina: hijos de Newton y de Chevreul, exploran el espectro solar. Para los expresionistas, los colores son simbólicos, míticos, se dirigen al alma y proceden de un modo lejano de las concepciones cromáticas y metafísicas de Goethe, hasta tal punto que no miran a Van Gogh ni a Gauguin con los mismos ojos que Matisse, Derain o Vlaminck. Esto explica el vasto campo de aplicación que los expresionistas encontraron en las crisis y el desasosiego espiritual de nuestra época. En el expresionismo, el color chirría, sale de sus quicios. Por el contrario, el fauvismo está *bajo su dominio* y se abandona a él con alegría.

Por otra parte, el cubismo, cuya importancia decisiva en la revolución de la pintura moderna es incuestionable, ya no aparece hoy como el único punto de ruptura en relación con el pasado, en la medida en que el fauvismo abrió ampliamente la vía a los efectos de color. En el mundo circula una idea del pintor francés como un hombre amable y paciente, sometido a la naturaleza, de la que recibiría una sonrisa ocasional en pago a su sumisión. Esta idea también ha quedado caduca. Pintura de la felicidad eminentemente francesa —incluso en un Van Dongen, holandés de nacimiento—, el fauvismo no es menos expansivo e innovador, como bien descubrieron en 1905 los visitantes del Grand Palais en los Campos Elíseos.

El 18 de octubre se había inaugurado la tercera exposición de la Société du Salon

d'Autonne. El presidente del consejo era su fundador, Franz Jourdain, arquitecto de los almacenes La Samaritaine, y los presidentes de honor eran Eugène Carrière y Auguste Renoir. Bajo la benevolencia de esta gran figura de la pintura de la segunda mitad del siglo XIX, aquel tercer salón estaba a punto de tomar el relevo del Salon des Indépendants, tal y como señala Elie Faure en el prefacio del catálogo: «Tiene la fortuna de agrupar a las jóvenes energías que las hermosas manifestaciones demasadas inquietas, demasadas dispuestas, del Salon des Indépendants no nos habían permitido intuir, y ese espectáculo de los esfuerzos más intensos logrados por el arte francés en los últimos treinta años merece los más encarecidos elogios.» Y el gran historiador del arte añade: «Debemos tener la libertad y la voluntad de comprender un lenguaje absolutamente nuevo.»

Aquel otoño, bajo las vidrieras del Grand Palais se yuxtaponían dos exposiciones retrospectivas de Ingres y Manet junto con mil seiscientas treinta y seis pinturas, dibujos y esculturas de artistas internacionales, entre los cuales figuraban dos coloristas rusos llegados de Múnich, Kandinsky y Jawlensky. Pero, sobre todo, se imponía un grupo de jóvenes pintores cuyos trabajos habían sido colocados por los comisarios del salón, Armand Dayot y Léonce Bénédite, en la sala VII, con la precupación evidente de reunir obras que tenían como característica principal el uso de colores vivos, ya fuese formando manchas o dispuestos en extensiones lisas. Había expuestos, por orden alfabético de autores, cinco cuadros de Charles Camoin, entre ellos dos vistas de Agay y dos del puerto de Cassis, un retrato y cuatro

paisajes de Colliure de André Derrain, cinco retratos de Henri Matisse —un retrato, una joven en kimono a la orilla del mar, una naturalidad muerta y dos paisajes—, cinco pinturas de Henri Manguin, cinco paisajes de Albert Marquet y otros tantos de Maurice de Vlaminck, así como dos desnudos de Van Dongen. A estas obras se sumaban las de Friesz, Puy y Valtat. En el centro de aquella sala saturada de colores, los comisarios habían situado un busto femenino de mármol, de factura tradicional, y un torso de niño en bronce, obra del escultor Albert Marquet, que creaban un sorprendente contraste y que inspiraron al crítico Louis Vauxcelles la siguiente frase: «Es Donatello entre las fieras», una expresión que hizo célebre a través de un artículo de *Gil Blas*. Parece ser que le sugirió la idea de «fiera» (*fauve*) el impacto provocado por el exuberante cuadro de Henri-Julien Rousseau: «El león hambriento se arroja sobre el antlope, devorándolo; la panteda espera con ansiedad el momento en que pueda hacerse con su parte. Crepúsculo», expuesto en una sala contigua. La primera revolución del arte del siglo XX acababa de ser bautizada.

Temeroso sin duda de ahuyentar a su electorado conservador si apoyaba con su presencia una manifestación tan vanguardista, el presidente de la República, Emile Loubet, rehusó inaugurarla. La crítica fue práctica-mente unánime en su condena. Además de Vauxcelles, cuya denominación de *fauves* era peyorativa, el crítico de *Le Figaro*, Camille Mauclair, se burló parafraseando a Ruskín: «Han arrojado un bote de pintura a la cabeza del público.» Y en *Le Journal de Rouen*, un tal Nicolle decía: «Aparte de los materiales

empleados, lo que nos han presentado no tiene ninguna relación con la pintura: azul, rojo, amarillo, verde, manchas de colores crudos yuxtapuestas al azar, los juegos bárbaros e ingenuos de un niño al manipular la caja de colores que le regalaron por Navidad.»

Ciertamente, Maurice Denis, que adquirió su celebridad en la historia del arte moderno por haber escrito a los veinte años, en 1880: «Recordar que un cuadro –antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota– es esencialmente una superficie llena de colores dispuestos con un orden determinado», aunque perplejo, se mostró más bien favorable. Lo mismo puede aplicarse a André Gide que, a propósito de la sala VII, que fue rápidamente bautizada como «la jaula de las fieras», explicó en la *Gazette des Beaux-Arts*: «Me quedé mucho tiempo en aquella sala. Escuchaba a la gente que pasaba, y cuando oía decir de Matisse, “Es una locura”, me daban ganas de replicar, “No, señor, todo lo contrario: ¡es el producto de una teoría!”.» Sin embargo, fueron raros los que se adhirieron a este tipo de opinión. La acogida de los visitantes debió de ser, en general, peor que fría. Enfurecidos por el rostro embadurnado de verde y amarillo de *La Femme au chapeau* de Matisse, muchos de ellos, no contentos con reírse a carcajadas, intentaron rasgar la tela: hasta tal punto les disgustaba la deformación de la figura humana. Michel Puy, hermano del pintor, escribió sobre los fauvistas: «Nadie se preocupó de observar cuál era su aportación: los aplastaron bajo el peso de todas las obras del pasado, todas las ideas de moda, y los mejores autores no les ahorran advertencias...»

Durante los dos años siguientes, el grupo fauve continuó exponiendo en medio de las burlas, al mismo tiempo que se añadían nuevos adeptos, como Braque y Dufy; pero en 1908, en el sexto Salon d'Automne, cambió el tono con la aparición de los críticos jóvenes. La vista empezaba a habituarse, tanto que incluso sus enemigos más recalcitrantes, como Jean Mauclair, tuvieron que reconocer los méritos y la importancia del movimiento. Matisse ocupaba una sección exclusiva, compuesta por once cuadros, seis dibujos y trece esculturas.

Lo que la mayor parte del público y de la crítica había tratado, en el otoño de 1905, de «horrendos garabatos», deriva –aunque el fauismo no sea en principio ni teórico ni sectario– de unas consideraciones generales que no se debieron ni mucho menos al azar. Heredero de los movimientos pictóricos más innovadores de la segunda mitad del siglo XIX, procede del impresionismo, y sobre todo del neoimpresionismo de Seurat y del sintetismo de Gauguin, que también fueron odiados en su época.

Seurat había hecho suya la teoría de la mezcla óptica de los colores, basada en el uso de tonos puros, y la ley del contraste simultáneo, que el químico Michel-Eugène Chevreul, director de la fabricación de tintes de la Manufacture des Gobelins, había descubierto en 1839 y que puede formularse como una reacción recíproca de unos colores frente a otros. En efecto, por un extraño fenómeno, los colores que se atenúan y apagan en su mezcla, como ocurre en la pintura tradicional, se exaltan por el contrario a cierta distancia en la retina del espectador, simplemente aplicándo-

pintó numerosos cuadros neoimpresionistas en sus inicios, como el magnífico *Luxe, calme et volupté* de 1904-1905, y debe al neoimpresionismo su dominio coloreado de la forma, tal y como veremos en la última parte de esta introducción. Sin embargo, otros fauvistas, pese a sus similitudes de visión, como Vlaminck o Derain, manipulaban el color como «cartuchos de dinamita que había que proyectar sobre la tela a golpe de tubo», a fin de reservar al instante el lugar que le correspondía.

Las circunstancias en las que se conocieron los dos artistas tienen un componente legendario. Ambos vivían en Chatou y el tren que les llevaba desde París a esa población del extrarradio tuvo un accidente, de modo que volvieron andando por la vía y, hablando y hablando, se hicieron amigos. Si el accidente de ferrocarril que les acercó parece mítico, su colaboración en cambio no lo fue. Por diez francos al mes, alquilaron como taller la gran sala del antiguo restaurante Levanneur, en Chatou, situado cerca del restaurante Fournaise, donde Renoir había pintado *Le Déjeuner des canotiers* (La comida de los barqueros) en 1881. Los árboles, las inmediaciones, las barcazas del Sena les ayudarían a consolidar cromáticamente una Île-de-France que, a sus ojos juveniles, el moteado impresionista había erosionado exageradamente. Y lo hicieron a fuerza de unos empastes impregnados de los colores más violentos, y utilizados con una indiferencia digna de daltónicos hacia las tonalidades locales. Los cuadros lo demuestran: eran técnicamente cómplices, aunque sus convicciones fuesen divergentes. Derain, que veía en las obras del arte primitivo «la verdadera pintura, pura y absoluta», pensaba que no se

ganaba nada prescindiendo de la cultura, mientras que Vlaminck odiaba los museos, no soportaba su olor, y añadía un perentorio «¡La ciencia me da dolor de muelas!».

Algunas veces se ha hablado de una escuela de Chatou, pero es una noción difícil de admitir, ya que la supuesta escuela sólo habría tenido dos adeptos. Aparte de Colliure, las telas de Derain representan cortinas de árboles con los troncos resaltados en primer plano, entre los cuales se adivinan flores y jardines, pueblecitos, las orillas del río y los merenderos del domingo. O bien, con un tema menos idílico, describen el carácter a veces inhóspito, semi-rural y semiurbano del extrarradio. Los hombres están inmersos en su trabajo cotidiano –*Le Pont de Chatou* (El puente de Chatou; 1904-1905)– y se constata que su existencia se desarrolla también en la atmósfera gris y embarrada del invierno. En su ansiosa búsqueda de sí mismo, Derain tiene el agudo sentimiento de que la época de la pintura realista se ha terminado, que todo es un caos pero que, al mismo tiempo, ya no hay nadie capaz de mostrar el camino.

Antes del escándalo de la sala VII, Derain había conocido un primer éxito. Había vendido tres telas al coleccionista Iván Morozov, y el marchante de cuadros Ambroise Vollard, que acababa de adquirir muchas de sus obras, firmó un contrato con él. Vollard se comprometía a financiar la producción del artista, y como las obras ejecutadas por Monet durante sus estancias en Londres entre 1870 y 1904 encontraron un público de aficionados, no tuvo ninguna dificultad para convencer a su joven pupilo de que plantara su caballete a orillas del Támesis.

Derain pasó dos temporadas en Londres, en noviembre de 1905 y desde finales de enero a mediados de marzo de 1906. No le gustaban mucho los ingleses, que le parecían tristes e hipócritas, pero sí le sedujeron el Támesis y sus muelles, los puentes que lo atraviesan —como los de Westminster y Charing Cross—, los edificios que lo bordean, como el Parlamento, tan neogótico, y la actividad fluvial que reina en sus aguas, tan distinta del ambiente de las orillas del Sena en París.

De esas estancias londinenses surgirán unos cuadros realizados con dos métodos distintos: la pincelada más amplia, frecuente en el fauvismo, y el trabajo mediante masas de color. *Le Pont de Charing Cross* (El puente de Charing Cross), con viguería de metal de fundición, y el radiante *Big Ben*, ambos de 1906, siguen el primer método. A la atmósfera vaga y vaporosa de Monet sucede una pasión por el color, unida a una luz completamente arbitraria. Nace así una ciudad visionaria, donde parecen estallar los fuegos de artificio, transformada en un fabuloso espectáculo, y donde el agua y el cielo viran al malva, al verde y al violeta. O nace también la unión del amarillo dorado y el rojo en *Le Parlement* (El Parlamento) y *Le Pont de Westminster* (El puente de Westminster), que parece surgida de una paleta psicodélica. Uno piensa en Van Gogh pintando las noches estrelladas de la Provenza con su corona de velas fijada en el sombrero, pues todo se reviste intensamente de una luz nocturna en estas vistas a pleno día.

El segundo método produjo obras de un espíritu diametralmente opuesto. Al Londres irreal sucede una gran ciudad comercial, mostrada en su vida cotidiana. Nos vemos trans-

portados a *Hyde Park*, a los caminos rosados y los árboles rojos sobre una hierba de un verde *naturalista*, muy inglés, en compañía de paseantes de andar danzarin, perros traviseros, niños felices. Luego vamos a *Regent Street*, en medio de los atascos de la circulación: carruajes que tiran cada cual por su lado sobre los deslizantes adoquines, caballos negros, blancos, anaranjados, una multitud abigarrada que deambula por las aceras entre fachadas grises y bajo nubes de plomo. O visitamos los muelles del puerto de Londres, con la descarga de los barcos en un plano inferior.

Su período fauvista estaba a punto de acabarse. Es el otro Derain, el de la persistencia de la línea y la composición aprendidas en el museo, quien, ayudado por su descubrimiento del arte negro, aportará al cubismo unos cuadros hermosos y estilizados entre 1908 y 1912.

Por su parte, Vlaminck fue un perfecto autodidacta: de manera alterna o simultánea, fue corredor ciclista aficionado y profesional, trabajador en una fábrica de bicicletas, colaborador en una fábrica especializada en lentos valses y zardas endiabladas, remero de competición y escritor antes de ponerse a pintar. Dotado de una musculatura poco común, este hombre medía 1,80 m y pesaba 80 kg. También practicaba la halterofilia y la lucha grecorromana los días festivos en la feria de Neuilly. Pero pronto tuvo que abandonar esta *bulimia* de actividades ya que, casado a los dieciocho años y padre de dos niñas, él que soñaba con correr mundo tenía que asegurar la manutención y el techo de los suyos.

Sin embargo, poco después de su encuentro con Derain en el mítico accidente de ferro-

Vernin, en la calle Cavalotti, restaurantes habituales de la vida bohemia donde ella atrataba todas las miradas en cuanto entraba por la puerta. Su pasión se expresó en múltiples dibujos y esbozos de la joven exhibiendo su pecho arrogante, su porte majestuoso y sus imensos sombreros de plumas, pero ninguno de ellos es comparable a la efusión carnal de los dos cuadros de Van Dongen. Durante mucho tiempo, salvo quizás en sus *Nus* (Desnudos) del final, Picasso mantuvo una relación de crueldad que le llevó a torturar el cuerpo femenino, el cual deviene en sus obras un mero despojo libidinoso, objeto desechable de sus deseos. Picasso es español: desgarrar y lacerar. Van Dongen es holandés: acaricia. Acaricia los ojos, el cuello, los pechos y las piernas de las mujeres... Este artista fue esencialmente el pintor de la mujer, de la que decía: «Es toda la tierra y la realidad, es el fuego de la vida, es la esposa y también la amante.» Ahora bien, cuando pinta el universo de los cafetuchos y las casas de citas, lo erótico nunca estriba en la postura o la actitud, sino en la pincelada, la línea, la relación de las tonalidades.

Su erotismo pictórico, que le sitúa en un lugar aparte del fauvismo, subsistirá hasta el fin de sus días, mucho después de que su talento se deteriora a causa de su vida de juerguista adúltero por las mujeres de mala nota de Montparnasse, en la que fue hundándose progresivamente cuando alcanzó la fama.

El destino de estos tres fauves, cuya obra cambió rápidamente de signo, contrasta con la paciente exploración de Matisse, su iniciador y maestro, que llevará el fauvismo a sus últimas consecuencias hasta el día de su muerte, en 1954. Un destino aún más paradójico teniendo en cuenta que el más grande de los artistas fauves estuvo a punto de no dedicarse nunca a la pintura.

El padre de Matisse, que regentaba una droguería-cestería en Bohain-en-Vermandois, en el Aisne, había previsto que su segundo hijo, Henri-Émile-Benoit, nacido en Carreau el 31 de diciembre de 1869, hiciera la carrera de leyes, reservando el negocio para el primogénito. Una vez terminada la escuela secundaria, Henri fue a París para proseguir sus estudios, y en 1888 superó brillantemente el examen de admisión en Derecho. La pintura le interesaba tan poco que, durante su estancia de un año en la capital francesa, ni siquiera visitó el Louvre ni ningún otro museo. De vuelta a su región natal, se contrató como pasante en Saint-Quentin. Su vida parecía completamente trazada y, sin duda, nada hubiera desviado su curso normal de no ser por la delicada salud que tuvo en su juventud.

En efecto, Matisse sufría frecuentes ataques de apendicitis, hasta que una crisis especialmente aguda le obligó a operarse. En aquella época, la extracción del apéndice implicaba cierto peligro y exigía una hospitalización prolongada. Su vecino de habitación copió cromos de paisajes suizos para combatir el aburrimiento. Tentado por aquel paisaje de colores y se puso a hacer copias una caja de colores y se puso a hacer copias satempe, le pidió a su madre que le comprara el también. Esta actividad le produjo una gran satisfacción y, en cuanto volvió a Saint-Quentin, empezó a asistir a clases de dibujo por las mañanas, antes de entrar en el trabajo, y se inició en la pintura estudiando un pequeño manual titulado *La Manière de peindre*. Fue una

su últimas consecuencias hasta el día de su

ciador y maestro, que llevará el fauvismo a

la paciente exploración de Matisse, su iniciador y maestro, que llevará el fauvismo a sus últimas consecuencias hasta el día de su muerte, en 1954. Un destino aún más paradójico teniendo en cuenta que el más grande de los artistas fauves estuvo a punto de no dedicarse nunca a la pintura.

La comparación de dos telas importan- amplios. sobre el modo de abrirlos a horizontes más

tes bañistas en la arena destacándose sobre un fondo de paisaje marino: una gran bañista agachada a sus pies, de perfil, y una tercera, más pequeña, situada en segundo plano. En la primera versión, las lánguidas carnes de las mujeres, el cielo teñido de violeta, el mar pintado con toda la gama de verdes, aplicando los colores «tal y como salen del tubo», dan rienda suelta al instinto. En cambio, en *Luxe II*, todo esta contenido, ordenado. El abigarramiento deja paso a unos grandes campos de color liso, estrechamente armonizados: el mar es de un verde uniforme, el cielo azul y blanco; la arena

bre el neoinpressionismo y el sintetismo, y realidad, nos hallamos ante una reflexión so- ra amansado súbitamente. Pero no es así. En blico, como si la gran bestia (*fauve*) se hubie- derroches de color habían enfurecido al pú- pues de la exposición de la sala VII, donde los Esta frase es pronunciada tres años des- el lugar que corresponde a otro detalle.»

superfluo ocuparía en la mente del espectador una armonía de conjunto: cualquier detalle dro resulta molesto. Una obra lleva implícita arte: «Todo lo que no tiene utilidad en el cua- *La Grande Revue* donde se expresaba sobre su tendería siempre, y que el mismo corroboraba en 1908 al escribir, en un extenso artículo de pintor aún estaba lejos de la concisión a la que

vocación tardía: Matisse acababa de cumplir él y su futuro rival —en realidad era pintor des- de la infancia—, ya había ejecutado más de mil cuadros y dibujos.

El desenlace no tardaría en producirse: en octubre de 1882, cuando su padre aceptó finalmente que siguiera la carrera elegida por el mismo, Matisse volvió a París para ins- larse definitivamente y se matriculó en el curso nocturno de la Escuela de Artes Decorativas, donde una inquebrantable amistad le untría a su condiscípulo Albert Marquet.

Tras abandonar la Escuela de Artes Deco- rativas, donde se sentía incómodo, Matisse entró en Bellas Artes, en el taller de Gustave Moreau, donde también se apuntaron Marquet, Rouault y otros jóvenes pintores en busca de libertad. Moreau, que durante mucho tiempo ha sido considerado un artista *compier* (ofi- cial y académico), es en realidad una gran figura de la pintura de finales del siglo XIX, aunque su obra continúa siendo desconocida en toda su magnitud. Inteligente, exquirista- mente culto, era además un notable pedagogo cuya enseñanza contrastaba con la de sus cole- gas, que creaban generalmente «una atmós- fera aterrador». En cambio, Moreau tenía el don de entusiasmar a sus alumnos; sabía des- pertar en ellos un ansia de pureza, una volun- tad de absoluto. Solía repetir que el oficio de pintor es un sacerdocio y, en lugar de imponer su punto de vista, prefería ayudar a que aho- rase la personalidad de cada uno. En cuanto a Matisse, tras observar sus trabajos durante una sesión de corrección, Moreau le dijo: «¡Usted va a simplificar la pintura!» Era una observación premonitrice, pues el aprendiz de

del primer plano, y a lo lejos, las colinas, son pardas; y las tres bañistas ocres. Ya no interesan los empastes ni el chorro de color. El dibujo de los personajes que se busca en *Luxe I* silueta aquí los cuerpos con un trazo conciso. El equilibrio de la tela alcanza una precisión tan exacta que, según contaba Matisse, no sin humor, cuando ya lo había acabado se dio cuenta de que el pie de la gran bañista sólo tenía cuatro dedos, pero ya no podía cambiar nada porque podía destruir el conjunto.

En *La Grande Reoue*, el artista escribe: «Si debo pintar un cuerpo de mujer, primero le confiero la gracia, cierto encanto, y luego procuro darle algo más. Condensó la significación de ese cuerpo buscando sus líneas esenciales. El encanto será menos aparente a primera vista, pero a la larga tendrá que desprenderse de la nueva imagen que habrá obtenido, y que poseerá un significado más amplio, más plenamente humano. El encanto será menos sobresaliente, pero seguirá existiendo, contenido en la concepción general de mi figura.»

Las obras posteriores de Matisse aplicarán en distinto grado ese dominio coloreado de la forma, difícil de mantener sin caer en el formalismo. Con todo, las mejores de entre ellas lo logran magníficamente, como *Vue de Notre-Dame* (Vista de Notre-Dame) de 1912, uno de los cuadros más bonitos del siglo.

Una vez más, será la enfermedad que había dictado a Matisse su destino artístico la responsable de la expansión final del gran fauve. A partir de 1941, tras sufrir en Lyon una operación que le dejará debilitado, ya no se levantará más que dos horas al día hasta su muerte, en 1954. En esas condiciones, se hace

imposible pintar al óleo cuadros de caballete, como hacía en el pasado. De este modo, confortablemente instalado en un apartamento del hotel Régina de Cimiez, junto a Niza, inventa una nueva técnica compatible con su invalidez. Sentado en la cama, con una mesa de enfermo sobre las piernas, cubre de *gouache* uniformemente rosa, verde o azul, unas hojas de papel en las que, al secarse, recorta elementos de formas sin dibujo previo. Luego pide a una ayudante que las clave con alfileres y las pegue, siguiendo sus instrucciones, sobre unas telas blancas de grandes dimensiones extendidas en las paredes de su habitación.

Lo que el pintor pretendía era *dibujar* el color con ayuda de unas tijeras, como el escultor modela el mármol manipulando la gubia y el cincel. O mejor aún, con la mano dirigida por el campo de color, las superficies de colores se forman por sí mismas, totalmente restringidas y totalmente libres, como culminación del fauismo.

Los papeles cubiertos de *gouache* produjeron flores, palmas, desnudos suntuosos. Tal vez la obra maestra del género sea *La Piscine* (La piscina) de 1952, un cuadro inmenso. Compuesto de dos lienzos que se responden formalmente, integra en la pintura el nuevo fenómeno social que constituye la afluencia a las playas soleadas y el atractivo físico del agua. Las extensiones lisas de color azul, los seres semihumanos, semidelfines, que se relajan, se yerguen, se contraen como musculaturas, las cabezas y los brazos que nadan en *crauli* desprenden una energía que se comunica a todo el espacio de la composición. Matisse inventa aquí el lenguaje figurativo capaz de mostrar el universo de la pesca sub-

38

marina, del esquí náutico, de los records de natación. En efecto, los papeles impregnados de *gouache* no son ni decorativos ni abstractos, ni siquiera «abstractizantes», como se ha creído a veces. Un día en que el poeta y crítico de arte André Verdier, familiar del pintor, admitió la libertad de inspiración de *La Fille sautant à la corde* (Niña saltando a la cuerda), Matisse le refirió la siguiente anécdota: «Aquella preciosa niña posaba para mí. Pero yo sentía que algo no iba bien. Siempre era en la zona de la espalda. Mi dibujo se hacía duro y rígido. Volví a empezar, pero era inútil. Era como un tormento. De pronto lo entendí y le dije a la modelo que fuese al médico para examinarle la espalda. Diagnóstico: desplazamiento de las vértebras dorsales hacia el interior.»

Raoul Dufy, que no se adhirió al fauvismo hasta el año siguiente, no figuraba en la sala VII. Apasionado por la música, cuando surgía la ocasión nada le gustaba más que agacharse junto a los tambores en los ensayos de los Concerts Colonne. Treinta años después nacieron sus excepcionales *Orchestres* (Orquestas), ante las cuales el violoncelista Pau Casals declaró: «No puedo decirle qué pieza toca su orquesta, pero sí sé en qué clave está escrita.» En las antipodas del último Matisse, Dufy siempre tenderá hacia una disociación del color y el dibujo, que desliza sobre fondos de color preparados previamente. En cuanto a Matisse, que participó en la sala VII, no se consideraba fauve, ya que le interesaba sobre todo el juego del blanco y negro: seguramente Braque fue brevemente fauve, ya que se haría

cubista en 1908, tras haber quedado fascinado por *Les Femmes d'Alger* (Las señoritas de Aviñón) de Picasso. Manguin, Camoin, Friesz, Puy, Valtat, todos ellos buenos pintores, fueron menos creativos. No obstante, contribuyeron también activamente a la liberación del color que, a partir de 1905, revolucionó el arte del siglo XX.

OBRA PICTÒRICA

Georges Braque

Charles Camoin

André Derain

Raoul Dufy

Émile Othon Friesz

Henri Manguin

Albert Marquet

Henri Matisse

Jean Puy

Louis Valtat

Kees van Dongen

Maurice de Vlaminck

Y

Auguste Chabaud

Maurice Marinot

Georges Braque

Argenteuil-sur-Seine, 1882 – París, 1963

Braque expone por primera vez en el Salon des Indépendants de 1906: siete telas, probablemente aún *impresionistas*, que destruirá más tarde. A continuación (26 de mayo-30 de junio) se organiza en Le Havre la primera exposición del Cercle de l'Art Moderne (el padre de Braque es uno de sus fundadores), que incluye obras de Derain, Manguin, Marquet, Matisse y Vlaminck. Braque y Friesz se alejan de la burguesía de Le Havre para veranear en Amberes, donde pintarán tras las huellas de estos fauves descubiertos en el otoño de 1905 y que, según dirá posteriormente el propio Braque, le han «abierto el camino»¹.



ISABELLE MONOD-FONTAINE

Louis Vauxcelles en el *Gil Blas* del 14 de noviembre de 1908, ante las telas expuestas en la galería Kahnweiler. Lejos de haber sido una llamarada pasajera, una explosión de color, el fauvismo de Braque –1906-1907– le dio tiempo de acumular en sí mismo todos los recursos de la reflexión, el esfuerzo de concentración necesario para convertirse en un creador de formas, apto para entablar el formidable diálogo con Picasso de los años 1908-1914.

1. Georges Braque citado por Jean Laude, «La Stratégie des signes», en *Braque et le cubisme, catalogue de l'exposition*, pag. 18. Paris, Maeght Éditions, 1982.
2. Declaraciones recogidas por Jacques Lassaigne, entrevista a Georges Braque en *XXe siècle*, n° 41, págs. 3-9, 1973.
3. Declaraciones recogidas por Jean Paulhan en *Braque le patron*. Paris, Gallimard, 1952.

En otoño vuelve a pasar un tiempo en L'Estaque. Es realmente el momento decisivo, ese momento de tránsito que el artista le describiría a Jean Paulhan: «El primer año», dice Braque, «fue el puro entusiasmo, la sorpresa del parisiense que descubrió el Midi. El año siguiente ya era distinto. Habría tenido que llegar hasta Senegal. El entusiasmo no puede durar más de diez meses». Fue hacia 1907 –prosigue Paulhan– cuando debieron de aparecer, en un color ya palidecido, los trazos agudos y los ángulos que posteriormente se llamarían cubistas. Un día, me di cuenta de que podía volver sobre el motivo en cualquier instante. Ya no necesitaba el sol, llevaba mi luz conmigo. Incluso entraba un peliño: estuve a punto de derivar hacia la pintura en camaleón.»¹

En *La Terrasse de l'hôtel Mistral* (La terraza del hotel Mistral), *Le Viaduc à l'Estaque* (El viaducto de L'Estaque) y sobre todo en *Maison à l'Estaque* (Casa de L'Estaque), las características precubistas se afirman progresivamente a lo largo de su estancia. De hecho el verano siguiente, en 1908, retomará cada uno de sus motivos para llevarlo a su culminación: «Desprecia la forma, lo reduce todo, lugares, figuras y casas, a esquemas geométricos: cubos», exclamará

Durante el verano siguiente, de mayo a septiembre en la Côte, en La Clotat y Cassis, una nueva temporada en compañía de Friesz le permite afianzar aún más sus recursos pictóricos. Estimulado por el éxito de sus obras de L'Estaque en el Salon des Indépendants de 1907 (los seis cuadros que expone se venden: W. Uhde compra cinco y Kahnweiler el sexto), Braque reafirma una nueva libertad del color y una gran elasticidad en el manejo simultáneo de diversos *vocabularios* formales, tomando sus distancias con respecto a Derain y Matisse, e incluso con respecto a Cézanne. La década de 1870. De hecho, el propio Braque así lo confirma, y a la pregunta de Jacques Lassaigne: «¿Cuándo fue usted a L'Estaque, lo hizo por Cézanne?»² responde: «Sí, y con una idea ya formada. Puedo decir que ya había concebido mis cuadros de L'Estaque antes de ir. No obstante, una vez allí me esforcé en someterlos a las influencias de la luz, de la atmósfera, al efecto de la lluvia que reaviva los colores.» La modulación musical del color se duplica con una rara capacidad de construcción en los paisajes de ese invierno de 1906-1907, mediante un dispositivo de líneas y planos firmemente estructurados, para situar las masas de rocas y árboles, las formas más geométricas de las casas, de la carretera que asciende serpenteante...

Del 12 de junio al 11 de septiembre, Braque pintará una docena de vistas del puerto y el estuario que domina desde su estudio. Son sus primeras tentativas fauvistas, y su personalidad (solo tiene 24 años) ya está claramente definida. Utiliza una gama peculiar de malvas, rosas, verdes claros, sin disonancias, sin estridencias al estilo de Vlaminck o incluso de Derain. En otoño (de octubre de 1906 a febrero de 1907), siempre acompañado de Friesz, vuelve al Midi, a L'Estaque, es decir, al mismo lugar donde Cézanne (que muere el 22 de octubre en Aix) ha pintado asiduamente durante la década de 1870. De hecho,

Georges Braque

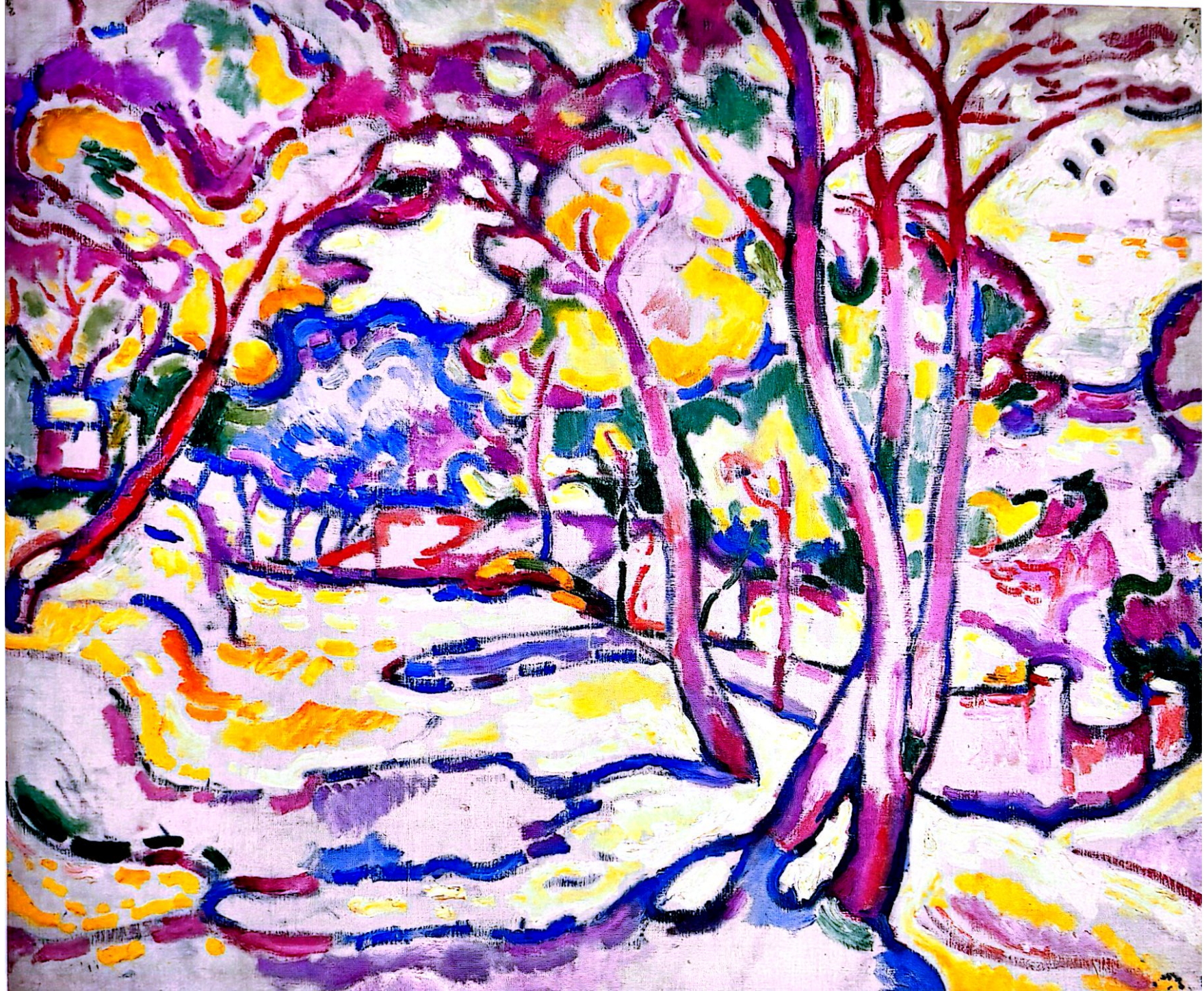
1 **Paysage de l'Estaque, 1906** (Paisaje de L'Estaque)

Óleo sobre tela
50 x 61 cm
Sin firma ni fecha
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou,
París

HISTORIAL
Colección del artista; colección
Claude Laurens; colección
particular; donación, 1986.

Braque pasa el invierno de 1906-1907 en L'Estaque, un pequeño puerto situado en los alrededores de Marsella, y realiza diversas versiones del lugar al estilo fauve, ya sea la vista del puerto o la carretera bordeada de pinos. Aquí, los colores aparecen suavizados y contenidos con respecto a las pinturas del principio de la temporada, lo cual permite deducir que pintó esta obra a finales de 1906.

Cl. L.



Georges Braque

2 **Paysage de l'Estaque, 1906** (Paisaje de L'Estaque)

Óleo sobre tela
59 x 72 cm
Firmado abajo a la izquierda:
G. Braque
Colección Carmen Thyssen-
Bornemisza, Madrid

HISTORIAL

Colección del artista, París, hasta 1950; colección Maurice d'Arquian, Bruselas; Marlborough Fine Arts, junio 1960; colección particular, Texas, 1960; Christie's, Nueva York, 1997; colección Carmen Thyssen-Bornemisza, Madrid.

En marzo de 1906, Braque coincide con Matisse y Derain en el Salon des Indépendants, donde presenta seis telas. En mayo se reúne con Friesz en Le Havre, y expone sólo dos telas en el Cercle de l'Art Moderne. En junio van juntos a Amberes, donde trabajan en el mismo estudio. A finales de verano van a L'Estaque, una pequeña y agradable población portuaria cerca de Marsella, donde permanecerán hasta el final del invierno. De vuelta a París, Braque se lleva en las maletas este paisaje de L'Estaque, y sólo acepta sacarlo del estudio para exponerlo en el pabellón francés de la XXV Bienal de Venecia, en 1950, en una primera retrospectiva dedicada a los fauves.

C. L.



Georges Braque

3 La Maison derrière les arbres, 1906

(Casa detrás de los árboles)

Óleo sobre tela

37 x 45 cm

Firmado abajo a la derecha:

G. Braque

The Metropolitan Museum of Art,
Robert Lehman Collection,
Nueva York

HISTORIAL

Adquirido en París por Robert
Lehman, 1950; The Metropolitan
Museum of Art, donación de
R. Lehman, 1975.

En octubre de 1906, Braque va por primera vez a L'Estaque, cerca de Marsella, donde pinta seis telas que expondrá en el Salon des Indépendants. D-H. Kahnweiler adquiere una de ellas, y el crítico alemán W. Uhde las otras cinco. Es interesante observar la nueva técnica que utiliza el artista en esta obra: colores puros que aplica sobre la tela de manera plana, aunque sin dejar de interesarse por el ritmo de los árboles situados en primer plano de la casa. Braque vuelve al sur de Francia con su amigo Friesz, y se instala en La Ciotat en mayo de 1907.

Cl. L.



Georges Braque

4 La Fenêtre sur l'Escaut, 1906

(Ventana sobre el Escalda)

Óleo sobre tela

46 x 38 cm

Contrafirmado al dorso de la tela,
sobre el bastidor: etiqueta

D-H. Kahnweiler

Fondation Bemberg, Toulouse

HISTORIAL

Galería Kahnweiler, París;
segunda venta del embargo
Kahnweiler, París, 17-18
noviembre 1921 –ubicación
desconocida hasta 1992–;
colección Bemberg, Toulouse.

Braque y Friesz pasaron dos temporadas en Amberes, en la pensión Frascatie y la pensión Rosalie, del 12 de junio al 12 de julio y del 11 de agosto al 11 de septiembre de 1906, y alquilaron un estudio con balcón que daba al Escalda, lo cual les permitía seguir los movimientos de los barcos en el puerto. Como habían hecho Matisse, Marquet o Manguin, Braque pintó este cuadro desde una ventana. Judi Freeman destaca y reproduce esta obra en su catálogo de la exposición sobre el paisaje fauve del County Museum de Los Ángeles, en 1992. Recuperada a partir de aquella fecha, procede de la colección de un aficionado de Toulouse que, desde hace algunos años, ha cedido las mejores piezas de la colección que lleva su nombre a la Fondation Bemberg.

Cl. L.



Georges Braque

5 Cinq bananes et deux poires, 1908

(Cinco plátanos y dos peras)

Óleo sobre tela

24 x 33 cm

Firmado abajo a la izquierda:

G. Braque

Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

HISTORIAL

Galería Kahnweiler, París;
segunda venta del embargo
Kahnweiler, París, 17-18
noviembre 1921; colección
Léonce Rosenberg; colección
Henri Hoppenot; donación,
1992.

Realizada probablemente en París, a finales de 1908, tras una larga estancia en L'Estaque, esta pequeña tela revela el nuevo interés de Braque por el bodegón. Asistimos a una decidida evolución hacia las formas simplificadas, en una gama de colores que se restringe a los ocre y verdes. Conservada en las colecciones de la galería Kahnweiler, al declararse la guerra en 1914 la obra fue requisada, como todas las piezas de la galería, y salió a subasta en la segunda venta de los bienes de la galería celebrada el 17-18 de noviembre de 1921 en el hotel Drouot.

Cl. L.



Charles Camoin

Marsella, 1879 – París, 1965

Originario de Marsella, Charles Camoin creció en un entorno familiar amante de las artes. Su abuelo, Camoin el Joven, fundó en 1851 una empresa de pintura, decoración y papeles pintados que tuvo un gran éxito, principalmente por su trabajo en el palacio de Longchamp. Su madre le inició muy pronto en la pintura al pastel y le animó a seguir estudios artísticos, que le entusiasmaron. Va primero a la Escuela de Bellas Artes de Marsella, luego a la de París, y se inscribe en el taller de Gustave Moreau poco antes de la muerte del maestro. Allí vive unos encuentros decisivos: conoce a Marquet y Manguin y, a través de ellos, a Matisse. Enseguida forman un grupo solidario, donde Camoin es el benjamín y Matisse el mayor. Juntos emprenden una nueva búsqueda de la percepción de la naturaleza a través del color y de la luz. Trabajan y exponen conjuntamente en la galería de Berthe Weill, la primera marchante que se interesa por los fauvistas. Aparte de las exhibiciones privadas, los salones constituyen un elemento esencial de reconocimiento, que se refleja ampliamente en los periódicos y las publicaciones especializadas. Camoin participa en el Salon des Indépendants desde 1903 y en el nuevo Salon d'Automne desde 1904.

Pese a que forma parte de la famosa «jaula de las fieras» del Salon d'Automne de 1905, la crítica pronto sitúa a Camoin fuera del movimiento. Louis Vauxcelles lo califica de «fauvette» y Michel Puy de «fauve singularmente domesticado». En efecto, Camoin no fue nunca un fauvista tan exaltado como Derain o Matisse. Su encuentro con el color no le fue *revelado* como a sus amigos. Al ser mediterráneo, tenía un contacto muy distinto con la luz. Lo que para los demás exigía un tiempo de aclimatación, en él era innato. Además, su vínculo con Cézanne atemperaba de forma importante su sensación coloreada de la naturaleza. Progresivamente, Camoin revela su propia manera de tratar el color, aun manteniéndose fiel a los principios del fauvismo. Sube el tono de su paleta, pero sabe moderar sus sensaciones.

Posteriormente confesará: «Yo formaba parte del primer grupo de artistas reunidos por Matisse. [...] No sé si había habido discusiones estéticas antes de la primera manifestación del grupo. En todo caso, yo no asistí a ellas. Si me hice fauve, fue porque se dio la circunstancia de que pintaba de aquella manera, porque sentía el mismo amor exclusivo por el color que mis amigos. Pero nunca me preocupé de teorías ni principios. Yo era fauvista sin proponérmelo.» O también: «Mi instinto de colorista me acercaba a él [Matisse], pero lo que en mí continuaba perteneciendo al campo del instinto, en él se desarrollaría muy pronto como teoría. Una teoría de la exaltación que se convirtió en lo que llamaron fauvismo y que, personalmente, nunca seguí de modo sistemático...»¹ Con todo, el período fauvista de Camoin es una experiencia que confirmará la personalidad profunda del pintor, donde la pintura se vive y se crea en contacto directo con la naturaleza –un fenómeno que le vincula al impresionismo.



En 1908, cuando el fauvismo se agota en beneficio del cubismo (este movimiento se inicia en 1907), Camoin, al igual que sus compañeros, se ve obligado a decidir su orientación pictórica. La mayoría de los fauves renuncia al color y a las aplicaciones planas, excepto Matisse, que trabaja en grandes composiciones decorativas, como Derain con sus *Baigneuses* (Bañistas), quien no obstante se lanza a la aventura cubista. En ese momento, Camoin sufre una grave crisis de duda e insatisfacción de carácter personal y pictórico, que le llevará a la destrucción masiva de sus obras del *período negro* al volver de Marruecos, en 1913. En efecto, el pintor acaba de redescubrir el placer de pintar en Tánger, junto a Matisse, durante el invierno de 1912-1913. Vuelve a realizar telas luminosas, con una visión no ya instantánea sino reflexiva, precedidas de numerosos estudios preparatorios, algo que es bastante inusual en su obra. Tras la ruptura de la guerra y los difíciles años subsiguientes, su pintura se orientará hacia un estilo voluptuoso y coloreado, próximo al de Renoir, a quien visita en Cagnes, con Matisse, en 1918. A partir de 1920, Camoin conoce al fin la felicidad junto a Lola, su mujer, y divide su vida entre el estudio de París y el de Saint-Tropez. El conjunto

de su obra –figuras, paisajes y bodegones– traduce plenamente esa alegría de vivir recuperada y la felicidad de pintar directamente sobre el tema.

Profundamente apegado a su origen meridional, Charles Camoin, por encima de modas y corrientes, supo ofrecer una mirada sensible del mundo que le rodeaba, animado por la convicción de restituir su sensación mediante el contacto directo con la naturaleza.

VÉRONIQUE SERRANO

1. Carta de Camoin a Raymond Escholier, enero de 1955.

Charles Camoin

6 Le Jardin du Roi aux Tuileries, 1902

(El Jardín del Rey en Las Tullerías)

Óleo sobre tela
54 x 65 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Ch. Camoin
Musée des Beaux-Arts, Reims

HISTORIAL

Colección Paul Jamot, París, 1910.

Como todos los jóvenes de su tiempo, Camoin hizo un servicio militar de tres años que le alejó de París y le llevó sucesivamente a Arles y Aix-en-Provence, donde conoció a Cézanne. La obra de este pintor, entonces poco conocida por el gran público, era en cambio muy familiar para los jóvenes pintores del taller de Gustave Moreau, e incluso constituía el núcleo esencial de sus reflexiones. Durante los tres meses que Camoin pasó en Aix, entre 1901 y 1902, los dos pintores trabaron una sólida amistad y continuaron escribiéndose regularmente hasta la muerte de Cézanne en octubre de 1906.

Cézanne se dirige a él en un tono paternal, y le da unos consejos sobre el arte de pintar que tendrán consecuencias determinantes para el joven pintor y también para su entorno, pues Camoin cuida bien de difundir sus enseñanzas.

De vuelta a París, en 1902, Camoin se reúne con sus amigos Matisse, Marquet y Manguin. Siguiendo los consejos de Cézanne, Camoin y sus amigos abandonan las clases para ir a pintar directamente del natural, como aquí en los jardines de Las Tullerías, o los de Luxembourg, o bien van al Louvre a estudiar a los maestros del pasado, pero procurando siempre «salir y vivificar interiormente el instinto, las sensaciones artísticas que residen en nosotros, mediante el contacto con la naturaleza»¹.

Esta vista del estanque de Las Tullerías, adquirida por Paul Jamot, crítico de la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1910, es comparable en la estética y la luz a las obras de finales del siglo XIX; sólo el encuadre

revela una nueva actitud frente al motivo; el estanque, elemento primordial del primer plano, descentrado respecto del conjunto, atrae la mirada oblicuamente dentro de la composición y lleva a los edificios de la calle Rivoli. La irisación de la luz sobre el plano del agua se trata aún al estilo impresionista.

V. S.

1. Carta de Paul Cézanne a Charles Camoin.



Charles Camoin

7 Portrait d'Albert Marquet, 1904

(Retrato de Albert Marquet)

Óleo sobre tela

92 x 72,5 cm

Firmado abajo a la izquierda:

Ch. Camoin

Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

HISTORIAL

Colección Albert Marquet;
donación de la esposa de Marquet,
1948.

Esta tela de corte cezariano, reencontrada después de la muerte de Albert Marquet, fue considerada inicialmente un autorretrato del propio Marquet. En el transcurso de una cena en casa de Marcelle Marquet, Camoin la reconoció y la firmó.

Camoin reúne en este retrato de asombrosa concisión, más próximo al boceto que a una pintura acabada, los rasgos generales de las grandes figuras de Cézanne. Así, la ausencia de pose del personaje, presentado en forma de busto, y la presencia de las manos –enormes– se asocian a una gama cromática única: azules, grises, malvas, realizados por las reservas blancas de la tela. No obstante, la interpretación de la obra de Cézanne se aleja más en el fondo: el marco es aquí difuso, mientras que los personajes de Cézanne se recortan en un espacio *habitado*, rara vez de una tal sobriedad. Esta composición buscada por Camoin revela el carácter profundo de su amigo, a un tiempo decidido y reservado.

La amistad de los dos artistas data de su encuentro en el taller de Gustave Moreau hacia 1898, y perdurará hasta la muerte de Marquet en 1947. Su complicidad es muy diferente de la que ambos tuvieron con Matisse; a juzgar por su correspondencia¹, escasean las discusiones de orden estético entre los dos amigos, más dados a bromear aunque la pintura constituya, tanto como las mujeres, el centro de sus preocupaciones. Esa intimidad personal se refleja en este cuadro, donde se impone magistralmente la presencia monumental de Marquet en el intenso intercambio de miradas.

1. Esta última aparece presentada y anotada por Claudine Grammont en el catálogo de exposición *Camoin*, págs. 212-225. Marsella, Musée Cantini, ed. de la R.M.N., 1997.

V. S.



Ch Camilleri

Charles Camoin

8 La Petite Lina, 1904 (La pequeña Lina)

Óleo sobre tela
66 x 55 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Camoin
Musée Cantini, Marsella

HISTORIAL
Salon d'Automne, París, 1907;
compra del Estado al Salon
d'Automne, 1907; en depósito
en el museo desde 1909.

En el Salon d'Automne de 1907 Camoin presenta algunos cuadros pintados en España, entre ellos *La Petite Lina*, lo que ha incitado –erróneamente– a situar la obra en esta época. El cuadro fue adquirido por el Estado después del salón, y quedó en depósito en Marsella a partir de enero de 1909.

Este retrato, tenido a menudo por la semblanza de una bailarina, presenta las mismas características plásticas que *La Place du manège* (La plaza del tiiovivo) o *Rue à Séville* (Calle de Sevilla), que ilustran el fauvismo moderado de Camoin. Pintado con la misma economía de medios, su composición recuerda al retrato de la cantante Élise Teclar (*Élise au chapeau aux cerises*, Élise con un sombrero de cerezas; 1905, colección particular), entonces compañera del pintor. *La Petite Lina* aparece de frente, en un busto, apoyada sobre una mesa, y ante ella hay una copa que es prácticamente una mancha de color. Este retrato de mirada melancólica e inquisitiva está tratado como un esbozo: el trazo es rápido, los colores muy diluidos, la factura libre y sobria, sin exaltación del color, dejando aflorar en algunos puntos el grano de la tela. Este uso de la reserva de la tela como punto luminoso es frecuente en Camoin, sobre todo en sus retratos de 1905, como por ejemplo *La Femme à la voilette* (Mujer con velo; 1905, colección particular).

v. s.



Charles Camoin

9 La Place du manège, 1906

(La plaza del tióvivo)

Óleo sobre tela
65 x 81 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Ch. Camoin
Musée Cantini, Marsella

HISTORIAL

Antigua colección Bellon;
adquirido por el museo en 1995.

Cézanne muere en 1906, dejando un rico legado. El Salon d'Automne se apresura a dedicarle una retrospectiva que anuncia la llegada de una nueva dinámica moderna. En otoño, Michel Puy publica en *La Phalange* el primer análisis importante sobre el fauvismo. El movimiento adquiere notoriedad, mientras los artistas que han contribuido a su emergencia se dispersan: en 1907, Matisse, que había presentado su *Nu bleu* en el Salon des Indépendants, expone en el Salon d'Automne su primera versión de *Luxe*. Por su parte, Derain también está ocupado en ejecutar grandes composiciones donde la intensidad y la simplificación de los volúmenes dominan sobre los colores, como evidencian *Les Baigneuses* (MOMA, Nueva York), lo cual demuestra que ambos han tomado orientaciones distintas. En el mismo momento, Picasso acaba *Les Demoiselles d'Avignon*, que pronto provocará nuevas burlas.

Indiferente a la evolución que siguen Braque y Picasso con respecto a la simplificación formal, Camoin continúa investigando la luz, lo que, tras Córcega y el sur de Francia, le lleva a Andalucía –Sevilla, Granada– y también a Madrid y Barcelona. España le sorprende; descubre una luz aún más intensa que las que conocía hasta entonces. Le escribe a su amigo Marquet unas palabras que a primera vista extrañan en un mediterráneo como él: «Esto es África, ¿tendré fuerza para mover los pinceles?»¹

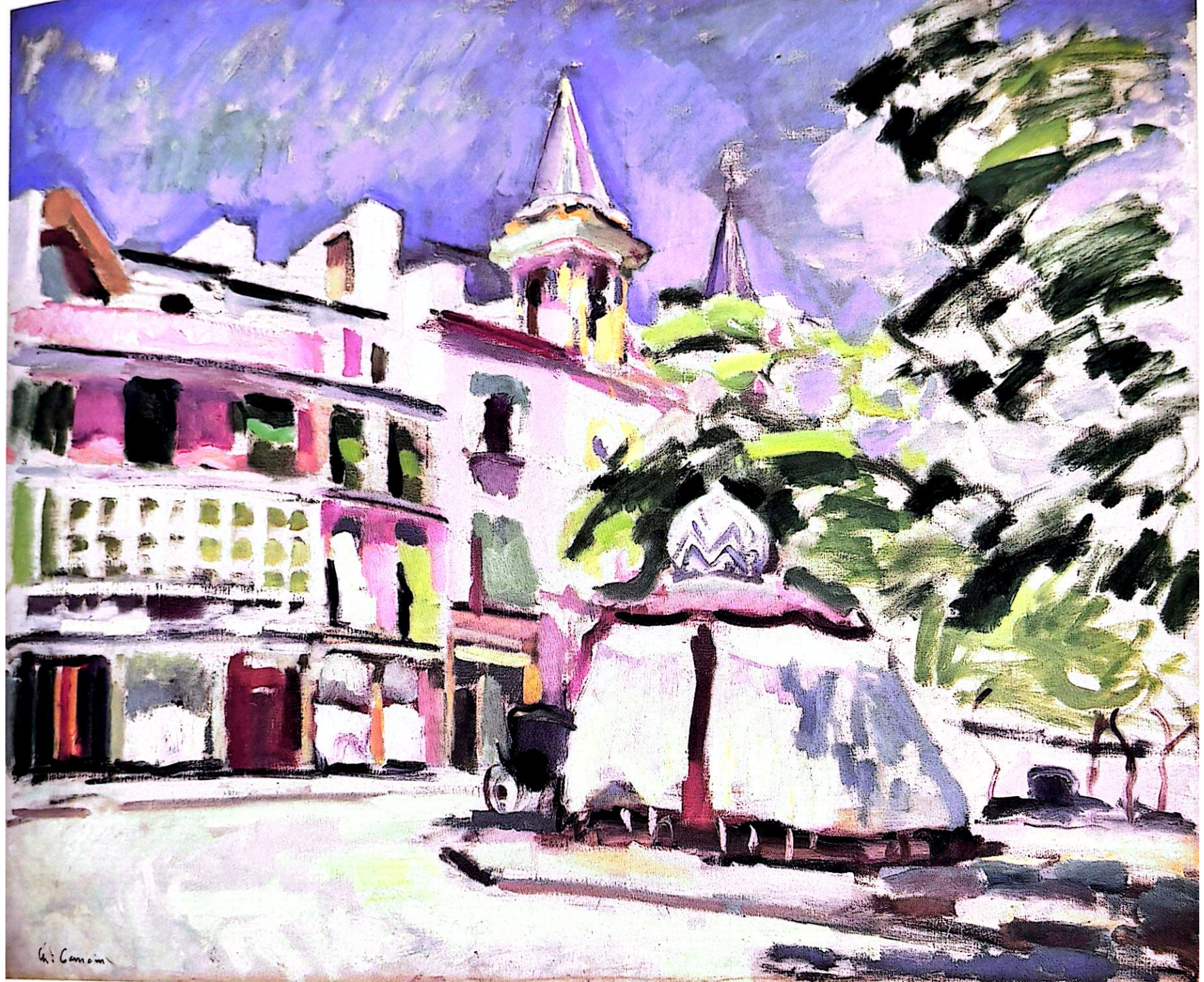
Finalmente, podemos atribuir siete cuadros a esta estancia. La pintura de Camoin, que era ya de un fauvismo atenuado, se suaviza aún más, su paleta evoluciona: sin ser estridente,

es más viva y más aérea, con una dominante de amarillo y azul aderezada de algunos acentos de verde y carmín. Se trata principalmente de paisajes que comparten el acercamiento a la luz, como esta *Place du manège*, que seduce por la finura del colorido, la ligereza y el aspecto esbozado de los fondos. España también le permite meditar sobre la obra de Manet, a través de los grandes maestros españoles que descubre en el museo del Prado.

De vuelta, Daniel-Henry Kahnweiler, que acaba de abrir una galería de arte en el barrio de la Madeleine y todavía duda sobre sus opciones estéticas, le dedica su primera exposición individual en la primavera de 1908. Entre las 29 pinturas expuestas figuran cinco cuadros pintados en España.

V. S.

1. Sevilla, 17 junio 1907, Archives Marquet.



G. Comain

Charles Camoin

10 **Le Port de Cassis à la barrière, 1906**

(La barrera del puerto de Cassis)

Óleo sobre tela
65 x 81 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Camoin
Colección particular

Como a muchos de sus amigos, a Camoin le gusta viajar durante el verano por la costa mediterránea, y de paso visitar a su familia de Marsella y encontrarse con sus amigos en Saint-Tropez u otros lugares.

Mientras que Matisse y Derain pintan en Colliure al estilo neoimpresionista, haciendo estallar los colores, Camoin, como Marquet, no tiene intenciones tan radicales. Sensible a la intensidad de la luz mediterránea, se limita a subir los tonos, indiferente al impacto del trazo dividido que proponían Matisse y Derain. Este cuadro del puerto de Cassis ilustra perfectamente su fidelidad a un concepto de la luz más vinculado a la emoción que a la sensación. La sombra violácea del primer plano acentúa la luminosidad del segundo plano, sobre el que se detiene la mirada: el barco atracado y el muelle lleno de carretas se diluyen en la materia. Este tipo de construcción es típico de la época, como en otro *Port de Cassis* (Fondation Bemberg, Toulouse). El impacto visual no procede tanto de la vivacidad de los tonos como de los contrastes entre luz y sombras. Más tarde, Camoin escribe sobre este tema: «La sombra no existe, sólo hay colores: las sombras son rosadas, ocres o ligeramente violáceas o verdosas y, dentro de la luz, los verdes son naranjas, verdes o amarillo verdosos, rosa anaranjado salpicado de unos toques verde fresco.»¹

V. S.

1. Charles Camoin, *Journal*, 1 septiembre 1943, citado en D. Giraudy, *Camoin, sa vie, son œuvre*, pág. 132. Marsella, Éditions La Savoisiennne, 1972.



André Derain

Chatou, 1880 - Chambourcy, 1954

El 23 de septiembre de 1904, André Derain queda libre de sus obligaciones militares, que se han prolongado durante tres largos años. Se había incorporado al servicio a principios de septiembre de 1901, en el 155º regimiento de infantería de Commercy.

A su vuelta, se reúne con Matisse, al que había conocido en 1899 en la academia Camillo, en la calle Rennes de París, y también con Maurice Vlaminck, con quien ha trabado amistad en Chatou, donde pintan juntos desde 1900.

Derain reanuda inmediatamente su trabajo, y a partir de febrero de 1905 el marchante Ambroise Vollard, al que ha conocido a través de Matisse, compra muchas de sus obras. Del 24 al 30 de abril, expone en el Salon des Indépendants, y del 18 de octubre al 25 de noviembre en el Salon d'Automne, colgándose sus cuadros en la famosa sala denominada *cage aux fauves*.

Por sus amistades, su participación histórica en estas dos exposiciones y, sobre todo, por la calidad de sus obras, André Derain es una figura central del fauvismo. La reciente exposición organizada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ha demostrado que su papel va mucho más allá. Se trata de un artista dominante del fauvismo, al igual que su contemporáneo y amigo Henri Matisse. Entre ellos, la relación es de confianza mutua. El libro de John Russel *Matisse, père et fils*¹ revela que Matisse le pidió a Derain en los años veinte que supervisara el trabajo pictórico de su hijo Pierre, mientras que en 1904 Derain le pidió a Matisse, diez años mayor que él, que convenciera a sus padres para que le dejaran dedicarse exclusivamente a la pintura.

Los grandes temas de inspiración de Derain en esos «tres años resplandecientes»² son Chatou, Colliure y sobre todo Londres, donde Derain viaja el 30 de enero de 1906, a propuesta de Ambroise Vollard, y donde permanecerá hasta mediados de marzo, y más tarde L'Estaque, Cassis y Martigues, lugares de inspiración privilegiada de los pintores del movimiento cubista a partir de 1908.

Como los demás pintores de esta generación, Derain utilizará los colores en sus tonos más puros, los más fuertes. Definirá sus funciones con precisión: «Los colores se convertían en cartuchos de dinamita. Eran los que debían descargar la luz.»³

Ahora bien, es fácil advertir que el fauvismo de Derain se inspira en la luz fría e invernal de Colliure, o en la atmósfera gris y brumosa de Londres. El trabajo sobre la luz es lo que confiere singularidad y culminación a la obra fauvista de Derain, mientras que en el caso de Matisse se trata de la elaboración de un nuevo modo de representar el espacio, es decir, desde un punto de vista global, de un trabajo sobre la forma.



En otoño de 1907, Derain visita el estudio de Pablo Picasso en el Bateau-Lavoir, ve *Les Femmes d'Alger* y se le antoja un paso desesperado.

Durante el invierno de 1907 destruye numerosos cuadros, lo que hace difícil imaginar y comprender la evolución de su pintura en ese período concreto.

Derain no participará ni seguirá las vías abiertas por Picasso y Braque en 1907, que llevan al cubismo analítico. Las relaciones de sinergia con Matisse, por una parte, y con Vlaminck por otra, tienden a distenderse. Derain se aleja para seguir su propio camino, al margen de sus amigos, si bien sigue exponiendo con ellos, especialmente en Moscú, en 1908, en el Toisón de Oro. Vive un proceso de cuestionamiento y así se lo confía a Vlaminck: «Atravieso una crisis. Imposible hacer nada mío. Estoy muy cansado física y moralmente. No hago nada o casi nada, sólo copias. Y tengo varias ideas de cuadros en la cabeza. Pero eso no es nada.»⁴

En 1907, el Salon d'Automne había presentado una retrospectiva de Paul Cézanne. Cassis y Martigues, el tema de las bañistas y Cagnes se convierten en fuentes de inspiración: se construye otro espacio, el uso del color se adapta al trabajo del dibujo, los tonos son más apagados, más monocromos.

Derain ha abandonado definitivamente el fauvismo, ignora el cubismo y trabaja en una singularidad que se refleja en su cuadro del parque Les Carrières en Saint-Denis. El apogeo se sitúa de 1911 a 1914: treinta años más tarde, Balthus y Giacometti se encargarán de elogiarlo.

FRANÇOISE MARQUET

1. París, Éditions de la Martinière, 1999.

2. Cf. texto de Isabelle Monod-Fontaine en el presente catálogo, págs. 17-28.

3. «Propos sur le fauvisme», *Cahiers d'Art*, nº VI, 1929, recopilados por Georges Duthuit.

4. *André Derain, Lettres à Vlaminck*, ed. de Philippe Dagen. París, Flammarion, 1994.

André Derain

11 **Les Voiles rouges**, c. 1904

(Las velas rojas)

Óleo sobre tela
76,2 x 99,1 cm
Firmado abajo a la izquierda
Colección particular

HISTORIAL

Ambroise Vollard, París; Toledo
Museum of Art; Cecil Blaffen
Hudson, Houston; colección
particular.

Realizado probablemente a principios del año 1905 o a finales de 1904, este cuadro muestra explícitamente, en la obra de André Derain, la transición de la pincelada aplicada mediante pequeñas manchas, tal y como se hacía en la pintura divisionista, hacia el uso del color puro en trazos planos, una invención de la pintura llamada *fauve*.

Les Voiles rouges tiene la particularidad única de reunir ambas maneras de tratar el color. Así ocurre también en *Le Séchage des voiles* (El secado de las velas) del museo Pushkin de Moscú, o en *Le Port de Collioure* (El puerto de Collioure) del Musée d'Art Moderne de Troyes, aunque de un modo atenuado, casi declinante.

En esta obra aparece asimismo el recurso del contorno oscuro, que en 1905 será una de las características del fauvismo de André Derain (presente también en la obra de Matisse), y que continuará utilizando hasta los años 1913-1914, el momento más singular de toda su obra pictórica.

F. M.



André Derain

12 **Portrait du père de l'artiste, c. 1904**

(Retrato del padre del artista)

Óleo sobre tela

28,5 x 23,7 cm

Sin firma ni fecha

Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París,
en depósito en el Musée des
Beaux-Arts, Chartres

HISTORIAL

Estudio del artista: colección Alice Derain, Chambourcy; André Derain hijo, París.

Esta tela de pequeñas dimensiones, conservada por el artista hasta su muerte, evoca el recuerdo de su padre, Louis Derain, que fabricaba helados en Chatou. En un cuaderno datado en los años 1905-1906 y perteneciente al Musée National d'Art Moderne, figuran diversos esbozos de estudio. Probablemente, André Derain realiza este retrato al volver del servicio militar, a finales de 1904, el mismo año en el que Matisse intenta convencer a los padres de Derain para que le permitan continuar su carrera artística. Así consigue alquilar un estudio en Chatou con su amigo Vlaminck, y se matricula en la academia Julian.

1904 es también el año en el que André Derain visita la exposición de pinturas de Cézanne en el Salon d'Automne, además de visitar regularmente el Louvre.

Tras la representación clásica de este rostro se afirma una intención de trabajar la sombra y la luz mediante trazos amplios, dispuestos aquí y allá de forma plana, un procedimiento que anuncia ya al gran pintor fauve.

Esta manera de trabajar ya estaba presente en los rostros de los soldados del cuadro *Bal à Suresnes* (Baile en Suresnes; Saint Louis Art Museum), y llega a su máxima madurez en los retratos de Vlaminck y Matisse de 1905.

Cl. L.



André Derain

13 Portrait de Vlaminck, 1905
(Retrato de Vlaminck)

Óleo sobre papel
41 x 32,5 cm
Sin firma ni fecha
Depósito particular permanente
en el Musée des Beaux-Arts,
Chartres

HISTORIAL

Estudio del artista, propiedad de
sus hijas Godelieve y Edwige
de Vlaminck.

Desde que se conocen, Derain y Vlaminck no dejan de trabajar juntos en el estudio de Chatou. Para ambos artistas, unidos en sus exploraciones, fue un placer pintar el retrato del otro e intercambiarlos. De los tres retratos que Derain ejecutó de su amigo, sólo conservó éste en su estudio. Representaba a Vlaminck con un estilo muy personal, como un hombre risueño y feliz. El retrato está tratado con amplias pinceladas rosas en el rostro expansivo, que contrastan con los negros de la chaqueta y el sombrero, el cual adquiere una gran relevancia, colocado sobre la cabeza con un gesto familiar. Durante aquel mismo verano, Derain pintó también el retrato de su amigo común Matisse (Tate Gallery, Londres).

F. M.



André Derain

14 **La Clairière**, 1905-1906 (El calvero)

Óleo sobre tela
33 x 41,2 cm
Firmado abajo a la izquierda
Fondation Bemberg, Toulouse

HISTORIAL
Galería Perles, Nueva York;
Fondation Bemberg.

El fauvismo no es un movimiento histórico concertado, como se ha creído durante mucho tiempo. La ambigüedad venía del éxito crítico del calificativo *fauves*, ideado por Louis Vauxcelles como una *boutade*.

Entre los años 1905 y 1906, diversos pintores trabajan en la misma dirección y exponen en el mismo momento y los mismos lugares: el Salon d'Automne y el Salon des Indépendants.

Hartos del impresionismo, llevado al paroxismo por la pintura divisionista, descubren la primacía y la fuerza del uso del color puro puesto sobre la tela mediante unas amplias pinceladas planas, inventando así una nueva forma de construir el espacio y de tratar la luz.

La Clairière corresponde a esa preocupación de André Derain: se trata de transmitir el efecto de la luz que se filtra a través del follaje y se posa sobre los troncos de los árboles. Así, el calvero queda recortado y fragmentado mediante unas manchas de color que recrean un espacio orquestado en el sentido de la profundidad.

Esta obra atestigua la aportación de Derain al fauvismo, que se define sobre todo por su manera de tratar la luz.

F. M.



André Derain

15 Le Parc des Carrières à Saint-Denis, 1909

(El parque Les Carrières en Saint-Denis)

Óleo sobre tela
45,8 x 55 cm
Firmado abajo a la izquierda
Musée d'Art Moderne de Lille
Métropole, Villeneuve d'Ascq

HISTORIAL

Galería Kahnweiler, París; Roger Dutilleul, París (adquisición a la galería Kahnweiler, 1 de mayo de 1909); Jean Masurel, París; donación de Geneviève y Jean Masurel, 1979.

En octubre de 1909, André Derain se encuentra en Saint-Denis, donde se reúne con Georges Braque a la vuelta del servicio militar. Aunque pintan juntos, no trabajan en la misma línea: Braque vive la aventura del cubismo con Picasso, en la que Derain se niega a participar a partir de 1907. Derain, que ha aprendido la lección de Cézanne en cuanto al modo de recortar las formas de la naturaleza, representa un espacio hecho de pinceladas verdes, marrones y azules, que introducen una especie de vibración muy apartada de las investigaciones geométricas de sus amigos de la época. Ésta es la línea que adopta Derain en solitario entre 1909 y 1944, y constituye la parte más personal de su obra.

F. M.



Raoul Dufy

Le Havre, 1877 – París, 1953

La ausencia de Raoul Dufy en la *cage aux fauves* del Salon d'Automne de 1905, posible indicio de su incorporación tardía al estilo fauve, no impide que el artista constituya una de las figuras más atractivas del grupo. Dufy aparece como el más cercano al impresionismo entre los pintores fauvistas. Más que Friesz y Braque, nativos asimismo de Le Havre, auténtica *cuna del impresionismo*, Dufy se adhiere durante un tiempo a la factura de Boudin, Pissarro o Monet, pero también (por lo menos hasta 1906) a los temas tratados por sus antecesores, entre los cuales predominan las escenas de playa. La formación pictórica de Dufy bajo la dirección de Charles Lhuillier, amigo de Boudin y Monet, es sin duda significativa, así como el hecho de frecuentar la galería Durand-Ruel, en París, donde se instala en 1900. Dufy prefiere esta galería a la clase de Bonnat en la Escuela Nacional de Bellas Artes, o incluso a las salas del Louvre. Una primera estancia en el sur de Francia, en Martigues, en 1903 (seguida de otra estancia el año siguiente) lleva al pintor a evolucionar hacia un estilo más claramente contrastado, de factura más sólida y colores más vivos. La visión de *Luxe, calme et volupté* en el Salon des Indépendants de 1905, donde Matisse lleva el divisionismo



de Signac hasta la incandescencia cromática, precipitará la evolución de Dufy: «Ante ese cuadro, entendí todas las nuevas razones que había para pintar, y el realismo impresionista perdió para mí su encanto con la contemplación del milagro de la imaginación introducida en el dibujo y el color», le contará a Pierre Courthion en 1951. A partir de entonces, Dufy ya no se siente atado al mimetismo frente a lo real y utiliza el color de forma más subjetiva. El artista pone en práctica este nuevo modo de ver el color durante el verano de 1906 en Le Havre y en Sainte-Adresse, donde pinta en compañía de Albert Marquet una abundante serie de cuadros, todos asociados a la actividad portuaria del lugar, al alborozo del 14 de julio y a los placeres de la playa, una serie notable por la deslumbrante frescura de su inspiración. No es casual que Dufy muestre predilección por las banderas, el empavesado de los barcos y, de un modo más innovador, por los carteles publicitarios. Ya vivamente coloreados, esos elementos del paisaje urbano permiten al artista introducir en su pintura tonalidades de una intensidad aún inédita en su producción. La apasionante comparación de los cuadros de Dufy y Marquet, que suelen adoptar el mismo punto de vista, parece conferir cierta ventaja al pintor

normando. Si bien ambos sienten la necesidad de hacer los colores más radiantes mediante el uso del negro en el tratamiento de los curiosos y las multitudes, hay que reconocer que Dufy ofrece unas soluciones plásticas que le alejan más radicalmente del modelo impresionista. Así, la sorprendente frontalidad del elemento principal de *Le Yacht anglais* (El yate inglés) del Musée des Beaux-Arts de Lyon, o la bandera central, estrictamente paralela al plano del cuadro, en la famosa *Rue pavoisée* (Calle engalanada) del Musée National d'Art Moderne, aparece como un elemento de modernidad sin resonancias en la obra de Marquet de esa misma época. También es propia de Dufy la atracción por las composiciones muy libres de elementos heterogéneos, como *La Plage à Sainte-Adresse* (La playa de Sainte-Adresse; Fondation Rau, Zúrich), que muestra unas siluetas dispersadas de modo casi aleatorio en el espacio de la tela. Dufy manifiesta así un cierto rechazo de la composición, al que se suma un gusto recurrente por lo inacabado, dos fenómenos que tendrán consecuencias en su obra posterior.

En 1907-1908, mientras Dufy prosigue sus exploraciones de la luz distinta del puerto de Marsella, se produce una segunda fase del período fauve de este artista. Ahora, Dufy es más sensible a la influencia de Gauguin, como corroboran las aplicaciones de color plano rodeadas de contornos negros y la coloración tahitiana de *La Dame en rose* (La dama de rosa; Musée National d'Art Moderne). En la misma época, como Matisse o Derain antes que él, Dufy sucumbe a una fuerte atracción por el grabado sobre madera, una técnica que responde perfectamente a las exigencias del contraste absoluto que apasiona a los fauves. Durante un breve período, Dufy parece dudar entre una tentativa de disgregar el tema como en *L'Apéritif* (El aperitivo; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), donde asistimos a una sorprendente dispersión centrífuga de unos motivos reducidos a signos alusivos, y una voluntad contraria, de origen cezariano, de construir su tela de una manera extremadamente tensa, como en *Barques à Martigues* (Barcas en Martigues; Fondation Fridart), composición de formas cerradas y cargadas de un violento cromatismo que evoca irresistiblemente la obra de Derain. Cuando elige temporalmente la vía del rigor constructivo, Braque se reúne

con él en L'Estaque y le transmite las primeras lecciones de cubismo. Así concluye el período fauvista de Dufy. Cuestionado por Matisse en sus inicios, el lugar de Dufy en el seno del fauvismo no podría discutirse en la actualidad. La calidad de las obras producidas entre 1905 y 1908, en las que Dufy logra superar su cultura visual impresionista, convierte este período en uno de los más fascinantes de su trayectoria. Es en esa época cuando surge una sucesión de rasgos estilísticos esenciales para interpretar la producción ulterior del artista, de naturaleza muy distinta.

CHRISTIAN BRIEND

Raoul Dufy

16 **L'Estacade à Sainte-Adresse**, 1902-1903 (La estacada de Sainte-Adresse)

Óleo sobre tela

46 x 54,4 cm

Firmado abajo a la derecha:

Raoul Dufy

Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou,
en depósito en el Musée des
Beaux-Arts, Reims

HISTORIAL

Legado de la esposa del artista,
1962; depósito en Reims, 1965.

Se trata de una de las primeras evocaciones de la playa de Sainte-Adresse que hizo Dufy. Representa una estacada, una especie de pasarela de madera que permitía pasear a pie sobre la playa sin mojarse. Este lugar se hizo célebre por las numerosas pinturas que le dedicó Eugène Boudin en la segunda mitad del siglo XIX, y que se conservan parcialmente en el museo de Le Havre desde 1900. Dufy aborda este tema, de un modo recurrente, hasta los años veinte.

Cl. L.



Raoul Dufy

17 **Paysage de Vence, 1905** (Paisaje de Vence)

Óleo sobre tela
65 x81 cm
Firmado abajo a la derecha:
Raoul Dufy
Musée d'Art Moderne de la Ville
de Paris

HISTORIAL
Colección John Quinn; colección
Dr. Maurice Giraudin; legado
del Dr. Maurice Giraudin, 1953.

Este paisaje es uno de los primeros que realizó Dufy en torno a las colinas de Vence, donde pasó algunas temporadas en los años veinte, multiplicando las vistas de la antigua villa rodeada de murallas. Este cuadro representa particularmente la evolución de Dufy hacia un estilo que culminará a principios de la década de 1910, sobre todo en *La Grande Baigneuse* (La gran bañista; 1913, colección particular), obra maestra de la época. El nuevo estilo, que se caracteriza por la amplitud del trazo, dispuesto «en forma de tapiz» al estilo de Cézanne, exige la utilización de rojos, verdes y naranjas, que se hacen más profundos al cubrirse con densos trazos negros.

Dufy también demuestra un nuevo interés por las formas sólidamente definidas. Es significativo que el punto de vista que adopta en este *Paysage de Vence* no deje espacio al cielo. El ojo del espectador se esfuerza en localizar unas simetrías que Dufy sabe cómo negarle.

Ch. B.



Raoul Dufy

18 Le 14 Juillet, 1906 (El 14 de julio)

Óleo sobre tela
44 x 37 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Raoul Dufy
Colección particular

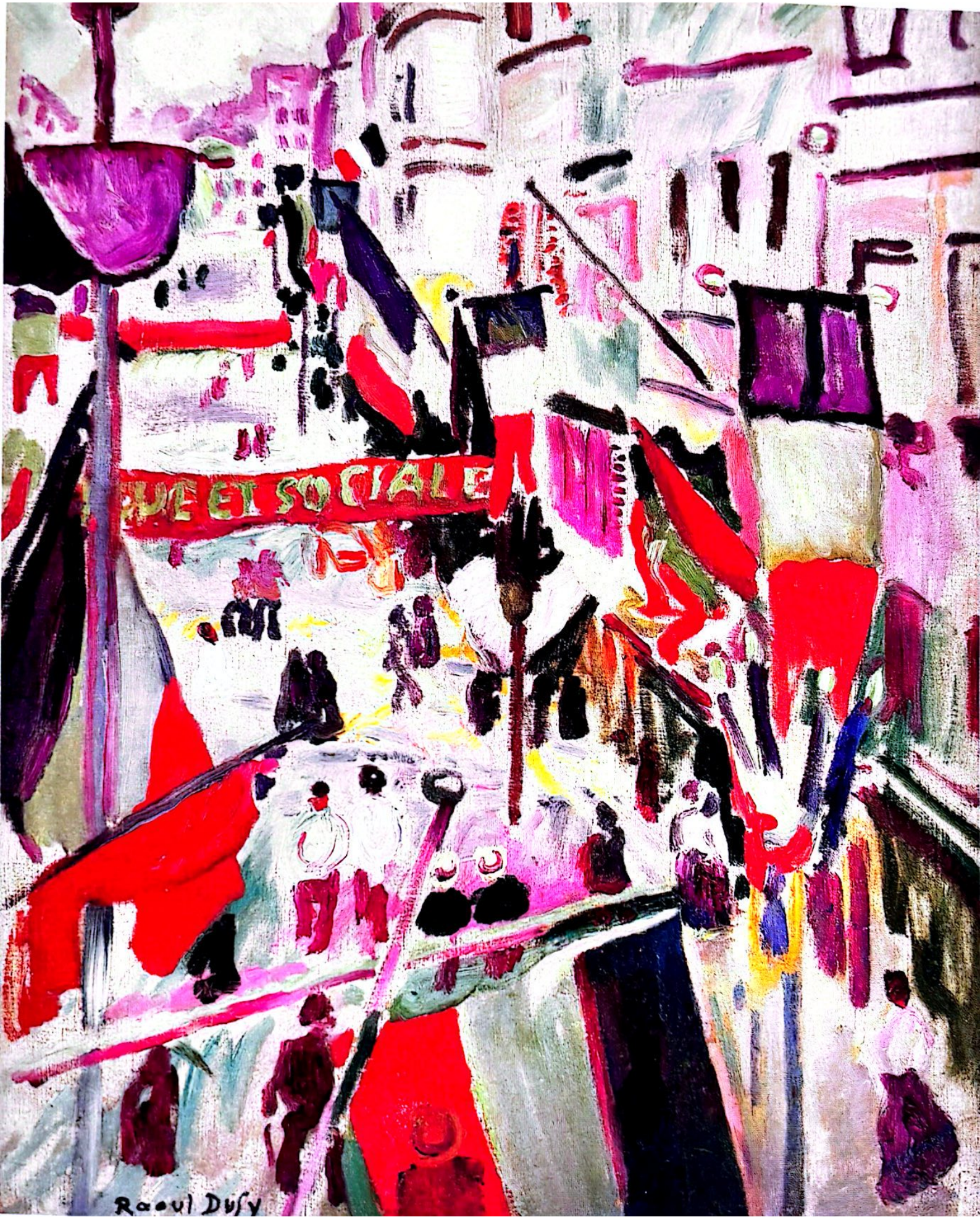
Junto con *Les Yachts* (Los yates) y sobre todo *La Tente des régates* (La tienda de las regatas), expuesta en el Salon d'Automne de 1906, el tema de las banderas al viento alcanza una manifestación extraordinaria en la serie de las *Rues pavoisées* (Calles engalanadas), que para Dufy suponen otras tantas oportunidades de introducir el color puro en sus composiciones.

Es evidente que las calles engalanadas de Claude Monet influyeron en Dufy, que seguramente vio *La Rue Saint-Denis, fête du 30 juin 1878* (La calle Saint-Denis, fiesta del 30 de junio de 1878) del viejo maestro impresionista en casa del coleccionista de Rouen François Depeaux (1858-1920), quien ya poseía un cuadro de Dufy (la colección Depeaux constituye actualmente el orgullo del Musée des Beaux-Arts de Rouen).

En total, Dufy pintó una docena de *Rues pavoisées*, algunas en compañía de Marquet, con quien se encontró en Normandía el verano de 1906. Parece obvio que Marquet pintó su propia versión en una ventana cercana; el cuadro se halla actualmente en el museo de Bagnols-sur-Cèze.

Esta *Rue pavoisée*, que formó parte de la colección del crítico de arte de Toulouse Charles Malpel (1874-1926), se distingue por la vivacidad del trazo, la sutileza del colorido, donde el rojo, sobre un fondo claro, se combina con malvas y azules, y la presencia bastante insólita en Dufy de una inscripción más o menos legible sobre la pancarta.

Ch. B.



Raoul Dufy

Raoul Dufy

19 La Plage de Sainte-Adresse, 1906

(La playa de Sainte-Adresse)

Óleo sobre tela

53,5 x 65 cm

Firmado abajo a la derecha:

Raoul Dufy

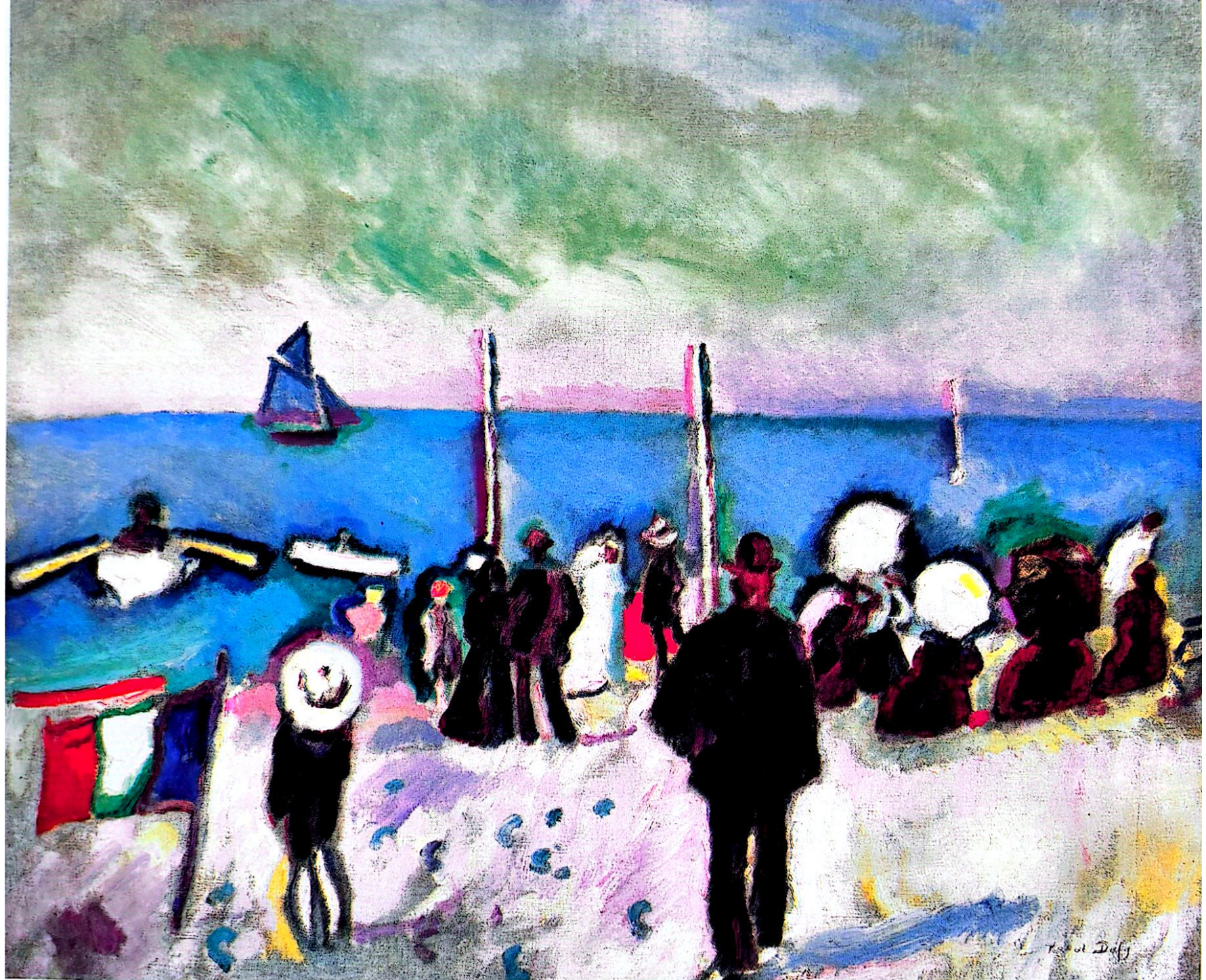
Colección particular. Cortesía
de la galería Cazeau-Béraudière

HISTORIAL

Colección Ritter, Nueva York; venta
Parker Beruet, Nueva York, 25
octubre 1972; colección particular,
París; colección particular,
Bélgica.

Dufy nos ha dejado muchas vistas de la playa de Sainte-Adresse. Solía colocar el caballete frente al mar para representar a los veraneantes de cara al horizonte, mirando los barcos. Este procedimiento le permite jugar con el contraste entre los personajes, rápidamente siluetados, y las vibraciones coloreadas y más uniformes de la playa, el mar y el cielo, dispuestos en franjas paralelas en el plano del cuadro. Dufy pintó otras dos versiones de esta composición, que se caracteriza por la presencia de mástiles alzándose hacia el cielo y de unas banderolas o banderas reminiscentes de las *Rues pavoisées* pintadas durante el mismo verano de 1906. El primer plano, con la elección arbitraria de ciertos colores, remite a la «imaginación introducida en el dibujo y el color» que Dufy adoptó a partir de la primavera de 1905, siguiendo el ejemplo de Matisse.

Ch. B.



Raoul Dufy

20 **La Dame en rose**, 1906 (La dama de rosa)

Óleo sobre tela
81 x 65 cm
Sin firma ni fecha
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

HISTORIAL
Colección del artista; legado
de la esposa del artista, 1962.

Primer retrato de Émilienne Bisson, que se convertirá en la mujer de Raoul Dufy tres años después. En 1912, Dufy presenta este mismo retrato en tres nuevas versiones, una de las cuales se conserva en el museo de Grenoble, de un estilo y colorido diferentes. Aquí reconocemos la herencia de Van Gogh en el sombreado del fondo, y también los colores lisos y el uso del trazo negro típicos de Gauguin, sin olvidar la influencia de Matisse, con quien ese mismo año expone en el Cercle de l'Art Moderne de Le Havre y en la galería de Wilhelm Uhde.

Cl. L.



Émile Othon Friesz

Le Havre, 1879 – París, 1949

Cuando Émile Othon Friesz entra en la aventura del fauvismo es en calidad de «jefe de la escuela de Le Havre», como le designa Guillaume Apollinaire en la revista *Je dis tout*, en 1907. Natural de Le Havre, Friesz llega a París en 1897 con una beca que le permite proseguir sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Es un ejemplo para dos de sus compatriotas, que no tardarán en unirse a él y contribuir activamente al fauvismo. En 1900 se le une Raoul Dufy, su amigo de la infancia, el compañero de Bellas Artes de Le Havre, con quien comparte su apartamento parisiense. En 1906, Georges Braque se convierte en su compañero más cercano durante los años del fauvismo.

Este período, tan rico como breve en la obra de Friesz, es difícil de delimitar con precisión y sigue siendo objeto de controversia. Por mi parte, señalaría dos años de fauvismo en la obra de Friesz: 1906 y 1907.

El año 1905 es una etapa intermedia. En efecto, si bien Friesz vive en contacto con sus antiguos compañeros de Bellas Artes, algunos de los cuales son ya fauves, como Matisse, con quien comparte el estudio del Couvent des Oiseaux, o Camoin, Manguin y Marquet, con los que expone en la galería Berthe Weill, en la galería Druet y en la galería-librería Prath et Maynier, su estilo aún está influido por el impresionismo. Pinta a base de pequeñas pinceladas apretadas, de cromatismo suave, y recrea con precisión los efectos de la luz natural.

En el verano de 1906, emprende un viaje a Bélgica con su amigo Braque. Si la mayoría de los fauves busca los paisajes soleados del Midi, donde la luz favorece la exaltación del color puro, los dos normandos prefieren la suave luminosidad familiar de los puertos del norte. En la serie de telas de Amberes, Friesz recurre a los contrastes y los complementarios con una paleta de tonalidades muy claras, produciendo un equivalente a la luz solar que ya no tiene nada que ver con el impresionismo. Se trata de algo inventado, trasplantado, para contribuir al efecto plástico y expresivo de la composición. Friesz no pretende igualar la violencia de un Vlaminck;

su paleta está dominada por unos armónicos tonos rosas, azul claro, verdes luminosos, blancos intensos, y la tela virgen, visible en algunos puntos, refuerza ese efecto de claridad.

Durante esta estancia, Friesz y Braque trabajan juntos, con los caballetes uno junto a otro, y sus cuadros son tan afines en los temas, la composición y el cromatismo que, de no estar firmados, tal vez se plantearían serios problemas de autenticidad. Con todo, en Friesz se advierte una gestualidad poderosa y dinámica que invade su composición, deviniendo la característica propia de su estilo.

De vuelta a París, sus pinturas se exponen en el Salon d'Automne, en la sala III, cerca de las de Matisse, Marquet, Derain y Vlaminck... Louis Vauxcelles comenta en *Gil Blas*¹ que los cuadros de Friesz han cambiado ostensiblemente: «Othon Friesz se alista deliberadamente en las filas de Matisse y Manguin. Amplía su perspectiva e ilumina la tela con tonos ardientes: esperemos que conserve las cualidades de su dibujo nervioso y constructivo. Debemos felicitarlos por este nuevo avatar de un joven artista que busca y que llegará a sobresalir.»

Un nuevo viaje marca la segunda fase de la pintura fauve de Friesz, y su apogeo. En junio de 1907 se reúne con Braque en L'Estaque, y en agosto se desplaza a La Ciotat. Es un itinerario ineludible, lugar de inspiración fauvista por excelencia.

Como los demás fauves, Friesz traduce su visión de la naturaleza. Las tonalidades de su paleta, más vivas que nunca, se aplican en pinceladas planas y sobre todo en volutas. Mediante un contorno coloreado que podría haber heredado de los nabís, libera su fogosidad y su potencia sin que el lirismo del gesto excluya un afán muy real de orden y equilibrio. La escritura escueta y dinámica, y el gusto por la composición sólida, son sin duda las principales aportaciones de Friesz al fauvismo.



El marchante Kahnweiler descubre su trabajo, que denota ya una gran madurez, y le compra la mayoría de sus telas mediterráneas, que se exhibirán en el Salon d'Automne.

Unos meses más tarde, la pintura de Friesz toma ya un nuevo rumbo. Sobre este cambio, el artista escribirá: «Creadores del fauvismo, fuimos los primeros en inmolarlo. El color dejó de dominar la tela, el dibujo renació bajo los volúmenes y la luz, quedando el colorido como un sabroso ingrediente.» El artista pone de relieve su preocupación por que la forma prevalezca sobre el color. Esta evolución de su trabajo le valdrá el apodo de «constructor». A diferencia de lo que le ocurre a Braque, sus investigaciones se mantienen al margen del cubismo. Friesz sigue los pasos de Cézanne.

ODILE AITTOUARÈS

1. Cf. Louis Vauxcelles, *Gil Blas*, 5 octubre 1906.

Émile Othon Friesz

21 **Le Port d'Anvers**, 1906 (El puerto de Amberes)

Óleo sobre tela
54 x 65 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Othon Friesz / 06*
Musée d'Art Moderne et Contemporain de la Ville de Liège

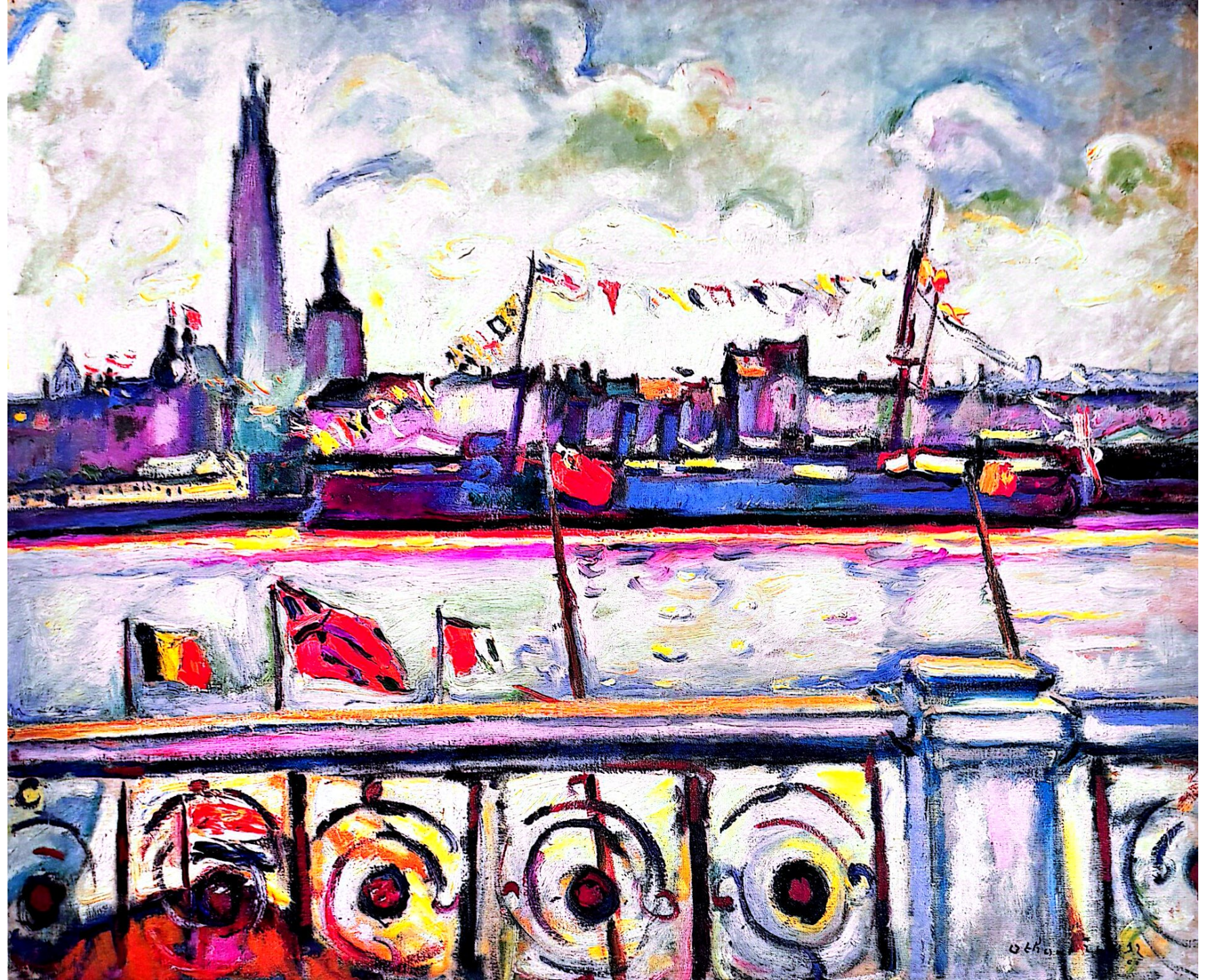
HISTORIAL
Adquirido por el Musée d'Art Moderne et Contemporain, Lieja, 1939.

Tras haber trabajado en Falaise, Normandía, a principios de verano, Friesz se reúne con Braque a orillas del Escalda, donde alquilan una terraza en el Kursaal para pintar los movimientos del puerto y de los barcos. Friesz había conocido a Braque en Le Havre, donde acababa de establecerse su familia. Viajan pues hasta Amberes, aunque sus amigos prefieran desplazarse al Midi francés, y ambos vuelven de su estancia con diversos paisajes y vistas del puerto. No obstante, Friesz realizará muchas más telas de Amberes que Braque.

Parece ser que, en estos dos cuadros¹ de medidas diferentes, Friesz ha querido pintar una vista panorámica pero a distintas horas del día. En uno de ellos destaca la rapidez y la ligereza de la pincelada, mientras que en el otro se advierte una mayor rigidez en la disposición de los planos.

O.A.

1. Cf. *Anvers, le port*, reproducido en la pág. 95.



Émile Othon Friesz

22 Anvers, le port o Le Croiseur pavoisé, 1906
(Amberes, el puerto o El crucero empavesado)

Óleo sobre tela

60 x 73 cm

Firmado y datado abajo a la

derecha: *Othon Friesz / 06*

Colección Larock-Granoff, París

HISTORIAL

Venta galería Charpentier, París,

1954; hotel Drouot, París, venta

Tajan, 21 junio 1995.



E. Otkon Fucsz
06

Émile Othon Friesz

23 **La Côte de Grâce à Honfleur. Automne, 1906**

(La costa de Grâce en Honfleur. Otoño)

Óleo sobre tela

81 x 60 cm

Firmado abajo a la izquierda:

Othon Friesz

Colección Larock-Granoff, París

HISTORIAL

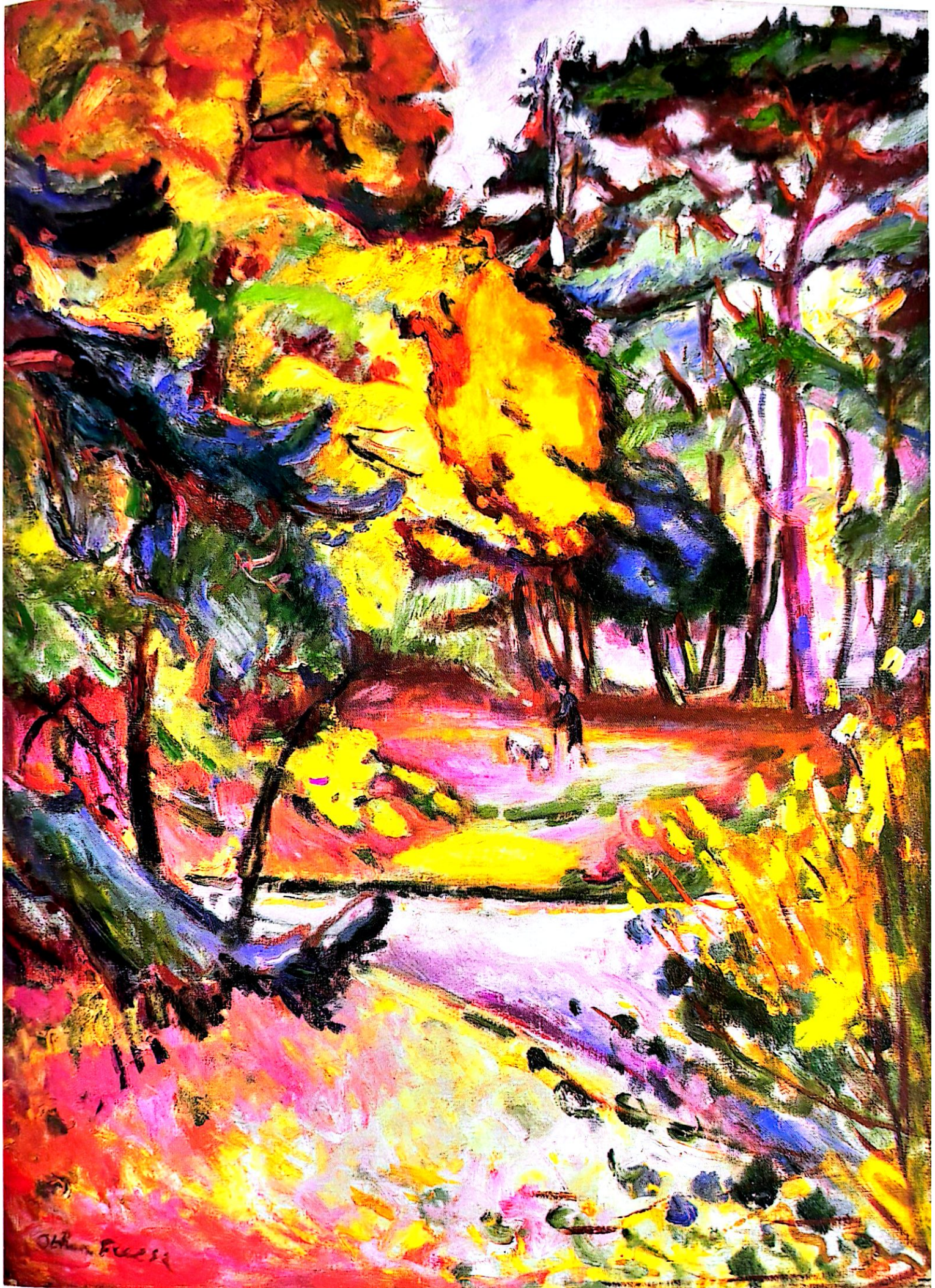
Antigua colección Maurice

Laffaille, París.

Friesz pinta varias veces los bosques de la costa de Grâce, en Normandía. En 1906 y 1907, durante el período fauve, recreará este mismo paisaje bajo la nieve, una obra de gran efectismo donde el trazo adquiere su máxima intensidad a través del color. Más tarde, hacia 1930, el artista pasa una larga temporada en Honfleur. El auténtico tema de esta composición son los árboles; unos árboles gigantescos, receptáculos de sombras y luces coloreadas. La monumentalidad es acentuada por el formato vertical de la tela. Las figuras de la composición, el niño y el perro, relegados a un segundo plano, quedan reducidos a un apunte monocromo. Desaparecen casi totalmente en el torbellino de colores que les rodea.

Para los fauvistas, los colores no son el reflejo objetivo de la naturaleza. Sin embargo, aquí evocan, de un modo esplendoroso, la atmósfera del otoño sobre un suelo abigarrado donde los árboles enrojecen y se incendian gracias al dinámico movimiento del pincel, mientras los pinos, eternamente verdes, se revisten de manchas azules, malvas y violetas.

O. A.



John F. ...

Émile Othon Friesz

24 **Le Bec d'Aigle à La Ciotat, 1907**

(El Bec d'Aigle en La Ciotat)

Gouache sobre papel
50 x 36,5 cm
Sello de la firma abajo a la
derecha: *E. Othon Friesz*
Colección Aittouarès, París

HISTORIAL
Antigua colección particular.

Friesz realiza esta obra en 1907, durante su viaje al Midi, donde se reúne con Georges Braque. En la representación de estas bañistas bajo los pinos a la orilla del mar, el fauvismo de Friesz alcanza su punto culminante: vivacidad sin agresividad en los colores, ritmo dinámico de un dibujo ágil y nervioso, donde domina el arabesco. La técnica del *gouache* se adapta perfectamente a la espontaneidad del tema, pintado sin duda del natural. El tratamiento esbozado de las figuras, que tienden a confundirse con la vegetación, da al primer plano y a toda la composición un carácter casi abstracto. Esta obra anuncia su trabajo de síntesis sobre el tema de la integración de la figura en el paisaje, que aborda a partir de 1908, en un registro estilístico muy distinto. Entonces Friesz deja de ser un fauve para entrar en lo que se denominará su período cezariano.

O. A.



Émile Othon Friesz

25 **Paysage méditerranéen, 1907**

(Paisaje mediterráneo)

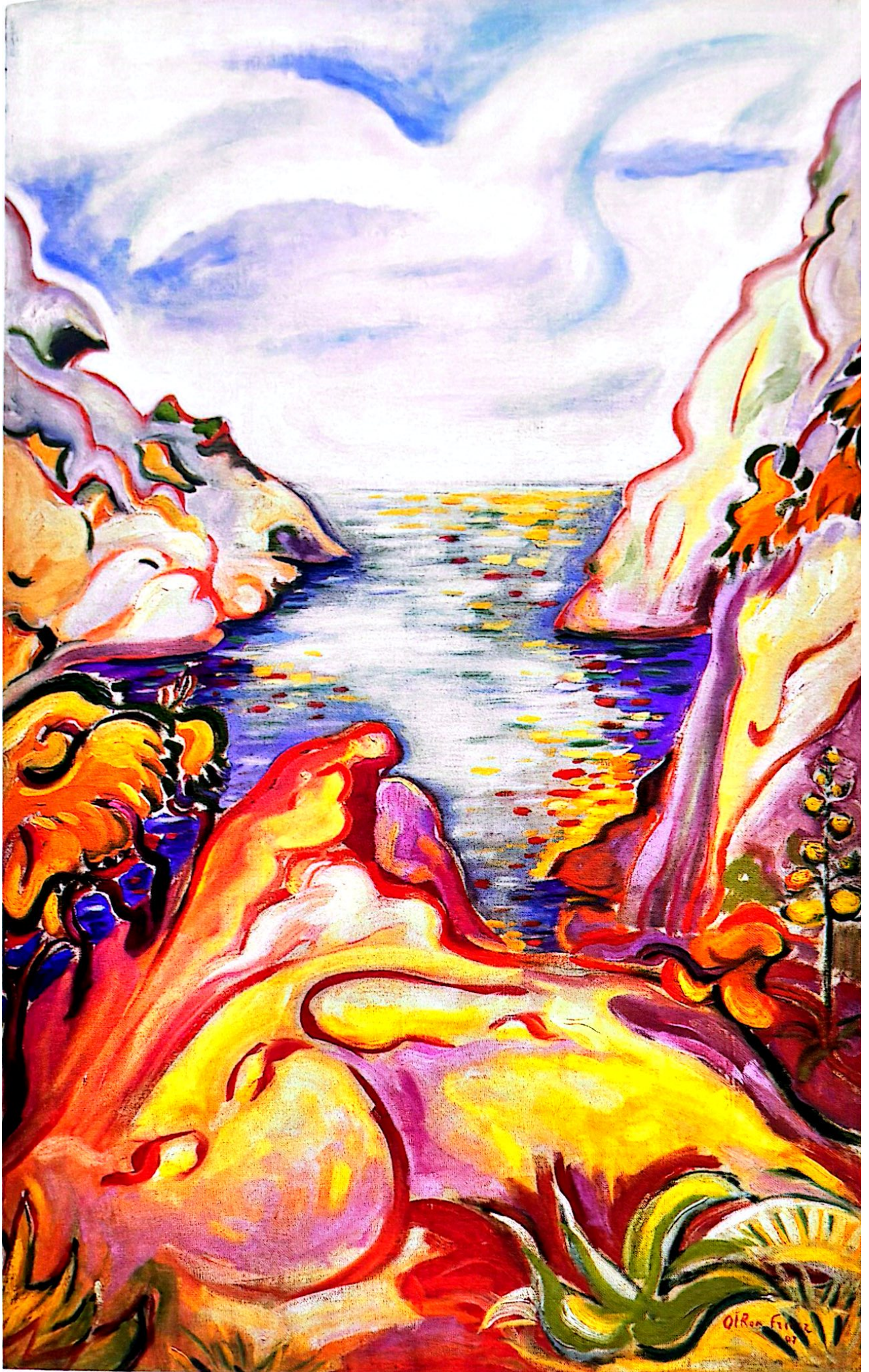
Óleo sobre tela
92,5 x 60,5 cm
Firmado y datado abajo a la
derecha: *Othon Friesz / 07*
Colección particular

HISTORIAL

Adquirido en el hotel Les Ventes,
Bourg-en-Bresse, 9 junio 1991.

Friesz se reúne con Braque a principios del verano de 1907, en La Ciotat. Allí pinta diversas telas fauves que se exponen en el Salon d'Automne de aquel mismo año. Todas están emparentadas por la distribución del color en unos tonos que van del amarillo al naranja, con algunas pinceladas rojas.

O. A.



Émile Othon Friesz

26 Portrait de Ferdinand Fleuret, 1907

(Retrato de Ferdinand Fleuret)

Óleo sobre tela

73 x 60 cm

Firmado y datado abajo a la

derecha: *E.Othon Friesz / 1907*

Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

HISTORIAL

Colección del artista; compra
a la esposa del artista, 1949.

Fleuret era una personalidad en el mundo parisiense de las artes y las letras, un poeta y crítico de arte de origen normando como Friesz, a quien conoció hacia 1905. Prologó los catálogos de la exposición del Cercle de l'Art Moderne en 1907, y de la exposición individual de Friesz en la galería Druet el año siguiente. Este cuadro es un testimonio del espíritu inquieto e inestable de Fleuret, que moriría loco en 1943, y exalta el estilo fauvista de Friesz mediante la presencia de colores fuertes en torno a la mancha negra central, el traje del modelo. En 1913, Fleuret constituye junto a Guillaume Apollinaire el «infierno» –la sección de libros prohibidos– de la Bibliothèque Nationale, y en 1925 publica con Charles Vidrac y André Salmon un estudio sobre su amigo Friesz.

Cl. L.



Henri Manguin

París, 1874 – Saint-Tropez, 1949

«Manguin es un luchador. Una cabeza leonina, con una barba a modo de collar, una frente amplia y recta, la cabeza sostenida por un cuerpo rechoncho, un hombre rebotante de energía. Era un fauve, pero un fauve generoso. Era fauve en su arte. Había en él una acusada concordancia entre cuerpo y mente.» Así lo describió Charles Terrasse.

A los 15 años, durante el verano de 1889, Manguin se inicia en el dibujo en la Escuela de Artes Decorativas. En 1891 vuelve a la escuela para preparar su admisión en Bellas Artes, que se produce en 1894. Entra en el taller de Gustave Moreau, donde coincide con Albert Marquet y Henri Matisse. Entre ellos se establece una sólida amistad que les ayudará a librar sus primeros combates de juventud. En efecto, muy pronto les identificarán como el núcleo del grupo Moreau, representativo de la vanguardia del momento.

Su formación entraña numerosos ejercicios de copia en el Louvre, y uno de los consejos del profesor, que Manguin supo aprovechar, decía: «Esa imaginación con el color que hace falta para ser un colorista... .»



En 1899 se casa con Jeanne y se instala en la calle Boursault. En el jardín, Manguin construye un gran taller con paneles desmontables, que se convertirá en un importante lugar de trabajo donde el fauvismo, en gestación en ese principio de siglo, se elabora progresivamente. Por una carta de Matisse, sabemos que trabajaron juntos a finales de 1902. Manguin pintó dos cuadros y Matisse hizo una escultura a partir de un mismo molde de yeso extraído de una obra de Puget. En esa época, Manguin empieza a simplificar su dibujo y aborda nuevas exploraciones de la luz mediante unas oposiciones de tonalidades y colores que anuncian las bases de su obra fauvista.

Así, durante cuatro inviernos sucesivos, Camoin, De Mathan, Marquet, Matisse, Puy y sin duda Derain irán a trabajar al estudio de Manguin, con un modelo común. Posteriormente, en 1943, Puy escribe a Camoin: «Añoro, sí, añoro la época de la emulación, hacia 1905, cuando hacíamos estudios en casa de Manguin, en la calle Boursault...» A finales de 1903, Manguin pinta junto con Puy *La Croupe* (La loma), una obra que puede considerarse una de sus primeras manifestaciones fauves, y que Mousseigne comentaba así: «Desdeñando las reglas académicas del género, Manguin ejecuta esa soberbia muestra de pintura con una audacia que en la época es inusual para un tema clásico.»

A finales de septiembre de 1904, Manguin descubre Saint-Tropez, invitado por Signac. Pinta una docena de cuadros nada puntillistas, muy subidos de tono. Efectivamente, la luz del Midi maravilla al artista, que volverá más de una vez hasta el fin de sus días. Manguin no cedió a la influencia de Signac más que a otros sistemas o teorías. Siempre persiguió una pintura de equilibrio y armonía: un equilibrio derivado de la lección de Cézanne, y una armonía propia que el artista poseía naturalmente, a diferencia de algunos de sus amigos fauves.

En verano de 1905 vuelve a Saint-Tropez y, entre su producción, pinta cuatro telas con motivo del 14 de julio. En las dos más conocidas respeta la perspectiva, en otra (una obra conservada en el museo de Houston) la sugiere, y en la última se encuentra completamente ausente. Esta ausencia de perspectiva se convertirá en objeto de múltiples investigaciones. Por otra parte, la composición de esos dos últimos cuadros, con la bandera llenando todo el lado izquierdo de las obras, aporta una visión nueva que inspirará a Marquet y Dufy. Dado que exponen juntos, los artistas ven estas telas en la galería de Berthe Weill en diciembre de 1905, y en el verano de 1906, en Le Havre, retomarán

el tema con el mismo enfoque y tratamiento.

En otoño de 1905 se produce el famoso escándalo del salón, y más tarde Vauxcelles escribirá en su libro sobre el fauvismo: «Henri Manguin o la ebriedad pagana: en el memorable Salon d'Automne de 1905, Henri Manguin expone *La Sieste* (La siesta), *Sur le balcon* (En el balcón), *Sous les arbres* (Bajo los árboles), *Les Chênes-lièges* (Los alcornoques) y *Le Pré* (El prado) que, por su violencia sensual, son plenamente coherentes con las diez piezas presentadas por Matisse [...] Son unas obras netamente fauvistas en cuanto a la orquestación. Y por muy lenta, paciente y enérgica que haya podido ser desde entonces la ascensión de este artista, podemos asegurar que ha mantenido soberbiamente su identidad, y que sin duda es el único, junto con Vlaminck, que nunca se ha desviado ni un ápice.»

JEAN-PIERRE MANGUIN

Henri Manguin

27 **L'Athlète**, 1902-1903 (El atleta)

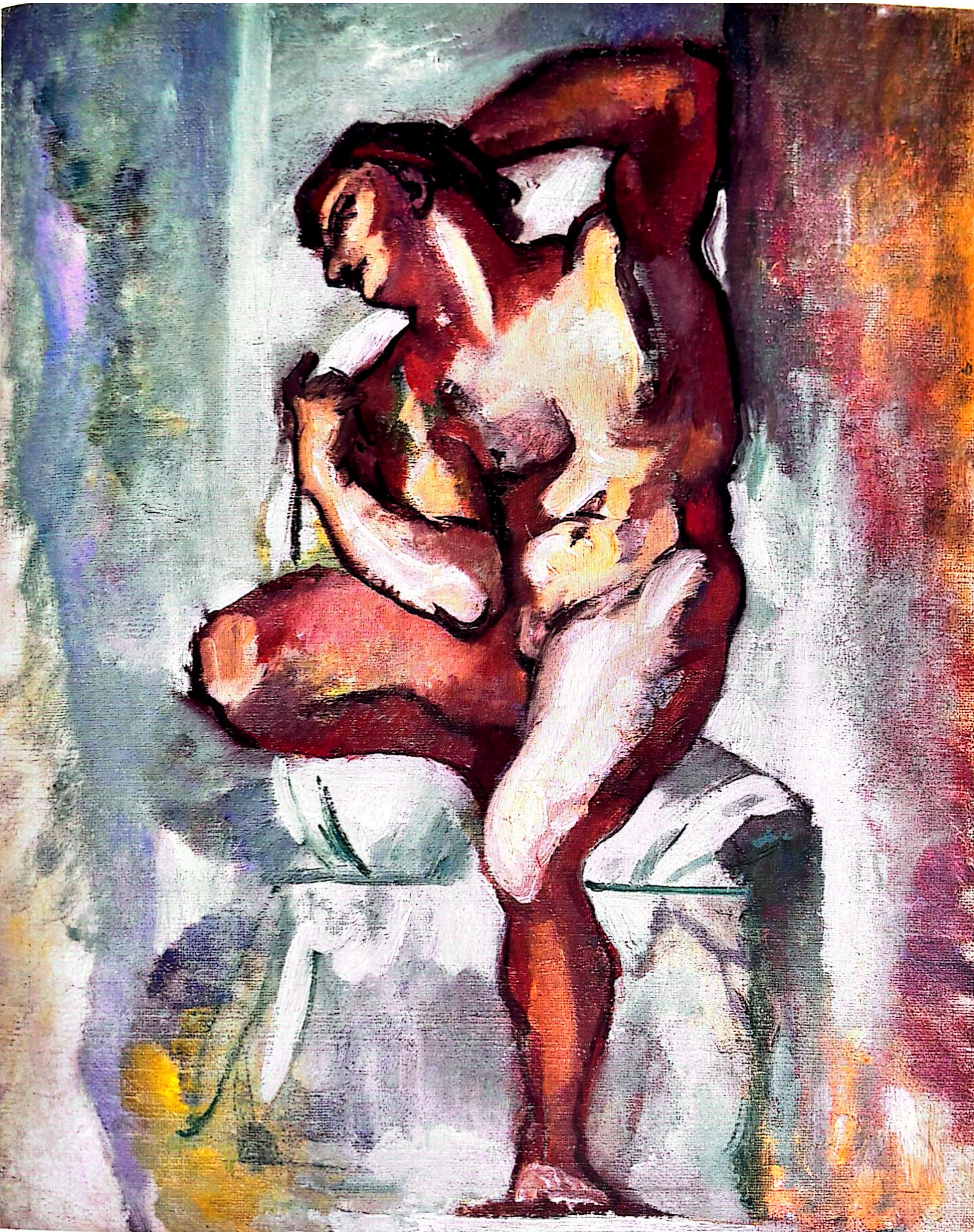
Óleo sobre tela
46 x 28 cm
Sin firma ni fecha
Colección J-P. Manguin y esposa,
Francia

HISTORIAL

La tela permaneció en el estudio del artista –hoy pertenece a la colección de Arlette y Jean-Pierre Manguin–, y no se había expuesto nunca.

Manguin pintó *L'Athlète* a partir de una escultura en yeso que debió de comprar en la Escuela de Bellas Artes. Pertenecía a una serie de tres telas que el artista realizó en su estudio de la calle Boursault de París durante el invierno de 1902-1903. Esta obra singular expresa perfectamente la fuerza muscular del modelo gracias a un dibujo sobrio y fuerte, acompañado de un hábil juego de contrastes y de iluminación del cuerpo que puede relacionarse con *Académie d'homme* (Academia de hombre) de Matisse, datado el mismo año. Animado por el resultado obtenido, Manguin ejecutó junto con Matisse dos pinturas de *L'Écorché* (El desollado), a partir de una escayola hecha según una obra de Puget: una de cara y una de espaldas, mientras que Matisse, por su parte, hacía una escultura.

J-P. M.



Henri Manguin

29 **Les Bohémiens**, 1905

(Los gitanos)

Óleo sobre tela

45 x 54 cm

Firmado abajo a la derecha:

Manguin

Colección particular

HISTORIAL

Salon d'Automne, 1905; adquirido

por Vollard, 1906; olvidado en la

buhardilla del pintor hasta 1989;

puesto a la venta; vendido en

Sotheby's, 1989.

El título de este cuadro fue incluido por Manguin en su lista de venta dirigida a Vollard. El artista representa a una familia de gitanos instalada con su caravana a la entrada de Saint-Tropez, junto a la bahía, para hacer trabajos de cestería y sillas de mimbre. Manguin esboza hábilmente a la familia nómada, mediante una composición sólida y con un dibujo esquemático de los personajes, donde el hombre trabaja el mimbre y la madre contempla la escena con porte altivo.

J-P. M.



Henri Manguin

30 **Le Pot vert**, 1905 (La jarra verde)

Óleo sobre tela encolada
sobre tabla
55 x 48 cm
Firmado abajo a la derecha:
Manguin
Colección Cance-Manguin

HISTORIAL
Adquirido por Claude, hijo
del pintor, 1927.

Es ésta una de las escasas naturalezas muertas donde el artista parece recordar a Cézanne, el maestro de todo el grupo. En efecto, Manguin había admirado los 150 cuadros expuestos en la galería Vollard en noviembre de 1895. A propósito de Manguin, Louis Vauxcelles escribió en el suplemento de *Gil Blas* aparecido el 17 de octubre de 1905: «Aunque todavía le quedan demasiados resabios de Cézanne, se percibe ya la huella de una fuerte personalidad.» En esta tela, el pintor se interesa en particular por los reflejos de la luz sobre los objetos inanimados. Tres objetos atraen la vista, subrayando la fuerza de la composición: la jarra verde, el cuenco con dos manzanas y la tercera manzana, más clara, que da cierto brillo al cuadro. Curiosamente, no se define muy bien la mesa o el soporte del bodegón —no hay una delimitación con el fondo—, pero se aprecia el rigor de la construcción, cuyas líneas oblicuas se distinguen claramente.

J-P. M.



Henri Manguin

31 **Jeanne au balcon de la villa Demièrre, 1905**

(Jeanne en el balcón de villa Demièrre)

Óleo sobre tela
81 x 65 cm
Firmado abajo a la derecha:
Manguin
Colección particular

HISTORIAL

Salon d'Automne, 1905; adquirido por Vollard, marzo de 1906; reaparecido en 1969.

Este cuadro es uno de los cinco que el artista presentó en el célebre Salon d'Automne de 1905. Representa a su mujer leyendo en el balcón con las persianas abiertas a la vida exterior. Elegante, con un sombrero para protegerse del sol, la dama lee tranquilamente, ajena a todo lo que ocurre a su alrededor, y esto permite a Manguin pintar sin prisas un paisaje muy trabajado y jugar con la dinámica de la luz y la sombra. Para el pintor, Jeanne representa la felicidad y la alegría de vivir. La persiana abierta da espacio a la estrechez del balcón, mientras que la barandilla equilibra los planos y refuerza la presencia de la modelo entre el interior de la habitación –que se adivina– y el paisaje exterior, resplandeciente de luz.

A través de esta puertaventana abierta Manguin no plasma, como Matisse, la yuxtaposición del mundo interior y exterior, sino una atmósfera de placer inmediato, simple y natural, en la que todo deviene armonía.

J.P.M.



Henri Manguin

32 Jeanne et son fils Claude o La Lecture, 1905
(Jeanne y su hijo Claude o La lectura)

Óleo sobre tela

65 x 54 cm

Firmado abajo a la derecha:

Manguin

Colección J-P. Manguin y esposa,
Francia

HISTORIAL

Adquirido por Vollard, marzo
de 1906; colección del conde Doria;
colección particular de Arlette
y Jean-Pierre Manguin, 1970.

Esta tela fue realizada en el estudio del artista de la calle Boursault, en París. El pintor ha sabido reproducir el ambiente íntimo de una escena familiar, donde podemos sentir toda la ternura de una madre atenta a la lectura o la contemplación de un libro de imágenes por parte de su hijo. La obra respira dulzura y quietud; los colores vivos pero delicados crean esta atmósfera desprovista de cualquier afectación. La construcción de la escena, que es extremadamente equilibrada, descansa en tres líneas esenciales: la diagonal de la mesa, la curva vertical de la silla y la línea horizontal del segundo plano.

J-P. M.



Henri Manguin

33 **Cavalière, un personnage, 1906**

(Amazona, un personaje)

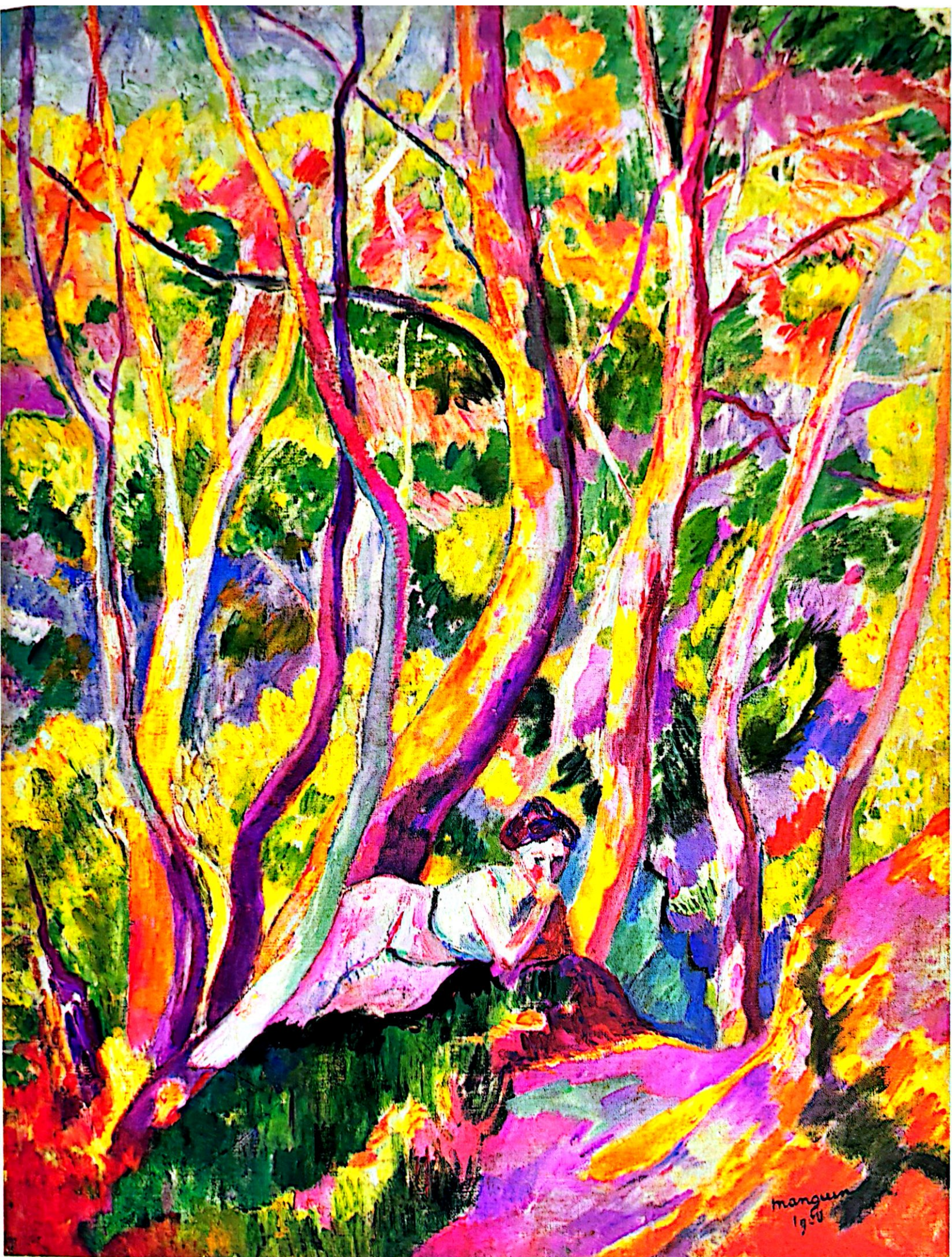
Óleo sobre tela
80 x 65 cm
Firmado y fechado abajo
a la derecha: *Manguin / 1906*
Colección particular

HISTORIAL

Adquirido por Bernheim-Jeune,
marzo de 1907; galería Beyeler,
Basilea; galería Berger, Nueva
York; galería Charpentier, París;
venta el 5 de junio de 1956.

Entre Hyères y Saint-Tropez, Manguin esboza algunas telas al aire libre, cerca del pequeño puerto de Lavandou. Se detiene en plena naturaleza para representar al personaje de Jeanne, que no es más que un pretexto o un detalle en plena exuberancia vegetal, donde el paisaje no tiene ninguna perspectiva, algo bastante insólito en la producción del pintor. La obra es un himno a la alegría que el espectador descubre mediante la refulgencia de los tonos cálidos, donde abundan los violetas, los rojos, anaranjados y amarillos. El pequeño personaje, en armonía con los colores, se funde en el encantamiento. En vez de ceñirse a la perspectiva, la mirada se eleva siguiendo la ascensión de los troncos hacia la luz del cielo. En 1906, Manguin se halla en el apogeo de sus investigaciones típicamente fauvistas.

J-P. M.



Manguin
1938

Albert Marquet

Burdeos, 1875 – París, 1947

Tímido, silencioso, «difícil de conocer», Marquet no tiene nada de fauve, por lo menos en su aspecto físico. No se encoleriza ni insulta, su energía es completamente interior, y pinta a su imagen y semejanza, expresando una gran calma unida a una fuerza considerable.

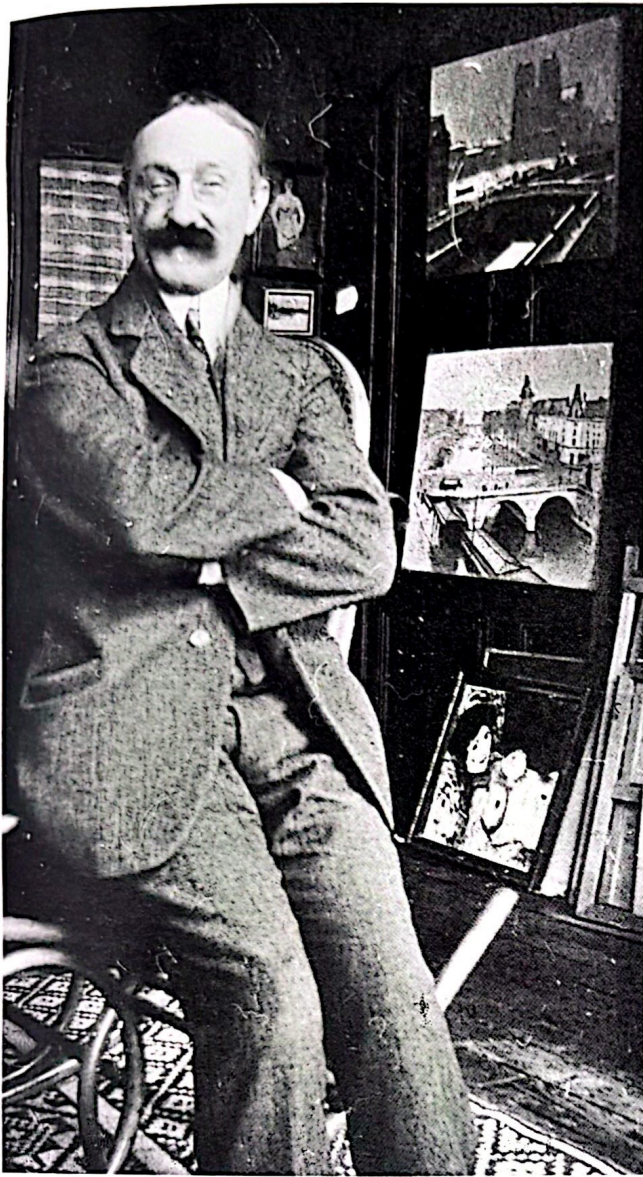
«Desde 1898, Matisse y yo trabajábamos en lo que más tarde se llamaría estilo fauve», recuerda el artista. Matisse y Marquet se habían conocido en París, en la Escuela Nacional de Artes Decorativas, que abandonan en 1894 para matricularse en la Escuela de Bellas Artes y el taller de Gustave Moreau.

Sus múltiples biógrafos subrayan la importancia de este aprendizaje de la libertad, libertad para ser ellos mismos en su obra, libertad para afirmar sus diferencias. A partir de 1898, los dos amigos rivalizan en su invención del color. El *Nu* (Desnudo) de 1898, de Burdeos, llamado retrospectivamente *Nu fauve* (Desnudo fauve) anuncia por su factura y su colorido las obras de 1905, donde la misma división de la pincelada exalta el brillo del color. Matisse también conoció un momento de exaltación similar, en obras próximas a las de Marquet: pintan juntos, en los mismos estudios, los mismos modelos, con un dibujo sintético salpicado de trazos vivos, agitados, intensos. También salen de París, descubren paisajes del extrarradio o bien se apostan en los muelles del Sena, incluyendo Notre-Dame en su objetivo. Marquet esboza, incansable, las siluetas apresuradas de los paseantes, los cocheros, los comerciantes, con un dibujo ágil y seguro, a tinta china y bastoncillo, que encuentra en su trazo elíptico la precisión de una actitud, un movimiento, un perfil.

Marquet dibuja a la manera japonesa y en sus pinturas se refleja la importancia que concede al lugar de las cosas, a su carácter, en una comprensión tal de lo que ve que no necesita detalles, ni provocación ni exageración alguna para imponer la profundidad, lo que constituye el núcleo de sus escenas callejeras, sus paisajes –por pobres que sean– y sus modelos.

El artista no tuvo que ir al sur para empezar a pintar con pinceladas de colores puros y tonos exacerbados, por no decir arbitrarios. Sus paisajes de Arcueil, sus vistas del Sena, sus desnudos en el estudio o incluso sus retratos (el de Madame Matisse en *Femme en bleu*, Mujer de azul; hacia 1898-1899), o el estudio para el *Portrait d'André Rouveyre* (Retrato de André Rouveyre; 1904) están pintados con el impulso del primer trazo, en una abundancia de pinceladas que vibran sobre la tela en completa libertad, como si la materia y el propio aire adoptaran la consistencia de la lava en erupción.

Marquet recibe el estímulo de las experimentaciones de Matisse pero, cuando acaba el retrato de André Rouveyre, ya ha encontrado aquello que los fauvistas evitaban y suele llamarse el *tono fauve*. Sin embargo, en las ob



Marquet ese *tono local* está estudiado de tal modo que no implica ninguna servidumbre.

El artista muestra la ligereza y la pureza de un cielo lavado tras el chaparrón, de la nieve aún en polvo pero ya grisácea, la distinción de la pizarra de los tejados de París o de los contraluces brumosos observados en los muelles de Hamburgo. Capta la finura de los reflejos del Sena, las reverberaciones del cabrilleo del mar en la bahía de Nápoles. En Galatz encuentra finalmente el oro de su río natal, ese Garona que por un tiempo es hermano del Danubio.

El fauvismo de Marquet, enfebrecido por Matisse, adopta enseguida los semitonos que han acunado su juventud, los de Burdeos, una ciudad sin verdaderos colores, donde el gris de la piedra se alía al ocre del río y sólo el cielo, barrido por los vientos atlánticos, adquiere tintes de porcelana. Marquet es coherente consigo mismo en este registro austero, hecho de contraluces, de armonías sutiles de agua y cielo, de siluetas fugaces y a veces de trazos vivos, como un recuerdo de esa libertad siempre posible.

FRANÇOISE GARCIA

Albert Marquet

34 **Nu dit fauve**, 1898 (Desnudo llamado fauve)

Óleo sobre papel encolado
sobre tela
73 x 50 cm
Firmado y datado abajo a la
izquierda: *Marquet / 1898*
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

HISTORIAL
Adquirido por el Ayuntamiento
a la mujer del artista, 1960.

Cuando Matisse vuelve de Toulouse a principios de 1899, Marquet y él reanudan las sesiones conjuntas de trabajo en el estudio. Ambos parecen redescubrir un género que recuperarán durante el período fauvista, el del desnudo pintado en el estudio: una figura central en cuyo derredor se agrupan las siluetas de los artistas. Es un género totalmente académico, pero que ellos parecen inaugurar habida cuenta de lo mucho que difieren sus propósitos. Así, no se trata tanto de celebrar la belleza del desnudo como de situar en el primer plano de la escena, a contraluz o muy iluminada, una figura sobre la cual los juegos luminosos sugieren unos efectos de color inéditos, en relación con un segundo plano sin profundidad que también produce efectos especiales.

El *Nu* de Burdeos, posdatado en 1898, es el equivalente del de Matisse que se conserva en Tokio (museo de Bridgestone). Matisse, que había experimentado en Toulouse la técnica del neoimpresionismo, arrastra a su amigo a la aventura, pero este último sólo conserva el trazo dividido en el tapiz de la pared de detrás, mientras que el desnudo está modelado y es aún sensible a los efectos de luz.

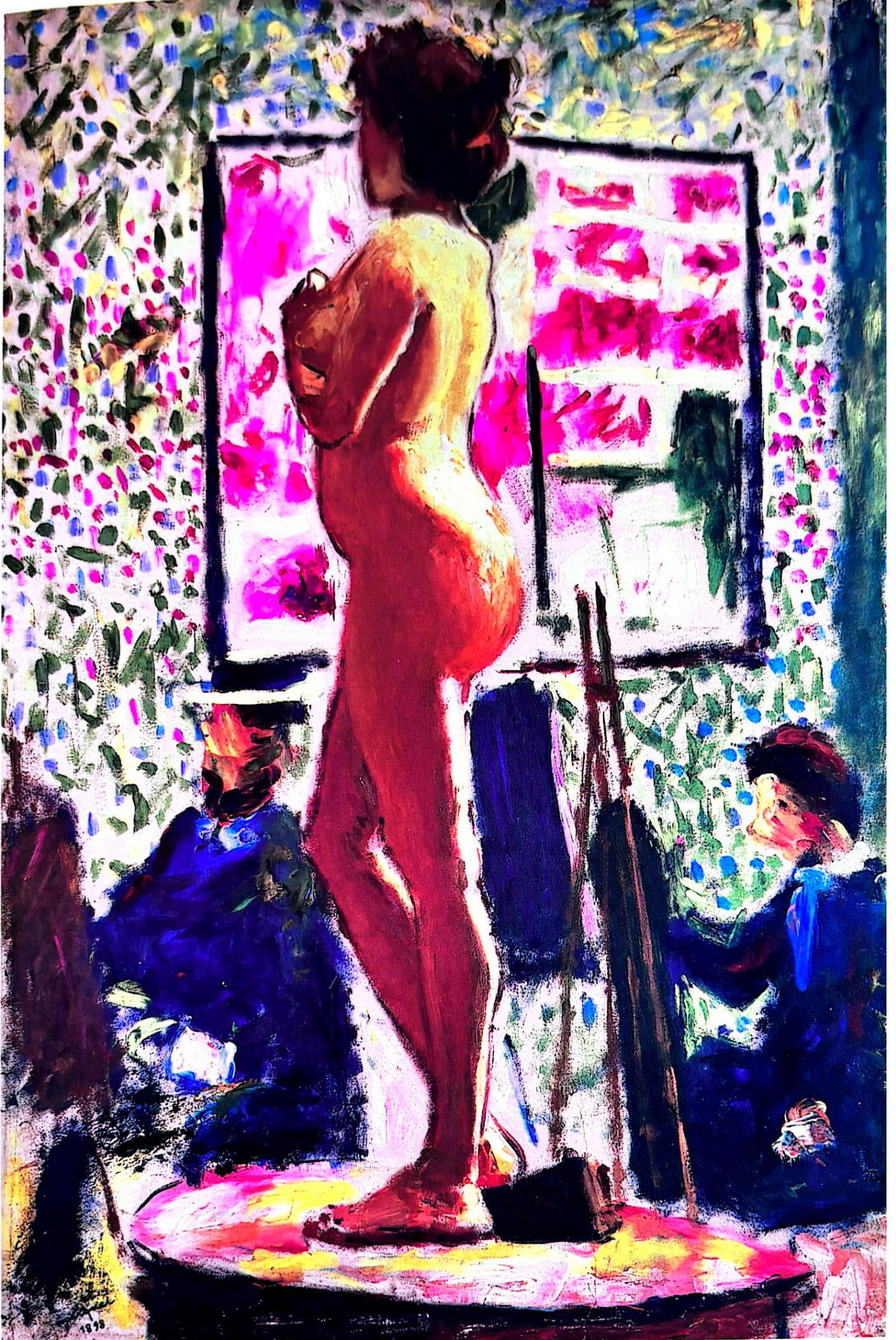
Así como Braque y Picasso trabajaron juntos a partir de los años 1907-1908 en lo que suele llamarse «el laboratorio del cubismo», Marquet y Matisse preparan a partir de 1899 los famosos «años fauves» en los talleres de sus amigos (particularmente en el de Manguin, en 1899), donde las audacias cromáticas surgen con toda libertad.

Otros desnudos de Marquet, el llamado *À l'étagère* (En la estantería) o el *Nu dans un atelier d'amis* (Desnudo en un estudio

de amigos), de 1900, llevan aún más lejos la arbitrariedad del color. En el de 1900, el artista renuncia al modelado en provecho de unas sombras verdes que revisten la espalda del modelo.

Durante el invierno de 1904-1905, Matisse, Marquet y Manguin retoman el tema en unas versiones muy similares, con la gran libertad adquirida en el trazo y en la arbitraria elección de los colores.

F. G.



Albert Marquet

35 **Autoportrait, 1904** (Autorretrato)

Óleo sobre tela
46 x 38 cm
Sin firma ni fecha
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

HISTORIAL
Adquirido por el Ayuntamiento
a la mujer del artista, 1960.

El hallazgo de este autorretrato es el guiño del pintor a sí mismo y al espectador. Un guiño que hace sonreír al artista, a la vez que le permite apreciar su imagen más de cerca.

Los pintores fauves eran muy aficionados al autorretrato y a retratar a sus colegas. Pero, en general, plasman a sus amigos con una gran violencia en los colores y algunas veces en las facciones. Sin duda, el más violento es Derain en sus retratos de Vlaminck o Matisse (el del Musée Matisse), a quien convierte en un monstruo loco por la pintura.

Marquet, siempre más reservado en la elección de los colores, cifra aquí la originalidad en la malicia de la expresión. Se divierte viéndose de ese modo, y al mismo tiempo establece una connivencia con el espectador.

Marquet se realza sin embellecerse; gracias a su condición de pintor, puede soslayar su estatura física, corta y renqueante. Conoce bien la seducción tranquilizadora que impone su personalidad, borra sus defectos y le permite situarse en un pie de igualdad con colosos como Derain, Vlaminck o incluso su amigo Matisse. Y cuando, con un trazo rápido del lápiz, en aquellos mismos años de 1903-1904, dibuja su imagen, también puede sonreír con su bigote alborotado, el monóculo torcido o el pelo despeinado; su seducción bohemia es asimismo emblemática de su actividad y le confirma en sus opciones.

F. G.



Albert Marquet

36 **Portrait d'André Rouveyre, 1904**

(Retrato de André Rouveyre)

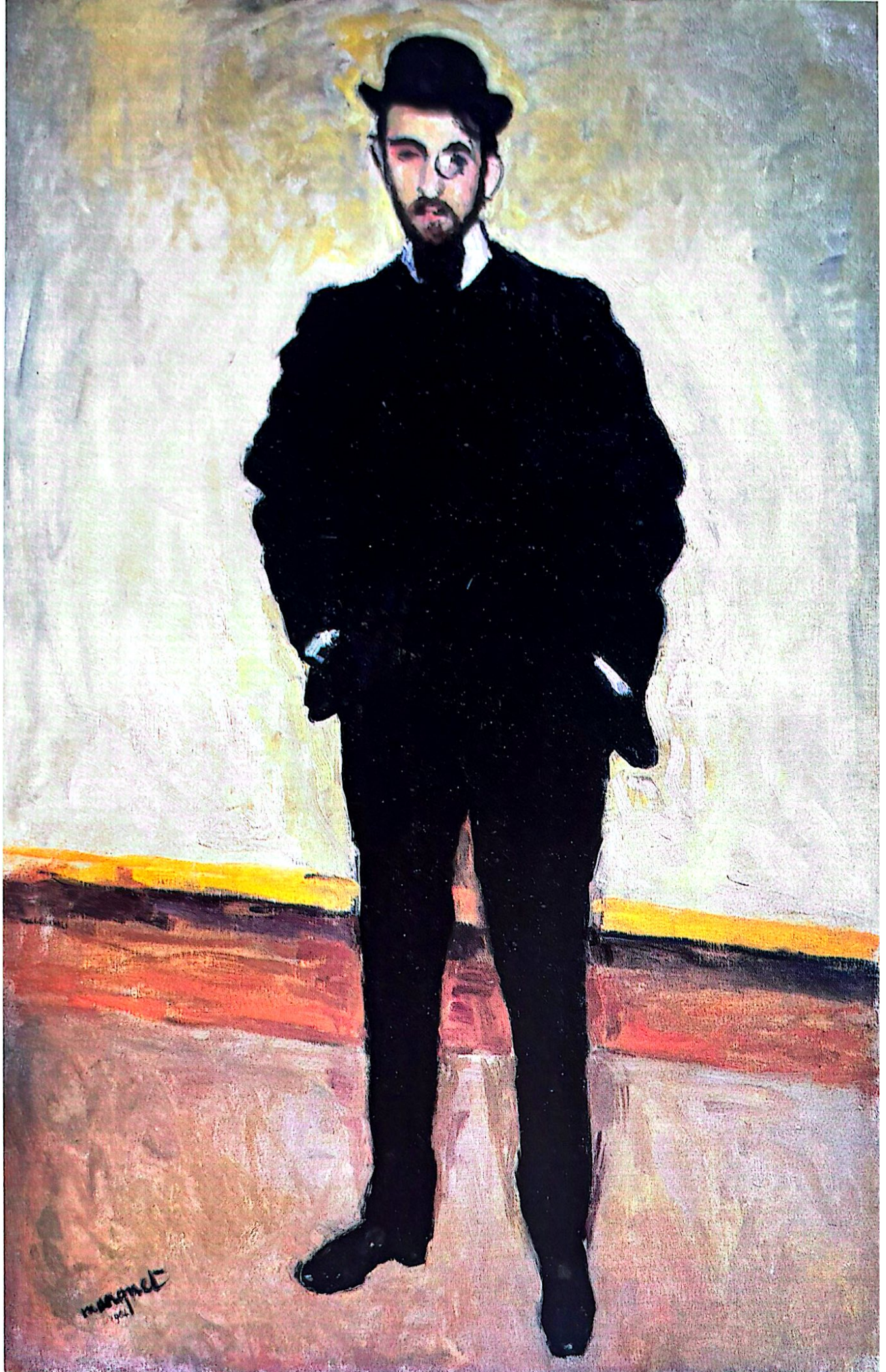
Óleo sobre tela
92 x 61 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Marquet / 1904*
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

HISTORIAL

Colección André Rouveyre;
adquirido a A. Rouveyre, 1939.

Marquet conoce a André Rouveyre (1879-1962), escritor y dibujante, en 1898, en el taller de Gustave Moreau de la Escuela de Bellas Artes, donde se encuentran Matisse, Manguin y Camoin. Renombrado asimismo por sus caricaturas, Rouveyre se deja ver en todos los cafés de Les Halles, las tertulias literarias, los palcos de los teatros y las tribunas políticas, con su aire siempre familiar e inquietante. En 1939, el Musée National d'Art Moderne adquirió otro retrato de Rouveyre, realizado por Matisse al carboncillo en 1912. Y en 1943, André Rouveyre publicó junto con Georges Besson un estudio sobre los dibujos de Marquet.

Cl. L.



Albert Marquet

37 Champ de coquelicots aux environs de Saint-Tropez, 1905
(Campo de amapolas en las inmediaciones de Saint-Tropez)

Óleo sobre tela
50,2 x 61 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Marquet
Colección particular

En 1905, en Saint-Tropez, Marquet está ya muy lejos de la visión impresionista del campo de amapolas de Monet en Giverny (1890). El artista eleva la línea del horizonte, dejando poca profundidad para la lejanía, y exalta toda la exuberancia del mosaico de color que invade las tres cuartas partes del cuadro. De un modo extremadamente gestual y rápido, dispone manchas de un rojo vivo sobre la tela, hasta la estrecha zona de descanso compuesta por los edificios, la línea azul del mar, las ondulaciones malva de las colinas y finalmente el azul claro del cielo.

F. G.



MARGIE

Albert Marquet

38 Agay, 1905

Óleo sobre tela
80 x 100 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Marquet
Colección particular

HISTORIAL
Donación de la madre del artista
al médico de la familia, 1907.

El año 1905 es para Marquet el año de su contrato con el marchante Eugène Bruet, un contrato que le permite vivir más desahogadamente e iniciar sus viajes con una estancia estival en el sur de Francia, en casa de Manguin, cerca de Saint-Tropez.

Así, 1905 es también para el artista el año de la revelación de la luz del Midi, que le ratifica en la audaz elección de los colores experimentada ya a partir de 1899 con Matisse, en sus paisajes del extrarradio de París.

Durante un tiempo, abandona las vistas urbanas animadas por siluetas familiares para dedicarse exclusivamente a la contemplación de la naturaleza, en particular las rocas rojas que le han descubierto Cross y Valtat.

Marquet va al unísono con sus compañeros. Él también da vía libre a unas valientes relaciones de colores en unas obras que no podemos calificar de cezánianas ni de impresionistas, ya que denotan una libertad de factura ausente en sus antecesores, más preocupados por la transcripción exacta de su «pequeña sensación».

Los fauves actúan demasiado por pulsión, son demasiado instintivos e iconoclastas para entretenerse; su arte es como una catarsis. Y además, en Agay, la propia naturaleza les da la razón. Su dureza y violencia corresponde a la rabia de los artistas, e incluso el prudente Marquet se rinde ante la evidencia.

F. G.

Albert Marquet

38 Agay, 1905

Óleo sobre tela
80 x 100 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Marquet
Colección particular

HISTORIAL
Donación de la madre del artista
al médico de la familia, 1907.

El año 1905 es para Marquet el año de su contrato con el marchante Eugène Bruet, un contrato que le permite vivir más desahogadamente e iniciar sus viajes con una estancia estival en el sur de Francia, en casa de Manguin, cerca de Saint-Tropez.

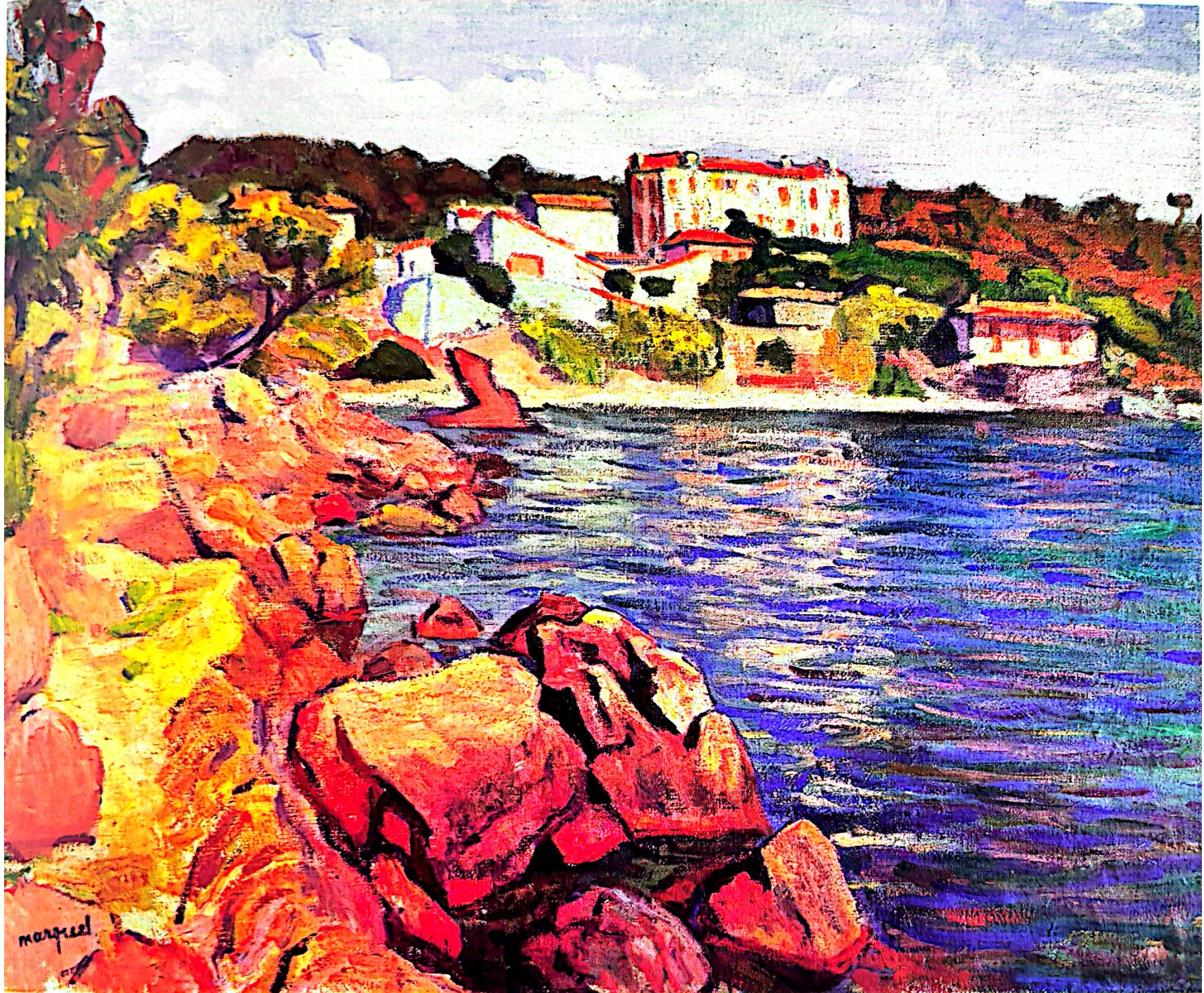
Así, 1905 es también para el artista el año de la revelación de la luz del Midi, que le ratifica en la audaz elección de los colores experimentada ya a partir de 1899 con Matisse, en sus paisajes del extrarradio de París.

Durante un tiempo, abandona las vistas urbanas animadas por siluetas familiares para dedicarse exclusivamente a la contemplación de la naturaleza, en particular las rocas rojas que le han descubierto Cross y Valtat.

Marquet va al unísono con sus compañeros. Él también da vía libre a unas valientes relaciones de colores en unas obras que no podemos calificar de cezanianas ni de impresionistas, ya que denotan una libertad de factura ausente en sus antecesores, más preocupados por la transcripción exacta de su «pequeña sensación».

Los fauves actúan demasiado por pulsión, son demasiado instintivos e iconoclastas para entretenerse; su arte es como una catarsis. Y además, en Agay, la propia naturaleza les da la razón. Su dureza y violencia corresponde a la rabia de los artistas, e incluso el prudente Marquet se rinde ante la evidencia.

F. G.



Albert Marquet

39 **Fête foraine au Havre, 1906** (Feria en Le Havre)

Óleo sobre tela
65 x 81 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Marquet / 1906*
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

HISTORIAL
Adquirido por el Ayuntamiento
a la mujer del artista, 1960.

Durante el verano de 1906, Marquet trabaja con Dufy en las playas de Normandía. Es la época de las calles engalanadas, del 14 de julio, de la estacada llena de carteles multicolores en Trouville y de la playa de Sainte-Adresse. En esta *Fête foraine au Havre*, el fauvismo de Marquet no se manifiesta tanto por la violencia fresca y arbitraria del color como por un dibujo muy marcado. La gran voluntad de simplificación —el color está dispuesto en amplias manchas planas con los contornos negros— refuerza una composición atrevida donde los planos se ordenan audazmente, contrastando con el hormigueo de la multitud, evocada mediante unas siluetas minúsculas, sugestivas y transcritas con rapidez. Marquet destaca a la hora de captar en trazos abreviados el movimiento de un personaje, cuya vivacidad y firmeza de perfil estudia en numerosos croquis a cálamo y tinta.

El artista, que también se revela durante su período fauve como un retratista de talento y un original pintor de desnudos, abandona muy pronto la representación de la figura para dedicarse exclusivamente al paisaje.

F. G.



Albert Marquet

40 **Sergent de la coloniale**, c. 1906 (Sargento del ejército colonial)

Óleo sobre tela
81 x 65 cm
Sin firma ni fecha
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

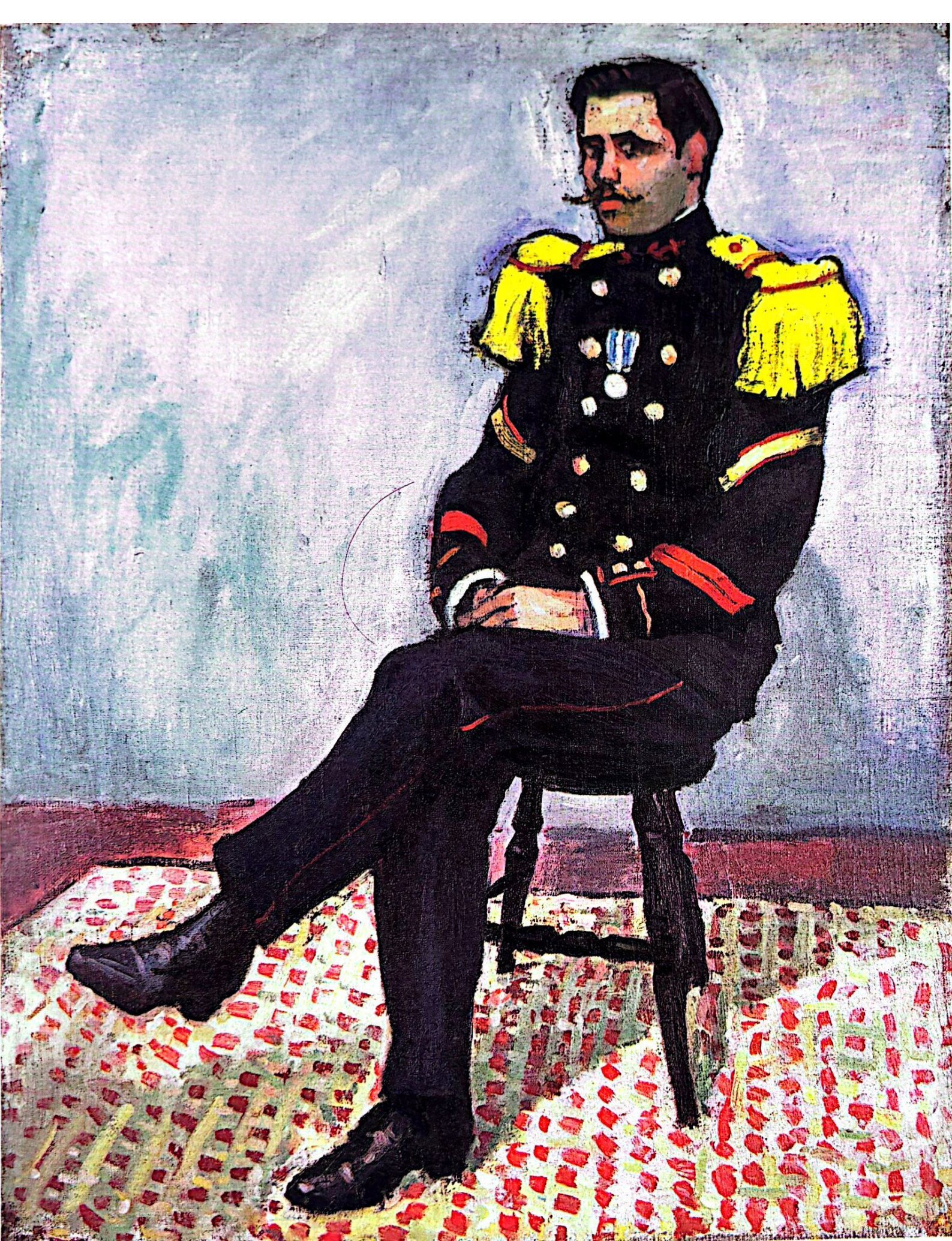
HISTORIAL
Adquirido por el Ayuntamiento
a la mujer del artista, 1960.

La apelación un tanto pomposa de «Sargento del ejército colonial» atribuida a alguien que tan sólo era un modesto cabo furriel se debe ciertamente a la malicia de Marquet. El artista disfraza a este simple oficial con un uniforme impecable, cuyas flamantes charreteras le dan un aire de director de circo.

Para Marquet, 1905 y 1906 son dos años de intensa producción durante los cuales, si bien su paleta se libera de todos los prejuicios y el artista no duda en hacer estallar las tonalidades más vivas, más ácidas, controla al mismo tiempo la impresión y la actitud, conservando si hace falta un modelado clásico para afinar la expresión de un rostro.

El cabo furriel adopta la pose, aunque asustado por las tareas que le competen, de la responsabilidad que le confieren sus galones, o tal vez todo es producto de la excitación de Marquet, encantado de encontrar en este uniforme materia para burlarse del respetable cuerpo del ejército.

F. G.



Albert Marquet

41 Le Port de Fécamp, 1906 (El puerto de Fécamp)

Óleo sobre tela
65 x 80 cm
Firmado abajo a la derecha:
Marquet
Fonds National d'Art
Contemporain, Ministère de la
Culture, París, en depósito en
el Musée des Beaux-Arts, Quimper

HISTORIAL

Comprado por el Estado al Salon
d'Automne, 1906; depósito
del Estado en el Musée du Havre,
diciembre 1906, y después
en el Musée des Beaux-Arts
de Quimper, noviembre 1913.

Siempre en compañía de Dufy, Marquet pinta la playa de Fécamp (Musée National d'Art Moderne) y su puerto. Así como para la playa despliega una paleta brillante, de azules vivos y bermellones, lo mismo que al pintar *La Plage de Sainte-Adresse* o *Les Affiches à Trouville* (Los carteles de Trouville), cuando se trata de representar el puerto la armonía se ensombrece, puntuada por líneas intrincadas y unas manchas planas y oscuras. Los barcos, vistos a contraluz, están inmóviles en el dique, y de pronto la excitación balnearia se esfuma, el ambiente se oscurece como si se opusieran dos mundos: el de la espreocupación estival y el del trabajo, desprovisto de cualquier alusión festiva. La luz baja un tono y encuentra en la estética del contraluz materia propia para evocar el trabajo inminente.

Más adelante Marquet recuperará la armonía ocre y marrón de este cuadro, sobre todo en 1909, cuando pinta el puerto y los muelles de Hamburgo, abandonando la vivacidad del fauvismo en favor de una contención y un refinamiento que a partir de este momento constituirán el sello de su obra.

F. G.



Henri Matisse

Le Cateau-Cambrésis, 1869 – Niza, 1954

Matisse es el mayor de los pintores fauves, a los que precede en una decena de años. También es el intelectual del movimiento: abre una academia, escribe, teoriza sobre el arte y consecuentemente aparece como cabeza visible frente a los instintivos Vlaminck, Derain o el callado Marquet. Basándose en la lección de los antiguos maestros, Rafael, Poussin, Chardin y los flamencos que copia en el Louvre, Matisse cree en las virtudes de la independencia y la sinceridad, unas virtudes sin las cuales el fauvismo nunca habría existido. Quiere crear a partir de su propia experiencia y, obediente a los consejos de Gustave Moreau, baja a la calle con Marquet para bosquejar a los transeúntes, intentando *disciplinar* su trazo.

Durante sus estancias en Bretaña (1895-1896-1897) la paleta de Matisse se emancipa de los colores de humo y tierra, gracias al descubrimiento del impresionismo y la práctica al aire libre. En Belle-Île multiplica las vistas del puerto de Le Palais, divide la pincelada, irisa sus colores de unos tonos claros, nuevos: «... Me sedujo el resplandor del color puro. Volví de mi viaje con la pasión por los colores del arco iris», recordaría en 1925 en una entrevista con Jacques Guenne¹. En 1898, en Ajaccio, Córcega, recibe otra revelación: la deslumbrante luz



del sur. Matisse se concentra en los pequeños formatos al aire libre, sobrecarga sus composiciones de trazos densos, amplios, experimentando diversas facturas y rozando en su fogosidad efectos de abstracción, hasta tal punto es trascendido el motivo en favor de la luminosidad coloreada. Pero es en Toulouse, ese mismo año, donde Matisse intensifica el uso del color puro en unos paisajes violentos, contrastados, en los que el rojo es confrontado incluso al naranja y al rosa en unas tentativas experimentales extremadamente brutales, donde la pincelada de color constituye el único resto de dibujo, mientras que ciertos episodios no son más que una abstracción coloreada, amalgamada, como todos los pequeños bodegones de aquel final del año.

Los historiadores del arte hablan entonces de «protofauvismo» o «prefauvismo», subrayando así no sólo la preeminencia del color sino también la expresividad de la pincelada que se extiende sobre la tela, mezclando fondo y forma como una continuidad de la paleta. Pero, en ese momento, Matisse está cerca de Cézanne. El color no es arbitrario, y el espesor de la pincelada se manifiesta también sin duda en la difícil interpretación de las cosas. Matisse todavía no ha alcanzado el estado de «concepción pura» de la forma que deseaba el maestro.

De vuelta a París, en febrero de 1899, tras casi un año de ausencia y a sus 31 años, Matisse prosigue su aprendizaje en distintas academias (la figura en la academia Carrière y la escultura en el centro de Bourdelle). Reanuda las sesiones con sus amigos, sobre todo con Marquet, para pintar desnudos (*Nus en atelier*, Desnudos en el estudio; 1899), paisajes (*Paysages d'Arcueil*, Paisajes de Arcueil; 1900), o vistas de París (*Pont Saint Michel*, Puente de Saint Michel, y *Notre-Dame*). El artista delata la doble influencia de los nabís y el neoimpresionismo, pero también la del tenaz Marquet, que tal vez esté en el origen de esa *nota gris*, de las vistas ciudadanas, los contraluces y las visiones en picado³.

«Yo debo mi arte a todos los pintores», comentaría Matisse a Howe en 1949, y ya en 1925 le dijo a Jacques Guenne: «A veces he aceptado influencias, pero creo que siempre he sabido dominarlas.»

En 1904, Matisse pasa el verano en Saint-Tropez, en casa de Signac, y se sumerge en el divisionismo, parcelando el color según los preceptos del círculo cromático de Chevreul. Pero lo que el propio pintor, en una entrevista con Tériade de 1929, juzga como un medio mecánico de poner en orden el impresionismo, no corresponde a su deseo de concordancia expresiva, de «signos derivados del sentimiento»⁴.

A partir de ese momento, la expresión de su emoción guiará a Matisse; es la prerrogativa que le ofrece el fauvismo, el cual ajusta también a su «gran amor por el color puro, claro y radiante»⁵.

Durante el verano de 1905, en Colliure y en compañía de Derain, Matisse deja estallar sus bermellones sin contenerse más.

La pincelada, dividida o en aplicaciones planas, ya no está restringida, y el color no obedece al *tono local*, a la expresión de la extrema luminosidad del lugar, sino que vibra intensamente, puntuado por un dibujo sintético y constructivo. Pierre Schneider habla de «rendición incondicional al color». Retomando las expresiones populares que asocian el rojo a la pasión y a la furia, Matisse le recordaba a Duthuit que el fauvismo se produce «cuando hay rojo»⁶.

Efectivamente, la eclosión del

rojo es lo que marca ese momento, tanto para Derain como para Vlaminck o Matisse. La arena de Colliure es roja, de un rojo aún más violento porque no lo atempera mezcla alguna y encuentra en los amarillos y verdes contiguos una exaltación de su vehemencia.

En el Salon d'Automne de 1905, Matisse declara haberse alegrado de exponer por primera vez en su vida, ya que «quizá mis cosas no sean muy importantes, pero tienen el mérito de expresar mis sensaciones de una forma muy pura. En eso he trabajado desde que empecé a pintar»⁷.

Las obras de Matisse, como las de sus colegas, son abucheadas por una parte de la crítica y el público. Sin embargo, Matisse vende *La Femme au chapeau* a los grandes coleccionistas americanos Stein y recibe el apoyo de Marcel Sembat. El año siguiente, Leo Stein compra *La Joie de vivre* (La alegría de vivir) y Matisse expone en la galería Druet. Su obra adquiere ahora una dimensión decorativa que da lugar a algunos encargos, en particular el del coleccionista ruso Stchukin de *La Danse* y *La Musique* para su residencia moscovita.

La revelación de Oriente robustecerá su amor por el color y la línea decorativa, así como su concepción del arte como un reposo absoluto, una felicidad paradisiaca. Mediante los tapices y tejidos orientales, los rojos llamean aún en la obra del «fauvista entre fauvistas» hasta invadir todo el espacio de la obra (*L'Atelier rouge*, Taller en rojo). Posteriormente, al final de su vida, los *gouaches* recortados le permitirán dibujar directamente con el color, como una culminación de esa prolongada pasión del artista por el nuevo lenguaje, un lenguaje que para algunos sólo ha representado un momento, pero que para él se ha convertido en el propio fundamento de su arte.

«Exaltar todos los colores juntos, sin sacrificar ninguno»⁸, le diría Matisse a Tériade en 1952.

FRANÇOISE GARCIA

1. Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, comentado por Dominique Fourcade, pág. 82. París, Hermann, 1992.

2. Cf. Pierre Schneider, *Matisse*, pág. 44. París, Flammarion, 1984.

3. Pierre Schneider, *op. cit.*, pág. 125.

4. Carta de Matisse a Camoin, 1914.

5. Matisse-Fourcade, *op. cit.*, pág. 132.

6. Pierre Schneider, *op. cit.*, pág. 210.

7. Carta de Matisse a Signac del 28 de septiembre de 1905, publicada en Pierre Schneider, *op. cit.*, pág. 85.

8. Matisse-Fourcade, *op. cit.*, pág. 116.

Henri Matisse

42 **L'Arbre**, 1898 (El árbol)

Óleo sobre cartón
18 x 22 cm
Sin firma ni fecha
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París,
en depósito en el Musée des
Beaux-Arts, Burdeos

HISTORIAL

Antigua colección Albert Marquet;
legado Marquet a los Musées
Nationaux a favor del Musée des
Beaux-Arts de Burdeos, 1948.

Los cuadros de pequeño formato que Matisse realiza en Córcega entre febrero y agosto de 1898 constituyen actualmente un grupo de obras excepcionales, tanto desde el punto de vista plástico, por su aspecto de joyas esmaltadas, como simbólicamente, por la libertad que emanan, una libertad a la que Matisse ya no renunciará nunca.

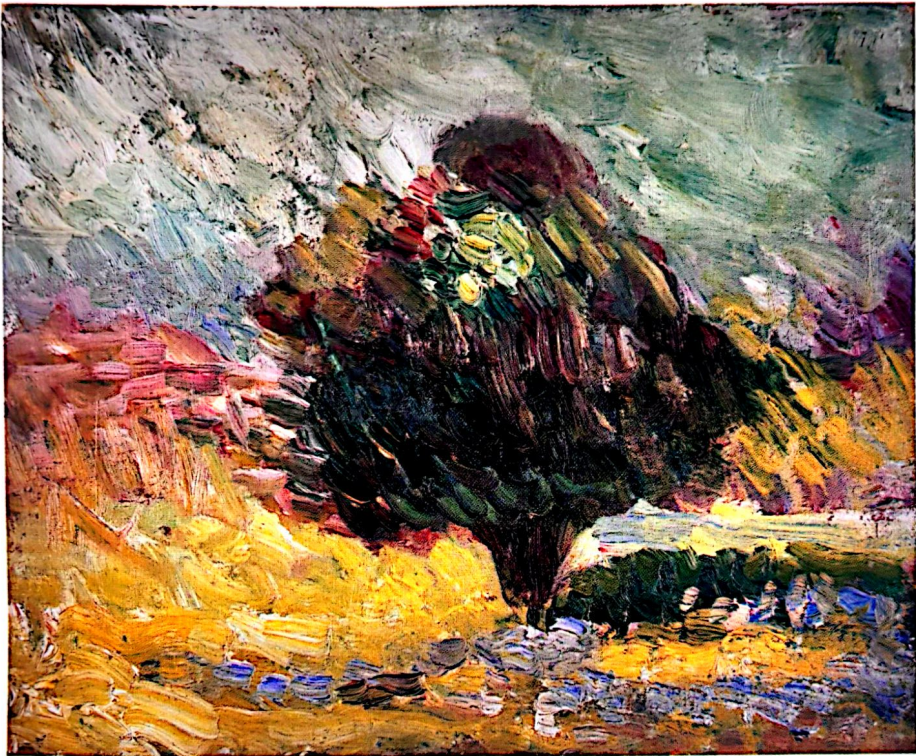
En Córcega, durante seis meses, el tiempo se detiene. Lejos de las presiones de París, Matisse se deja deslumbrar por la pureza de la luz e inaugura una manera de pintar en la que el color se emancipa del objeto, adquiere autonomía con unos tonos que ya no se ven rebajados por las enseñanzas de la escuela, sino que se afirman en una frescura hasta entonces desconocida, independiente de toda línea, de todo trazo, por oleadas, a golpes, en espuma y ondas, saltando como un torrente, solapándose, en una materia densa que se reduce a un momento fugaz, como si esa materia desinhibiera al pincel, aunque manteniéndolo en la pintura. Pintura a la vez gestual y conceptual, liberada del tema pero nombrándolo, en una atención cautiva del acto de pintar. Sin haber estudiado a Cézanne, como hará más adelante, en los años 1901-1903, Matisse ya le supera en su obsesión por la «pequeña sensación», para llegar al tema pictórico sin la angustia de apartarse del motivo, situado frente a él, pero ya no en su interior. «Necesito crear un objeto que se parezca al árbol; el signo del árbol», le dirá Matisse a Aragon muchos años después¹.

En Córcega, Matisse forja su propio concepto de la pintura, como un loco

paréntesis en una evolución que le obligará a volver sobre sus pasos para justificar su descubrimiento.

F. G.

1. Louis Aragon, *Henri Matisse, roman*, 2 vol. París, Gallimard, 1971. Citado en Matisse-Fourcade, *op. cit.*, págs. 171-172.



Henri Matisse

43 Académie d'homme, 1902 (Academia de hombre)

Óleo sobre tela
82 x 29 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Henri Matisse
Musée Cantini, Marsella

HISTORIAL
Antigua colección Jean Biette;
Michael y Sarah Stein; adquirido
en 1990, con ayuda del Fonds
du Patrimoine y del Fonds Régional
d'Acquisition des Musées (FRAM).

En 1899, Matisse tiene treinta años. Con todo, sigue siendo muy humilde y exigente frente a su aprendizaje de pintor, sin dejar de profundizar cada vez que percibe una nueva orientación susceptible de enriquecer sus conocimientos. Ese año descubre la obra de Cézanne, y le produce un tal entusiasmo que, pese a la precariedad material en la que vive, compra el cuadro *Baigneuses* (Bañistas) a Ambroise Vollard (una obra que donará al museo del Petit Palais de París en 1936).

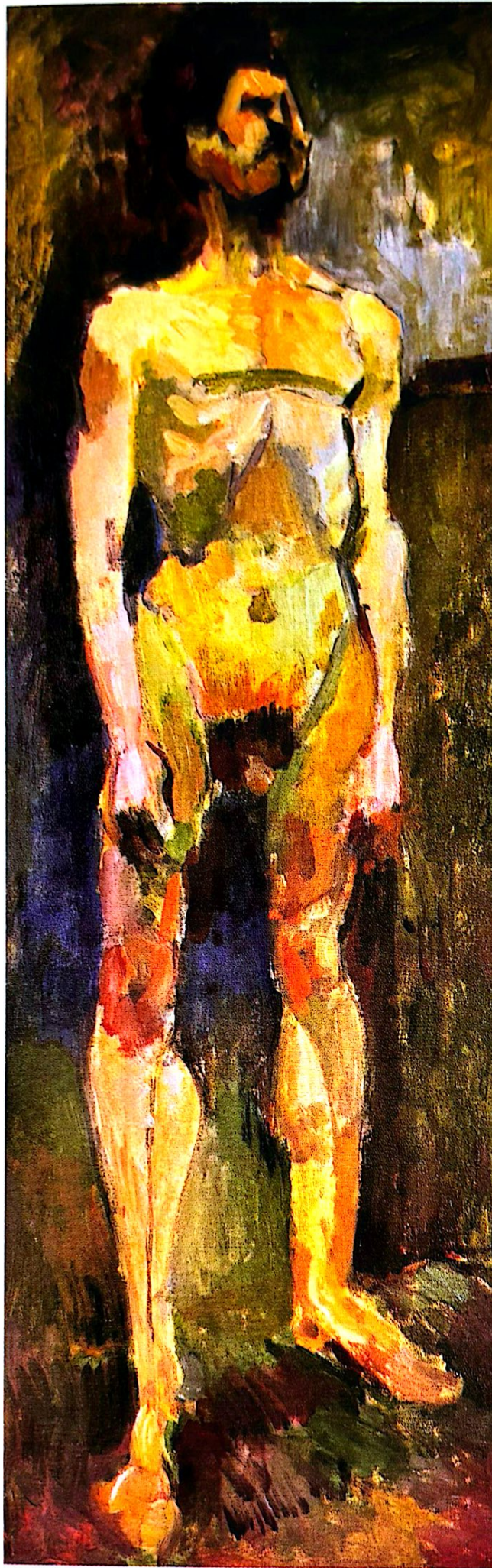
Esta obra, de la que Matisse admira «la potencia del ímpetu de las líneas y la sobriedad excepcional de las interrelaciones», se convierte en una guía cuya visión impregna sus trabajos de estudio de los años 1899-1903.

Los estudios que hace en esa época del modelo italiano Bevilacqua ejemplifican esta orientación. Matisse intenta ante todo construir la figura de su modelo, al igual que Cézanne transformaba a sus bañistas en fuerza arquitectónica, como elemento de construcción de la obra. Bevilacqua es una columna clavada en el suelo, una pura tensión que se eleva naturalmente, una geometría casi abstracta estructurada a partir de los triángulos de la pelvis y el busto. Olivier Cousinou, en el artículo que dedica a esta obra en *La Revue du Louvre*¹, cita las *Notes* de Sarah Stein, que fue alumna de Matisse, unas notas reveladoras del trabajo con modelo del maestro: «[...] encajad las partes unas con otras, y construid la figura como un albañil hace una casa. Todo debe estar construido, compuesto de partes que formen un todo: un árbol como un cuerpo humano, un cuerpo humano como una catedral... »

Ese cuerpo humano que se alza desnudo, con la cabeza erguida, Matisse lo construye a partir de sus colores, como un yesero que aplica el yeso a la pared sin intentar unificar las paletadas. Lo mismo que Cézanne, pero sin la conciencia controlada del maestro de Aix, Matisse experimenta cada pincelada de color con una gran autonomía de forma y de dirección, elevando la expresividad plástica de la obra a esa dimensión arquitectónica que deseaba expresar cuando pintaba un cuerpo humano.

F. G.

1. *La Revue du Louvre*, n° 1, págs. 119-125, 1990.



Henri Matisse

44 **Portrait de Bevilacqua, 1905** (Retrato de Bevilacqua)

Óleo sobre tela
35,5 x 27 cm
Sin firma ni fecha
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París,
en depósito en el Musée
des Beaux-Arts, Burdeos

HISTORIAL
Depósito de los Musées Nationaux,
1967.

Matisse había regalado a Marquet este *Portrait* en el contexto de los intercambios que los dos artistas hacían regularmente, símbolo de su amistad pero también de las investigaciones pictóricas comunes.

El modelo aquí representado es un italiano, Pignatelli, alias Bevilacqua, cuyas facciones evoca Rodin al hablar de su Juan Bautista, para el que Bevilacqua había posado: «Una mañana, alguien llama a la puerta del estudio. Entra un italiano con un compatriota suyo que ya había posado para mí. Era un campesino de los Abruzos [...] y venía a ofrecerse como modelo. Al verle me invadió la admiración: aquel hombre tosco y peludo expresaba en la postura y la fuerza física toda la violencia, pero también todo el carácter místico de su raza. Pensé inmediatamente en un Juan Bautista.»

Bevilacqua también fascinó a Matisse, que lo utilizó como modelo en diversas ocasiones: para un *Homme nu* (Hombre desnudo) pintado en 1900 (MOMA, Nueva York) y, siguiendo el ejemplo de Rodin, para su equivalente en escultura: *Le Serf* (El siervo; bronce, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis), donde modela a su gusto la estructura enjuta de su cuerpo, aunque manteniéndolo en una actitud, si no sumisa, al menos contenida; un dibujo a lápiz (Musée Matisse, Niza) muestra al modelo sentado y vestido en la misma actitud de reserva. En *L'Homme assis* (Hombre sentado; 1900, Archives Matisse) reconocemos sin duda a Bevilacqua: la mirada es viva y orgullosa, y la postura erguida. El *Portrait* de Burdeos nos sugiere una imagen nueva del personaje: sin sumisión, ni siquiera reserva, y tampoco orgullo, sino sólo la expresión de un carácter

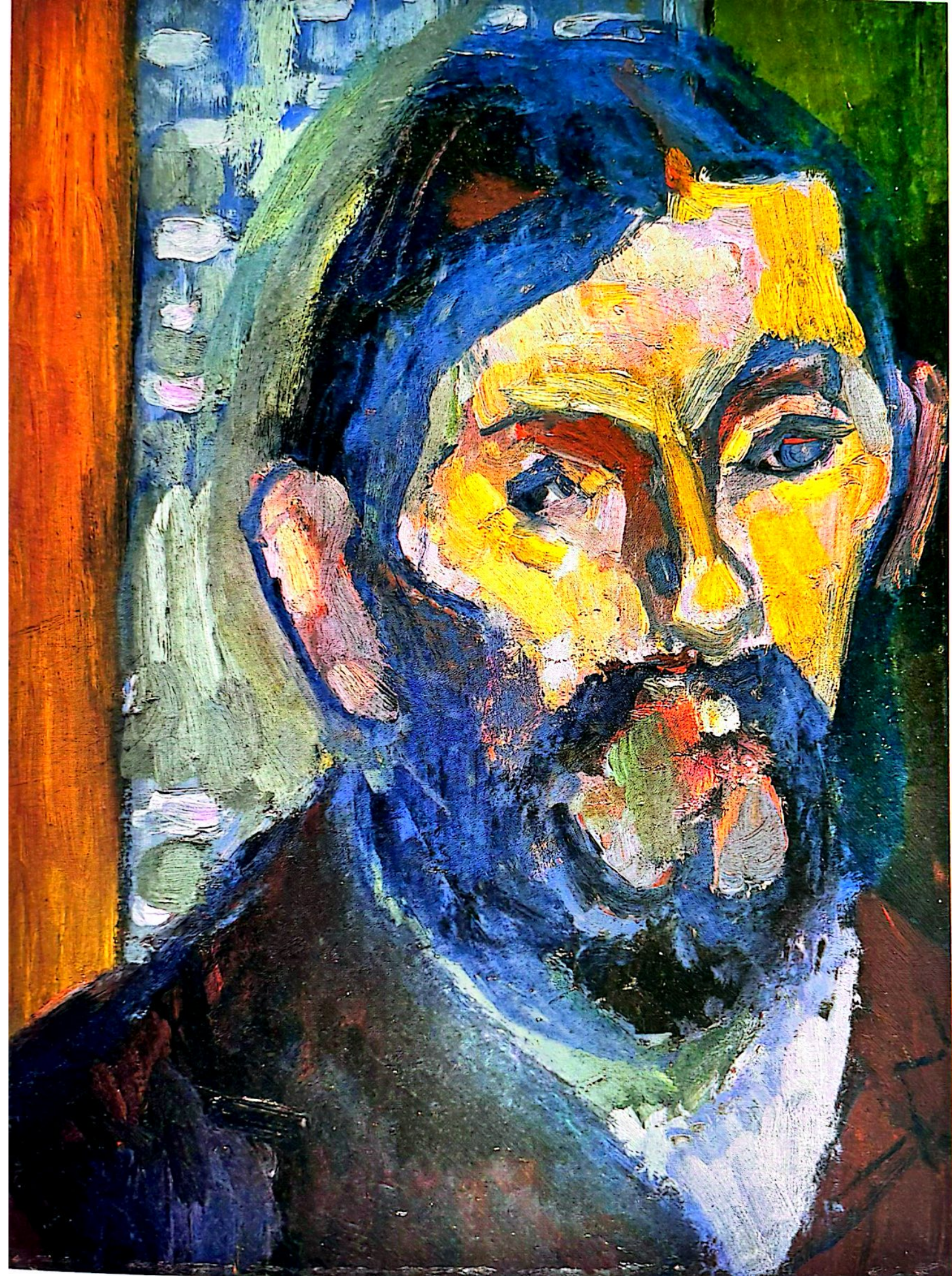
jovial y amistoso. Bevilacqua es un hombre del sur. De sus Abruzos natales conserva el carácter duro, salvaje, robusto. Es él quien, tirando de su carro, transporta las telas de Matisse y Marquet hasta el Salon des Indépendants. Matisse encuentra el medio de pintar su gran fuerza, así como su cordialidad, de una forma abrupta, a imagen y semejanza de su modelo.

«Lo que más me interesa –diría Matisse en *La Grande Revue*– no es la naturaleza muerta, ni el paisaje; es la figura. La figura me permite expresar mejor que ninguna otra cosa el sentimiento religioso, por decirlo así, que tengo de la vida. No me entretengo en detallar todos los rasgos del rostro, en reproducirlos uno a uno en su exactitud anatómica.»

Desprovisto de las audacias cromáticas y expresivas del *Portrait* de Derain, o del *Portrait à la raie verte* (Retrato con raya verde), este retrato se distingue por sus colores arbitrarios, un dibujo sintético, un trazo amplio, denso, con empastes que dejan aflorar las superposiciones de color. Las manchas de verde, azul, rojo o amarillo modelan el mentón, dando lugar a una sonrisa burlona, y un matiz de bermellón en la pupila acaba de conferir a la mirada toda su vivacidad y su malicia. El contorno azul, amplio y acusado, resalta las facciones del rostro y suaviza los salientes de la osamenta. El color construye: el ocre de la piel está mezclado con los amarillos, rosas y verdes que abultan la frente, hunden las cuencas y realzan los pómulos, elevando el retrato a la monumentalidad.

F. G.





Henri Matisse

45 La Moulade, 1905

Óleo sobre tela
28,2 x 35,5 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Henri Matisse
Colección particular

HISTORIAL

Antigua colección Charles Viguier,
París; venta Drouot, París, 1931;
colección Pierre Matisse, Nueva
York; colección de la esposa
de Marcel Duchamp.

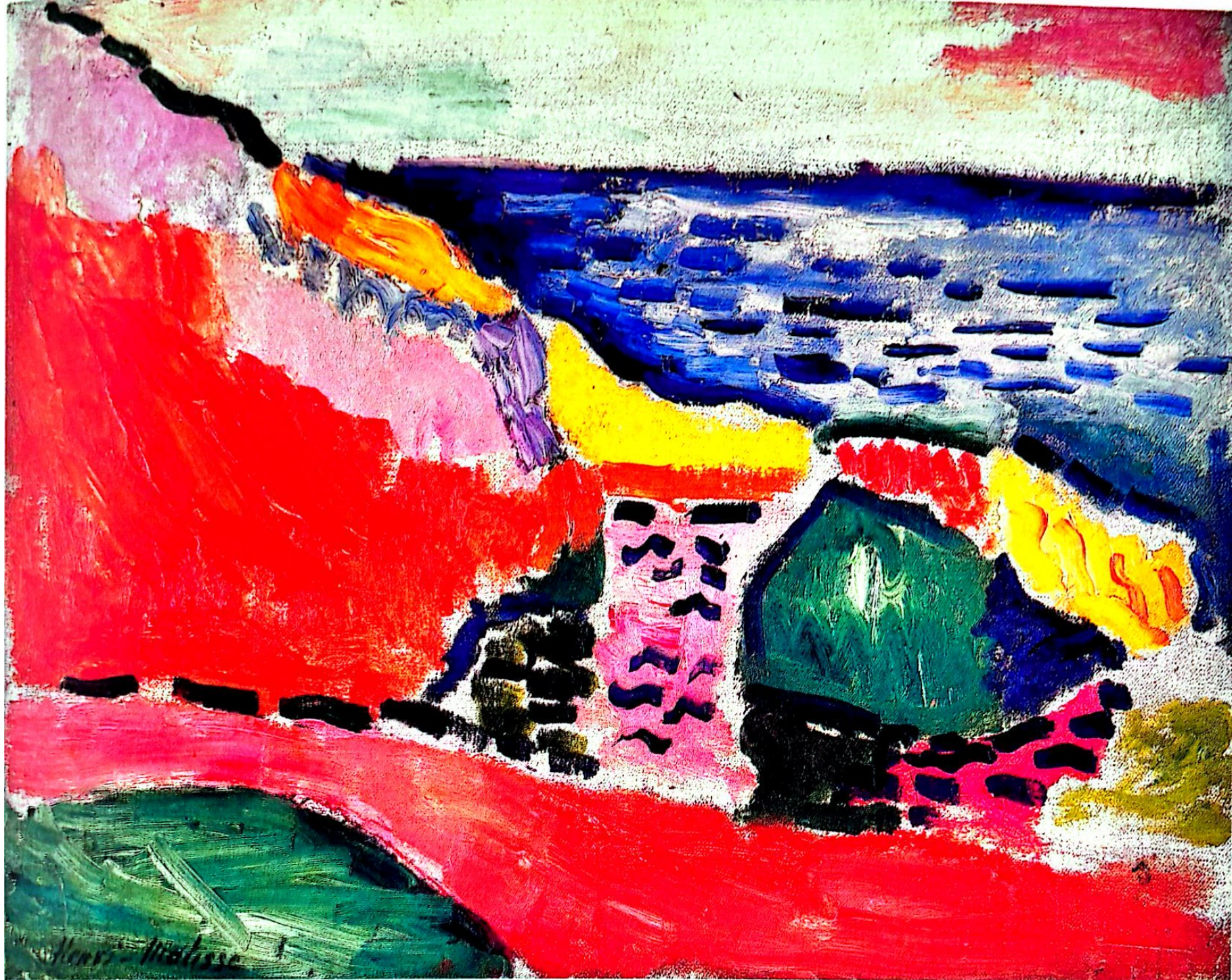
Durante el verano de 1905, en Colliure, Matisse multiplica los estudios en pequeño formato, tal y como había hecho en 1898 en Córcega. Pero, en Colliure, Matisse no está solo; Derain se ha unido a él, y se desencadena una emulación mutua entre los dos artistas, que rivalizan en invención colorista, en abstracción de colores puros, dentro de lo que la crítica denomina «una incoherencia estilística»¹. Durante una época, Matisse renuncia nuevamente a la línea.

Las playas de Colliure, el puerto, La Moulade se convierten en un mero ritmo abstracto, en colorido, desorden sulfuroso, mancha roja, amplia, dominante, trazos desordenados que no indican más dibujo que el de una perturbación sísmica donde la arena, el agua y las rocas son presa de incesantes movimientos convulsivos. «Lo desbarataba todo por principio, y trabajaba como sentía, sólo para el color», dice Matisse, hablando de aquel primer verano en Colliure². El artista abandona toda lección, todo oficio, dejándose guiar por la evidencia de ese color que le ofrece la luminosidad tan particular del Mediterráneo y las montañas cercanas.

F. G.

1. Pierre Schneider, *op. cit.*, pág. 215.

2. Citado en Pierre Schneider, *op. cit.*, pág. 214.



Henri Matisse

46 Le Port d'Abail, 1905 (El puerto de Abail)

Óleo sobre tela
60 x 148 cm
Sin firma ni fecha
Colección particular

HISTORIAL
Estudio del artista hasta 1954;
colección Jean Matisse, Pontoise,
hasta 1979.

Durante el verano de 1905, Matisse y Derain pasan en Colliure la *prueba de fuego*, dominados por su propia audacia.

La sensación, la emoción y el instinto son las únicas guías de Matisse. El pintor abandona todas las reglas, todas las prohibiciones, todas las pautas de orden. Pinta con aplicaciones planas de colores puros, renunciando a la mecánica del divisionismo, a aquella «ordenación de los medios del impresionismo» que no dejaba intervenir a la emoción.

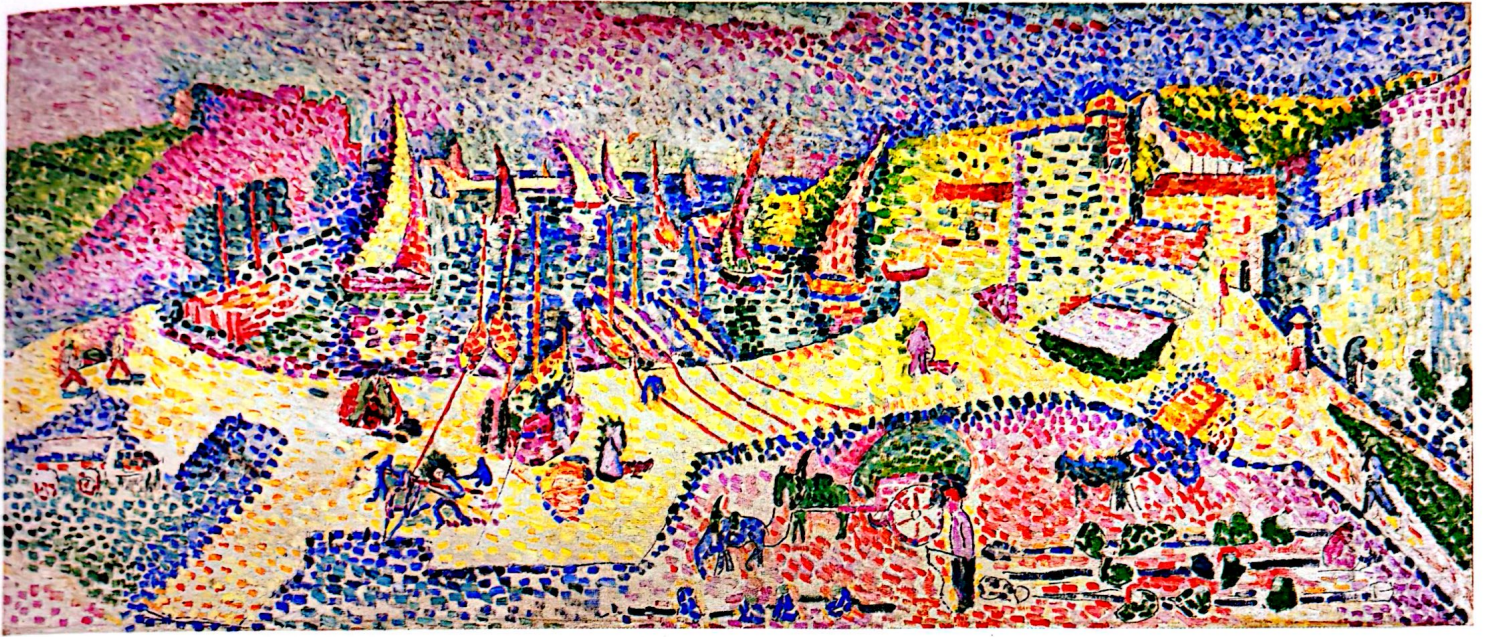
Pero Matisse es presa del vértigo. Tanto color le ciega. A finales de verano, de vuelta a París, acaba este amplio friso del *Port d'Abail* en la más pura técnica divisionista. Por última vez, el artista se somete a los rigores de esa «ordenación», fragmentando el color y la forma, pero subrayando la sinuosidad de los perfiles con un rosario de trazos que reconstituyen una línea, estructurando el tema y recuperando la «estabilidad un tanto inerte» que percibía en la obra de Seurat¹.

En Colliure, Matisse había perdido el dibujo, pero en este *Port d'Abail*, pese a ser «tan meticulosamente puntillista»², aparece nuevamente una línea que se irá fortaleciendo en el retrato y, a partir de ese momento, participará en la expresividad de la obra con el mismo protagonismo que el color.

F. G.

1. Matisse a Camoin, 1914. Citado en Matisse-Fourcade, pág. 94, nota 41.

2. Pierre Schneider, *op.cit.*, pág. 212.



Henri Matisse

47 Marguerite lisant, 1906 (Marguerite leyendo)

Óleo sobre tela
64 x 80 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Henri Matisse
Musée des Beaux-Arts, Grenoble

HISTORIAL

Galería Druet, del 2 al 4 de octubre de 1906 (comprado en el Salon d'Automne); colección Gustave Fayet, París, 4 octubre 1907 – enero 1908; galería Bernheim-Jeune, París, hasta febrero de 1908; colección Marcel Sembat, París, hasta 1922; legado de Agutte-Sembat al Musée des Beaux-Arts de Grenoble, 1923.

«Una gran conquista moderna es haber encontrado el secreto de la expresión por medio del color, a lo cual se ha añadido, con el llamado fauvismo y los movimientos que le han seguido, la expresión por medio del dibujo; el contorno, las líneas y su dirección. En resumen, la tradición se ha prolongado con nuevos medios de expresión y se ha enriquecido en esa dirección, llegando lo más lejos posible.»¹ Así pues, para Matisse el fauvismo no es un arte de ruptura, sino que se sitúa en «la continuidad del desarrollo artístico». Este hecho se manifiesta a partir de 1906 en uno de sus cuadros, entonces muy criticado, que presenta en el Salon des Indépendants de ese mismo año: *Le Bonheur de vivre*. Matisse recurre a la tradición no sólo en el propio tema de la obra, sino también en su factura, donde la línea, abandonada por un tiempo en provecho exclusivo del color, recupera su poder rítmico, decorativo y expresivo.

Marguerite lisant reencuentra asimismo esa flexibilidad y serenidad plástica que el artista no había conferido a otra escena de lectura con Marguerite: *Intérieur à la fillette (La Lecture)* (Interior con niña [La lectura]), del otoño-invierno de 1905, donde se reunían los métodos pictóricos más contradictorios, desde el puntillismo hasta las pinceladas planas y los chorros de color, pasando de los más vivos (rojo, verde, amarillo) a los tonos pastel (rosas, malva claro, verde pálido). En ese torbellino, Marguerite se abstraía en la lectura ajena a todos los movimientos puestos en juego, que confrontaban diversos tipos de perspectiva.

En la obra de Grenoble, la serenidad es completa, así como la armonía entre el personaje inmóvil y el espacio que lo rodea, de una sobriedad tapizada de colores apacibles: verde agua, blanco, amarillo paja.

Unas sombras verdes en las manos, un dibujo sintético, los contrastes entre el blanco del amplio cuello del vestido, el rojo vivo de las mangas y el pelo negro, los trazos fuertes de la línea y la figura proyectada en primer plano, en un espacio sin profundidad: todo ello pertenece al fauvismo. Pero es un fauvismo que se ha vuelto armonioso, poético, que no reniega de la nueva libertad pero halla un equilibrio entre clasicismo y modernidad, como en aquel otro retrato también pintado en Colliure (hoy en la colección de Nathan y Marion Smooke), donde Matisse encuentra en el rostro del niño materia para un colorido intenso y un sereno equilibrio de la línea y la expresión.

F. G.

1. «Henri Matisse on Modernism and tradition», *The Studio IX*, nº 50, mayo 1935. Citado en Matisse-Fourcade, *op. cit.*, pág. 132.



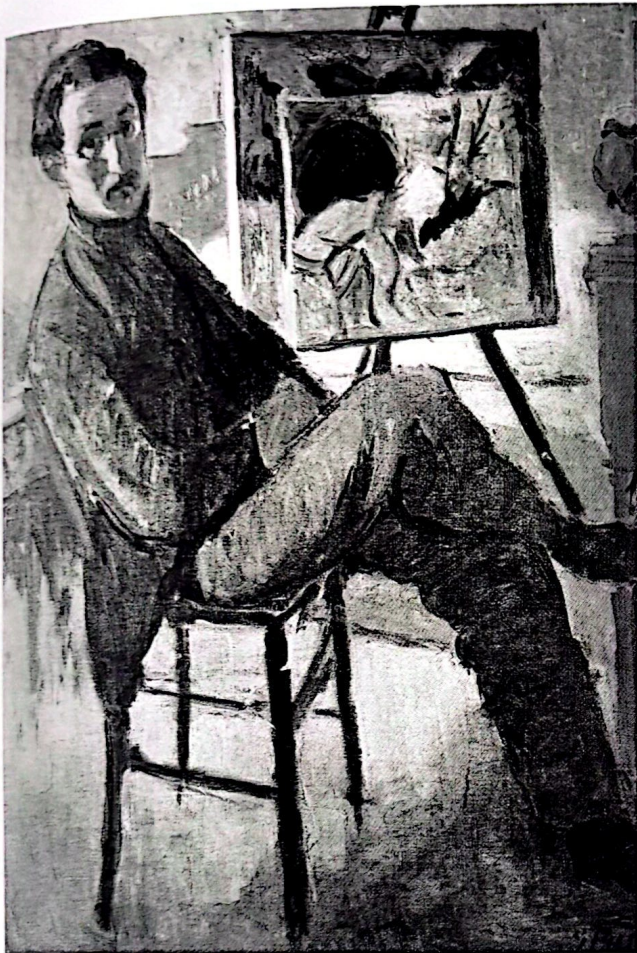
Jean Puy

Roanne, 1876-1960

Como Camoin y Manguin, a quienes se le asocia a menudo en las exposiciones, Jean Puy es uno de esos *moderados* del fauvismo que, durante un breve período, pudieron utilizar tonos arbitrarios en unas gamas de colores puros, pero sin teorizar sobre esta aportación, para volver finalmente a una paleta impresionista. En el Salon d'Automne de 1905, Jean Puy expone al margen de la «jaula central», en la sala III, con el grupo de los nabís –entre los que destacan Vuillard y Bonnard–, si bien él se siente cerca de Matisse, un «compañero extraordinario» al que reconoce deber mucho «por sus consejos y su amistad estimulante». En efecto, Jean Puy pertenece históricamente al grupo fauvista y compartió la misma trayectoria: alumno de la academia de Eugène Carrière (segundo profesor de los futuros fauves después de Gustave Moreau), expone con Marquet y Matisse en el Salon des Indépendants de 1901; en 1902 se les une Manguin, y en 1903, Camoin. Todos ellos exponen conjuntamente en 1904, con Dufy y Friesz, y en 1905 se suman dos artistas de Chatou: Vlaminck y Derain. Durante el invierno de 1904-1905, Puy, Marquet y Matisse trabajan juntos en el estudio de Manguin, y encuentran en el tema académico del desnudo materia

para expresar su nuevo enfoque de la luz y el color. El *Nu* de Puy de estos años, audaz en la composición, también lo es en sus tonos, tratados en un camafeo surcado de gris y ocre.

Otro *Nu* (Burdeos, 1902) de Puy es más fauvista en la elección de los colores, y asocia malvas con verdes y rojos oscuros, en un dibujo sintético que esculpe las formas pesadas y lasas de la mujer embarazada.



En la famosa página de *L'illustration* del 4 de noviembre de 1905 donde se agrupaban las pinturas fauvistas de Matisse, Rouault, Derain, Valtat y Manguin, figura una obra de Jean Puy de grandes dimensiones: *Flânerie sous les pins* (Paseo bajo los pinos), que lo emparenta con el fauvismo. Sin embargo, esa obra se sitúa más en la línea del *Déjeuner sur l'herbe* (La comida campestre) de Manet, «reinterpretado por los nabís» en la organización de la superficie pintada, que en la línea fauvista, pues ni siquiera se aprecia un uso arbitrario de los colores. Una obra como *Un militaire* (Un militar; Musée de Reims, 1903) arraiga al pintor con mayor fuerza en la historia del movimiento, por la modernidad de la composición y el tratamiento de los colores puros, haciendo estallar los rojos y los azules.

Desde muy pronto, ya en su período fauve, Jean Puy se siente más atraído hacia la Bretaña que hacia el Mediterráneo y esto influirá en su obra, que encontrará en los semitonos más motivos de expresión que en los tonos puros. Sin embargo, algunas obras tardías, como *Les Sardinières dans le port du Palais* (Las sardineras del puerto de Le Palais; 1932,) dejan adivinar la atracción combinada del artista por el resplandor de los colores puros, azules y rojos, acompañados de amarillos o violetas.

Así pues, los años 1902-1903 son para Jean Puy, bajo la orientación de Matisse, los más violentamente cromáticos y auguran un estilo prefauvista, como ocurre con Valtat, pero que no llegará al incendio coloreado de las obras de sus colegas en los años 1905-1906.

FRANÇOISE GARCIA

Jean Puy

48 **Nu assis**, 1902 (Desnudo sentado)

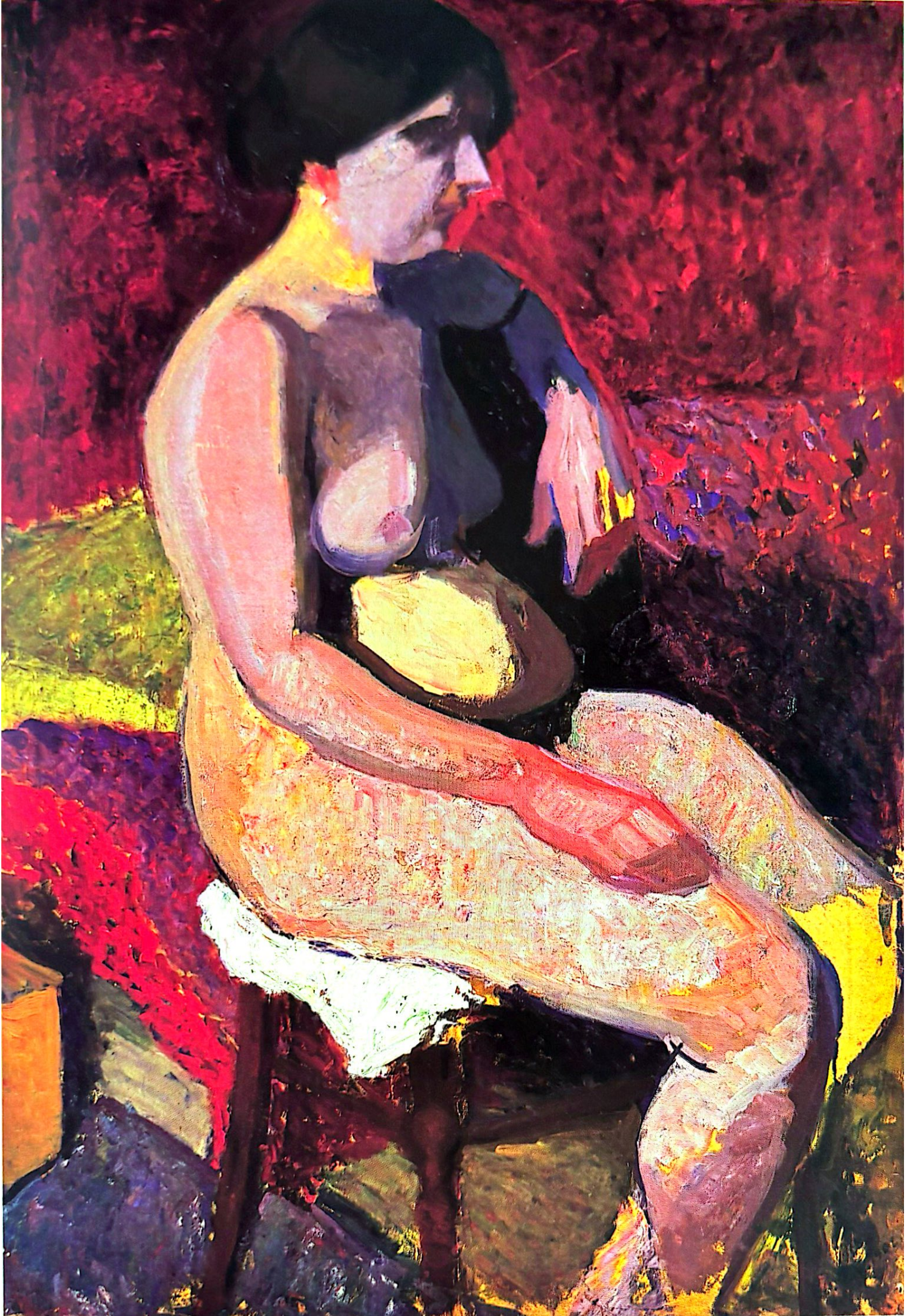
Óleo sobre papel encolado
sobre tela
105 x 75 cm
Sin firma ni fecha
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

HISTORIAL
Antigua colección René Domergue,
París; legado René Domergue,
1993.

Esta obra, que Jean-Paul Crespelle data en 1902, pertenece en efecto al período prefauvista que conoce Puy a principios de siglo. Los paisajes que pinta en Belle-Île, violentos en color y factura, como los retratos *La Pétronille* (Roanne, colección particular) y *Alcide le Beau* (Alcide el guapo; colección particular), desarrollan una potencia expresiva que el artista sólo redescubrirá de manera episódica. Los fauvistas no intentan «hacer algo bonito». Sus retratos acentúan los rasgos de sus personajes y encuentran en el color violento y el contorno incisivo la expresividad más contundente, próxima a la disarmonía, de acuerdo con su aguda percepción del individuo. Si esos retratos remiten a veces a la caricatura y sobre todo al humor, también reflejan un sentimiento patético de la realidad de la condición humana, del peso del cuerpo, de su carga y su fatiga.

Este *Nu assis* traduce eficazmente ese sentimiento. La joven está embarazada; sus pechos pesan, el vientre aparece dilatado, los muslos anchos. Está cansada pero serena y el artista se compadece, nos acerca a ese estado natural, esculpiendo las densas formas con un color generoso, asociando tonos malvas a otros verdes y a unos rojos oscuros realzados por el resplandor de los amarillos vivos.

F. G.



Jean Puy

49 **Un militaire, 1903**

(Un militar)

Óleo sobre tela
94,2 x 73,1 cm
Firmado y datado abajo a la
derecha: *J. Puy / 1903*
Musée des Beaux-Arts, Reims

HISTORIAL
Adquirido en 1976.

El joven soldado se dejó convencer para posar en el estudio del pintor. Del mismo modo que a Marquet le sedujeron las charreteras de su *Sergent*, Jean Puy encontró en el uniforme de este soldado la materia adecuada para exaltar los colores, el rojo vivo del pantalón y el azul de la casaca con botones dorados. La ocasión es propicia para rendir homenaje al *Fifre* de Manet (El pífano; 1866, Musée d'Orsay, París), pero sin presentar al personaje sobre un fondo abstracto ni en la postura marcial que le corresponde.

Aquí, el estudio está claramente presente, con el batiburrillo de caballetes y telas, y el porte del soldado no tiene la prestancia del pífano, ataviado con traje de revista. Rígido en su nueva condición de modelo, nuestro joven militar todavía no ha encontrado la pose de su rango. Ciertamente está en *posición de descanso*, pero su mano derecha apoyada en el talle y el brazo izquierdo colgando, por no hablar de su uniforme excesivamente grande, dan, a su pesar, una imagen más bien cómica al despliegue.

F. G.



Louis Valtat

Dieppe, 1869 – Choisel, 1952

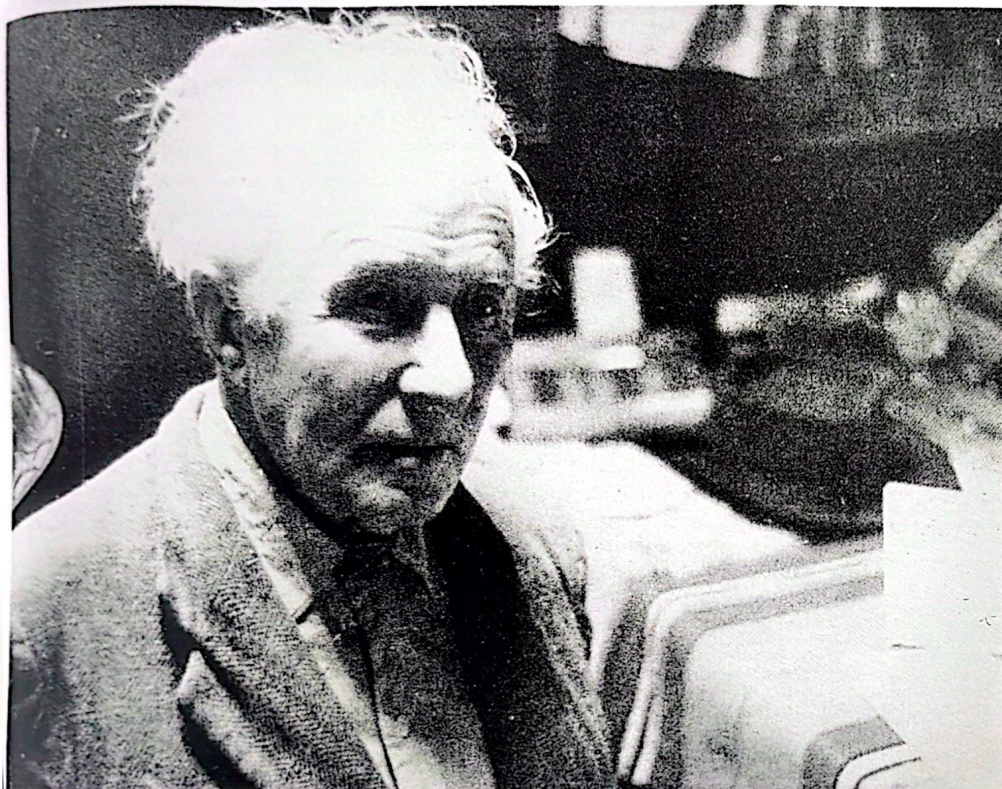
Louis Valtat es promovido al rango de fauve cuando una de sus telas, *Marine* (Marina), aparece en *L'illustration* del 4 de noviembre de 1905 junto a obras de Derain, Manguin, Matisse, Rouault y Puy. Asimilado desde entonces al grupo disidente, se mantiene sin embargo al margen del círculo de Matisse. Independiente y solitario, es amigo de Bonnard, Signac y Renoir. De la misma generación que Matisse (precede en diez años al resto de los fauvistas), choca con la personalidad de la figura teórica del movimiento.

Su compromiso con los nabís en la década de 1890, con Toulouse-Lautrec en 1894 para un decorado de teatro, y luego con los neoimpresionistas, y en particular con Signac, marca su obra de forma duradera. Pero Valtat logra encontrar una vía personal, sobre todo en un primer conjunto de acuarelas realizadas en 1895 a la orilla de la albufera de Arcachon, y luego en una segunda serie ejecutada en 1896-1897 en Banyuls y Colliure. La libertad del trazo, su soltura en la composición, las sutiles relaciones de unos colores extremadamente refinados indican un distanciamiento de la anécdota, del *tema*, en favor de una preocupación esencialmente plástica.

Empíricamente, Valtat eleva su obra al ámbito de unas nuevas investigaciones que rompen con las prácticas convencionales del impresionismo. Forja una expresión propia, manifiesta en sus composiciones y coloridos, asociando rojos y violetas, iluminando lienzos de pared, arenas o reflejos, utilizando resueltamente el negro para acompañar los tonos pastel, dejando a veces que sus figuras se muevan sobre unos planos agitados por trazos encrespados.

Las experimentaciones de Arcachon y Banyuls se prolongan en 1898-1899 en Agay, para estallar en los años siguientes al pie de las rocas de Anthéor o junto a la punta del Dramont, en una deflagración de rojo que chorrea hasta los fondos marinos. Incluso el silencioso Marquet es invadido por el frenesí ante el espectáculo sorprendente de esta naturaleza, acorde con sus arrebatos de color puro.

Si en algún momento puede aplicarse a Valtat el término *fauve* es justamente en esos años, durante los cuales el artista no duda en subir el tono más allá de lo que le ofrece la visión de la naturaleza, ni en romper los efectos de perspectiva para levantar un muro de pinceladas en vivo cuando se planta ante el macizo de Esterel.



Las disputas entre los historiadores del arte sobre la pertenencia de Valtat al fauvismo parecen sin fundamento si se estudia su obra con atención. Ahora bien, se trata de un período corto. El mismo año de 1905, cuando el pintor llega a las costas normandas, su paleta se amortigua de acuerdo con los semitonos del paisaje. Este cambio de paleta en función del entorno puede justificar la idea de que el artista sólo se lanzó a los colores puros a raíz del espectáculo de las peñas rojas de Agay y no por una preocupación de expresividad plástica, en un gesto más próximo al impresionismo que al fauvismo.

Sin embargo, ha atravesado esa experiencia y su obra posterior conservará la huella, visible en la acusada libertad de su elección de los colores, que van desde el camafeo gris-malva, de una rara finura, a fulgores de un rojo intenso, como si, en el ocaso de la vida, el recuerdo de las peñas aflorase aún a su memoria.

FRANÇOISE GARCIA

Louis Valtat

50 Paysage avec maison, c. 1903
(Paisaje con casa)

Óleo sobre tela

60 x 73 cm

Monograma abajo a la derecha:

L.V.

Musée des Beaux-Arts, Burdeos

HISTORIAL

Legado René Domergue, 1993.

La estructuración de la composición a partir de los volúmenes macizos de las construcciones que cortan el primer plano por la izquierda confiere a la obra una base, un carácter sólido que rompe con toda tentación impresionista, pese a la factura escindida de la pincelada, utilizada tanto para captar los efectos de exacerbación del color como para marcar la orientación de las distintas masas, al igual que harán más tarde los cubistas.

La pincelada voluntaria, vigorosa y densa participa de la energía que transmite la composición. Aplicada mediante amplias superficies rectangulares que transforman el suelo rocoso en un mosaico, a manchas paralelas, como una pelliza que recubriera las paredes, redondeada en la vegetación de la colina o aborregada en el cielo, esa pincelada adopta las tonalidades del sol naciente, con una dominante rosa y malva, que acusa los contrastes entre los morados y azules y los lados ya invadidos de sol, donde se mezclan amarillos, naranjas y rosas.

F. G.



Louis Valtat

51 Les Voiliers au port, 1905
(Veleros en el puerto)

Óleo sobre tela
46 x 55,5 cm
Monograma abajo a la izquierda:
L.V.
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

HISTORIAL
Legado René Domergue, 1993.

A los pintores fauvistas les apasionaban toda clase de puertos: pequeños puertos mediterráneos –Colliure pintado en 1905 por Matisse y Derain, o Saint-Tropez, en el mismo año, por Marquet y Manguin–; puertos atlánticos como Le Havre, Fécamp u Honfleur, pintados en 1906 por Dufy y Marquet; el puerto fluvial de Amberes pintado por Braque y Friesz en 1906, o el de Londres, pintado por Derain en el mismo año; los puertecitos ribereños del Sena, entre los cuales Chatou será uno de los crisoles del fauvismo gracias a Vlaminck y Derain.

Después de las rocas rojizas de Agay, serán las flotillas de veleros fondeadas en las costas normandas lo que atraerá la atención de Valtat. En efecto, cada año Valtat vuelve a su lugar de origen, y al igual que el grupo fauve de los havreses Braque, Dufy y Othon Friesz, se deja atrapar por la agitación portuaria, entre 1905 y 1907 en Port-en-Bessin, unos años antes en Rouen y más tarde en Le Havre, con una incursión nórdica en Boulogne hacia 1923.

Las obras del período fauvista de Port-en-Bessin no exhiben ya la impronta luminosa del Midi. Sin renegar de la experiencia del dibujo sintético, de la transposición coloreada, de un espacio reducido y de una forma más expresiva que descrita, Valtat baja su gama en un tono, aunque manteniendo ciertos atrevimientos, no en la fogosidad ni la fiebre, sino en un lirismo poético que suaviza los bermellones hacia el rosa anaranjado, los ultramar hacia azules más claros, mientras que los amarillos se calientan y el cielo adopta unos tintes pastel tendentes al violáceo.

El dibujo rápido, sintético, no se entretiene en los detalles. El trazo se diversifica, se hace muy amplio y forma unos grandes rectángulos en los muelles y la ensenada, o bien se agita a modo de festones en las partes más móviles (olas, cielo), a la vez que el dibujo tiembla con las velas impacientes: todo concurre para transmitir la febrilidad de una marcha inminente hacia el viento de alta mar.

En 1906 y 1907, en Le Havre, Valtat participa en la exposición organizada por Othon Friesz, Braque y Dufy para el Cercle de l'Art Moderne, que reúne a los artistas más notables del Salon des Indépendants y del Salon d'Automne.

F. G.

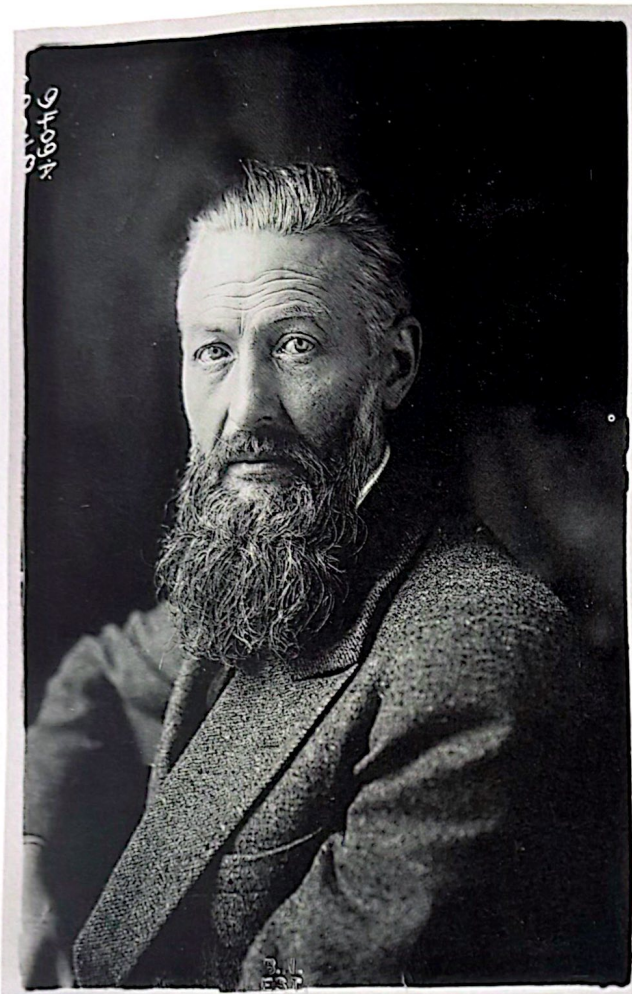


Kees van Dongen

Delfshaven, 1877 – Montecarlo, 1968

Por sus orígenes holandeses, que le inscriben en una tradición completamente distinta, la del naturalismo impregnado de impresionismo, Kees van Dongen ocupa un lugar aparte entre los artistas fauves. Nacido en los suburbios de Rotterdam, estudió en la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad y sufrió la influencia de Jozef Israëls y G.H. Breitner. Pese a estar presente en el Salon d'Automne de 1905, Van Dongen se distingue de la mayoría de los pintores fauvistas por su apego a la figura y al desnudo femeninos, mientras que el paisaje ocupa un lugar relativamente marginal en su obra. No es casual que Van Dongen atraiga la atención de los expresionistas alemanes, también pintores asiduos de figuras, que le invitarán a exponer con ellos a partir de 1907. De hecho, el interés de Van Dongen por el tema femenino encuentra sus orígenes en su obra gráfica, que domina los primeros años de su actividad, como bien ha demostrado Anita Hopmans, cuyas investigaciones han renovado profundamente el conocimiento del joven Van Dongen. En efecto, el artista se da a conocer en primer lugar como ilustrador en París, donde llega en 1897. Impregnado de ideas anarquizantes, en sus múltiples dibujos para la prensa

parisiense Van Dongen aborda prioritariamente temas vinculados al mundo del galanteo y la prostitución, que había frecuentado en París o en los barrios bajos de Rotterdam. En la línea de Steinlen, Van Dongen parece especialmente sensible a la condición de la prostituta, ligada a la ineludible decadencia descrita en un número de *L'Assiette au beurre* de 1901, que el artista dedica enteramente a este tema. Diversas láminas de ese número prefiguran ya las poses e incluso ciertos rasgos estilísticos de la obra pintada en su período fauvista. En 1903-1904, Van Dongen se decide a volver definitivamente a la pintura. Como Matisse en la misma época, pero con modalidades muy distintas, accede a la autonomía del color por la vía indirecta de un breve período divisionista. Bajo la influencia combinada de Van Gogh y de su compatriota Otto van Rees, Van Dongen empieza pintando y dibujando paisajes en Fleury-en-Bière, donde reside en el verano de 1905. Paralelamente se interesa en los temas modernos vinculados a la expresión del movimiento y la velocidad, como en una sorprendente serie de pinturas que representan tiouvivos de feria (*Carrousels de cochons*, Tiouvivos de cerdos). La influencia neoimpresionista culmina en 1906, año en el que



Van Dongen presenta en el Salon des Indépendants una pintura de gran formato, *À la Galette* (En La Galette; hoy conocido sólo por fragmentos), que representa el interior del Moulin de la Galette por medio de pinceladas dispuestas en mosaico, al estilo de Signac. Pero bajo la influencia de Matisse y de su *Bonheur de vivre* (Merion, Fondation Barnes), Van Dongen vuelve enseguida a la línea continua, que le llevará a rodear sus figuras de contornos coloreados. Como señaló muy pronto la crítica de la época, los temas de predilección de Van Dongen determinan una parte esencial de sus premisas estilísticas: del mundo del espectáculo popular, Van Dongen toma los halos coloreados producidos por la luz eléctrica que ya invade los lugares de placer; la artista de *music-hall* o la mujer galante le proporcionan un tema cuyas virtudes ya había apuntado Baudelaire, el del maquillaje, pero ampliándolo a todo el cuadro. *Le Chanteur Modjesko* (El cantante Modjesko; MOMA, Nueva York) o *La Danseuse rouge* (La bailarina roja; museo del Ermitage, San Petersburgo), dos de las obras más logradas del artista, extraen su sorprendente fuerza cromática de la conjunción de esos elementos, a la vez luminosos e impúdicos. Representada a menudo de medio cuerpo y unida

mediante vibraciones coloreadas a unos fondos carentes de motivos, la mujer no parece tanto una víctima social como una diosa algo hierática de rasgos intencionadamente inexpresivos, a partir del modelo de Fernande Olivier, compañera de Picasso, que Van Dongen representa repetidas veces entre 1907 y 1908. El artista holandés entra en contacto con Derain y Vlaminck en el Bateau-Lavoir, pero a diferencia de ellos, pese a su conocimiento directo de *Les Femmes d'Alger*, no sucumbirá ni a la influencia de Cézanne ni a la del cubismo, sino que se mantendrá fiel al cromatismo brutal y deliberadamente figurativo al que le asociamos todavía hoy.

CHRISTIAN BRIEND

Kees van Dongen

52 **Les Chevaux**, 1905 (Los caballos)

Óleo sobre tela

46 x 55 cm

Firmado abajo a la derecha:

Van Dongen

Colección particular

HISTORIAL

Galería Paul Pétridès, París;
colección Jean Melas Kyriazi;
colección particular, Suiza.

El tema de los caballos atrajo a Van Dongen en varias ocasiones. Numerosos dibujos de los primeros años de su estancia parisiense destacan las siluetas agotadas de los caballos de carga, tirando de pesadas carretas. Muy distintos, los dos caballos representados en este cuadro recuerdan más a *La Chimère-pie* (La quimera pía), una vasta composición que muestra a un caballo atravesando el espacio pictórico, y que Van Dongen conservó siempre en sus sucesivos talleres. Sin duda inspirado en el espectáculo de los caballos de circo, *Les Chevaux* sorprende por la eficacia de su composición. El encuadre muy cerrado realza particularmente la blancura deslumbrante del pelaje del animal de primer plano que, a juzgar por el detalle de las largas pestañas, parece ser una hembra. De hecho, el caballo negro que le lame amorosamente el cuello confiere al cuadro, bastante atípico en la producción de Van Dongen, un clima de tierna sensualidad. De una economía asombrosa, la paleta se centra en los distintos valores del gris, un recurso que encontramos en otras pinturas de Van Dongen del mismo período.

Ch. B.



Kees van Dongen

53 Portrait de Madame Malpel, 1905
(Retrato de Madame Malpel)

Óleo sobre tela
100 x 81 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Van Dongen
Colección particular

Este retrato representa a la esposa del crítico y coleccionista de Toulouse Charles Malpel (1874-1926), que desde 1900 reúne una importante colección de arte moderno y escribe críticas para *Le Télégramme* de Toulouse. Dado que tiene a Van Dongen en alta estima, en enero de 1908 le organiza una exposición en los locales de la redacción del periódico. Van Dongen pintará un único retrato de Charles Malpel (colección particular) y dos de su mujer, Marie. En uno de ellos aparece de pie, de española, en el otro de medio cuerpo y ligeramente vuelta hacia la izquierda (colecciones particulares). Como este último, el presente retrato está pintado en tonalidades de gris, pero el encuadre más holgado permite al artista representar las manos de la modelo, en una pose que parece más directa. Utiliza el color con una sobriedad sorprendente en la que sobresalen los elementos de encaje de la blusa, recreados mediante sutiles empastes de materia blanca.

Ch. B.



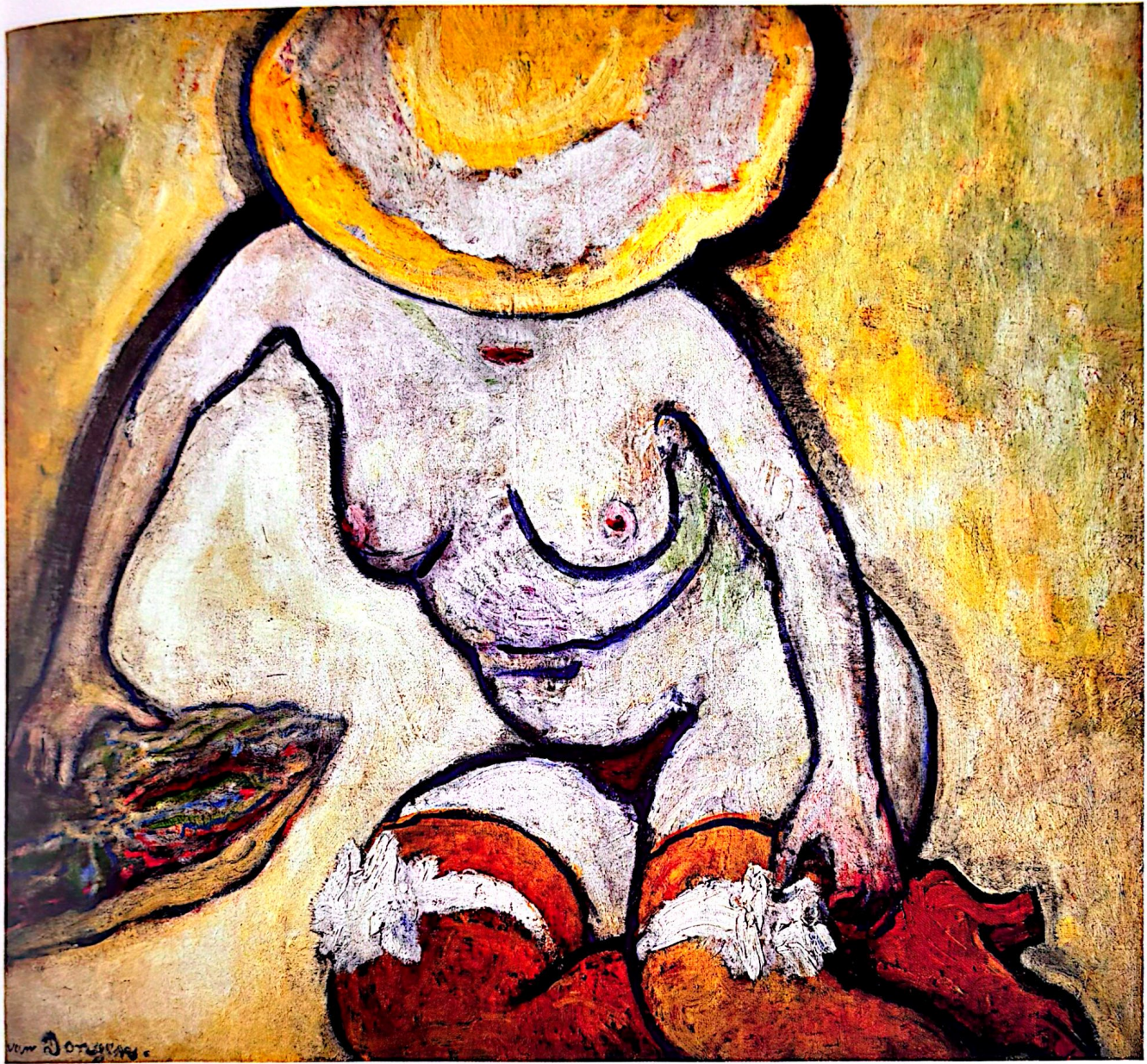
Kees van Dongen

54 **La Jarretière, 1906**
(La liga)

Óleo sobre tela
73 x 92 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Van Dongen
Colección particular

Obra excepcional en la producción de Van Dongen, *La Jarretière* pone fin al breve pero intenso período neoimpresionista del artista. Abandonando las pequeñas pinceladas discontinuas cargadas de colores vivos que caracterizan sus paisajes y sus escenas urbanas a partir del verano de 1905, Van Dongen utiliza aquí con insistencia un grueso trazo continuo de color azul que constituye la originalidad del cuadro. Este procedimiento revela la influencia del monumental *Bonheur de vivre* de Matisse, que el holandés acaba de descubrir en el Salon des Indépendants de 1906. Como Matisse, Van Dongen hace sobresalir la figura, que se apoya extrañamente en un almohadón de colores, sobre un fondo unificado en tono amarillo. La turbadora sensualidad de la modelo, vestida únicamente con ligas y medias, se ve reforzada por la ocultación del rostro bajo un ancho sombrero de paja. Es curioso que Paul Signac, promotor del neoimpresionismo que Van Dongen está a punto de abandonar, fuera el comprador de este cuadro, que conservó de por vida.

Ch. B.



Kees van Dongen

55 **Nini, danseuse aux Folies-Bergère, 1907-1908**

(Nini, bailarina del Folies-Bergère)

Óleo sobre tela

130 x 97 cm

Firmado abajo a la izquierda:

Van Dongen

Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

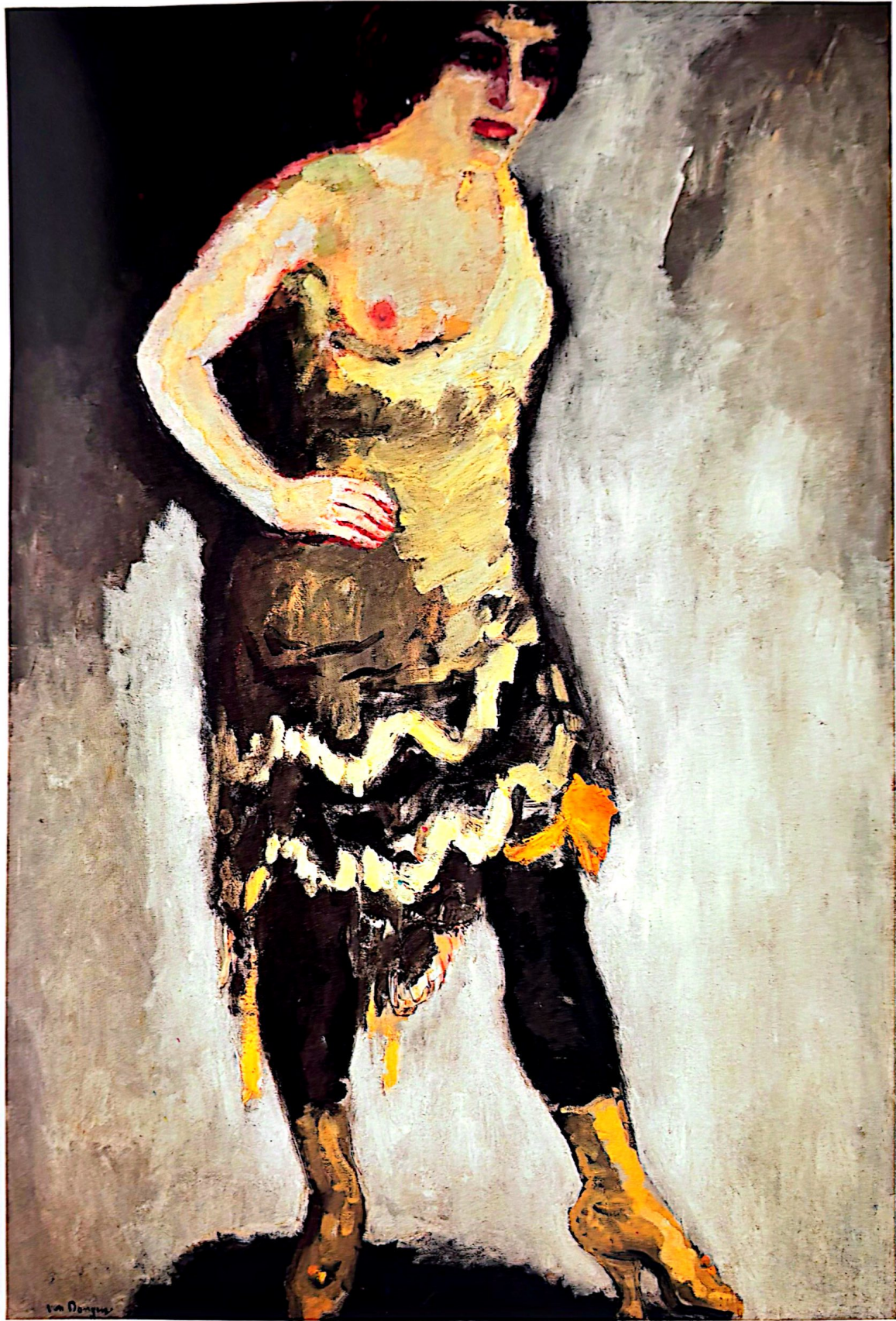
HISTORIAL

Colección Jean Aron; donación
de Jean Aron, 1948.

Es difícil datar con exactitud esta tela, «pintada entre 1900 y 1910», según el propio artista.

Vecino de Picasso y de su amiga Fernande en el Bateau-Lavoir en 1906, Van Dongen se muda a la calle Lamarck, y a finales del verano de 1908 se instala con su mujer y su hija en la calle Saulnier, frente al Folies-Bergère. Allí trabaja Nini, «la muchacha que camina sobre el escenario», una de las modelos preferidas del artista en esa época.

Cl. L.



Maurice de Vlaminck

París, 1876 – Rueil-la-Gadelière, 1958

Es en su estudio de Chatou, que comparte con André Derain a principios de siglo, donde Vlaminck emprende sus primeras experiencias fauves. Su encuentro con Derain en julio de 1900, con motivo de un incidente del ferrocarril que les obligó a recorrer a pie el camino de París a Chatou, fue determinante para ambos artistas. Si bien en esa época ninguno de los dos tenía previsto dedicarse a la pintura, descubrieron en ella una pasión común y se prometieron reencontrarse el día siguiente para trabajar juntos. Más tarde, al recordar el accidente de tren al que se debía su encuentro, Vlaminck declararía con humor: «Si no se hubiera producido, ¿habría llegado a nacer el fauvismo? Sin duda Derain habría inventado máquinas o habría dirigido fábricas, y yo tal vez habría hecho la Vuelta a Francia en mi bicicleta.»¹ A ambos artistas les resultó difícil encontrar un estudio lo bastante grande para los dos. Acabaron por alquilar la antigua sala de un restaurante cerrado desde hacía tiempo, propiedad de Levanneur, al pie del puente de Chatou y muy cerca del también restaurante Fournaise, que los impresionistas habían hecho célebre.

Con una alegría y un frenesí multiplicados por el entusiasmo del trabajo en común, se entregan a un cuestionamiento global de todos los cánones estéticos tradicionales. Vlaminck encuentra en la pintura la ocasión de poner en tela de juicio todo conformismo, movido por su temperamento libertario. «El fauvismo», recordará más adelante, «no era una invención, una actitud, sino una manera de ser, de actuar, de pensar y respirar.»² A través del fauvismo –en el que no hay que ver un movimiento constituido, sino la expresión simultánea de la rebelión de varios artistas jóvenes frente a un arte que consideran paralizado–, Vlaminck expresa su resistencia a las escuelas, las modas, las influencias. Llega incluso a afirmar, en plena provocación: «Nunca voy al museo»³, o también: «La frecuentación de los museos embrutece la personalidad, como la frecuentación de los curas hace perder la fe. La ciencia mata el instinto.»⁴

Vlaminck, el instintivo, se entrega a todas las audacias: «Un delirio por recrear un mundo nuevo, el mundo que veían mis ojos, un mundo sólo para mí... Subía los tonos... Sufría por no poder golpear más fuerte, por haber llegado a la máxima intensidad.»⁵ Derain, el cerebral, desafía con él las reglas de la perspectiva,

revolucionando la paleta, a la vez que siente una auténtica admiración por la facilidad y la fogosidad con que Vlaminck ejecuta sus telas; «Vlaminck, el más pintor de todos nosotros», repite a menudo.

Junto con el grupo de antiguos alumnos de Gustave Moreau reunidos en torno a Matisse, el estudio de Chatou encarna uno de los principales núcleos del fauvismo. Matisse no se equivoca cuando, en una visita a su estudio en enero de 1905, convence a Vlaminck y Derain de que expongan por primera vez en el Salon des Indépendants del mismo año. Así pues, el público y la crítica descubren a dos pintores completamente desconocidos en 1905, primero en el Salon des Indépendants y luego en la famosa sala fauve del Salon d'Automne. La crítica, escandalizada por el ímpetu de su audacia, les descalifica duramente: «¿Pero qué méritos, qué cualidades, qué sinceridad podemos atribuir a... Vlaminck y Derain, cuyos garabatos fulgurantes y cegadores producen un movimiento de estupor?»⁶

Contrariamente al conjunto de jóvenes artistas que ese año presentan esencialmente paisajes del sur de Francia, Vlaminck expone paisajes de Île-de-France. Los meandros del valle del Sena, al oeste de París, alimentan exclusivamente sus obras

fauvistas: Chatou, Le Vésinet, Le Pecq y Bougival, unos parajes recorridos en bicicleta y de los que no quiere alejarse. «Mis emociones más fuertes», recordará, «proviene de esos días pasados en los grandes caminos, en lo alto de los cerros, donde la vista se sumergía en el valle, se detenía sobre los tejados de unas casas que parecían estar al alcance de la mano.»⁷

En efecto, Vlaminck es el único de los jóvenes fauvistas que nunca llega a pasar ninguna temporada en el Midi. Durante el verano de 1905, declina la invitación de Derain para que se reúna con él y con Matisse en Colliure, y sólo mucho después, en 1913, y siempre ante la insistencia de Derain, pasa su única temporada en una población mediterránea, Martigues. Derain, de hecho, debía de someterle a sus pullas, incapaz de comprender por qué Vlaminck se negaba a pintar durante el día y esperaba hasta el crepúsculo, al decaer la luz, para ponerse a trabajar.



En la cacofonía de las voces detractoras que acogen a los jóvenes artistas en 1905 y 1906, algunos aficionados, marchantes o críticos de arte lúcidos intentan hacerse oír aportando su apoyo a la nueva pintura. Entre ellos destacan especialmente Guillaume Apollinaire, defensor de las vanguardias artísticas, y el marchante Ambroise Vollard, promotor de todos los artistas de la generación precedente y el primero en organizar una exposición de la obra de Cézanne en 1895. Seducido por el trabajo de Vlaminck, Vollard va a verle en 1906 y le compra la totalidad de su estudio por la suma –extraordinaria a ojos del joven pintor– de 6.000 francos. A Vlaminck le parece una cantidad tan elevada que incluso sopesa

la posibilidad de ir a la galería de Vollard, en la calle Laffitte, para devolverle una parte, convencido de haber estafado al marchante: «Cuando volví a ver a Vollard, unos días después, temía que me reprochara haberle obligado a hacer un mal negocio, pero no fue así. Al revés, me pidió que le reservara todo lo que pintase.»⁸

Gracias a Vollard, Vlaminck puede abandonar su oficio de violinista en bailes populares y cafés cantantes, que le ocupaba la mayor parte de las noches, y dedicarse totalmente a la pintura. Un año después, en la primavera de 1907, se inaugura su primera exposición individual en la galería Vollard. La muestra reúne un conjunto de telas fauves y de cerámicas de

André Methey decoradas por el pintor. La paleta de Vlaminck empieza ya a alejarse de la violencia de los años anteriores. El artista siente la necesidad de ir más allá del uso del color puro directamente salido del tubo, que ya no le satisface. Poco después, le confesará al crítico Florent Fels: «Al trabajar así, directamente, el tubo contra la tela, pronto alcanzas una habilidad excesiva. Yo tenía que volver al sentimiento de las cosas, abandonar el estilo adquirido [...]. Tuve que buscar el carácter interno de las cosas, ahondar, rescatar el sentimiento del objeto, afirmar con fuerza su carácter.»⁹ Por su parte, Derain le escribe a Vlaminck un planteamiento similar: «Si te basas exclusivamente en la fuerza de irradiación del “color que sale del tubo”, no llegarás muy lejos... ¡Es una teoría de tintoreros! Nunca conseguirás un rojo más rojo, un azul más azul que los que hace el fabricante de colores.»¹⁰

En 1907, la página del fauvismo ya está definitivamente pasada, y para Vlaminck se abre un período, que se prolongará hasta la Primera Guerra Mundial, en el que la organización del cuadro obedece esencialmente a la lección de Cézanne. Pero la vía abierta por el maestro de Aix no conducirá a Vlaminck hacia las teorías cubistas ni abstractas. En general, la producción de este artista se erigió como una

protesta contra las tendencias contemporáneas. Ya se trate del impresionismo rezagado de finales del siglo XIX, del cubismo o la abstracción inaugurados por Cézanne, o posteriormente del surrealismo, Vlaminck no cesará nunca de situarse al margen de todos los movimientos de su época y se mantendrá fiel, pese a los años, al temperamento que le convirtió en uno de los fauves más vehementes.

MAÏTHÉ VALLÈS-BLED

1. Vlaminck, *Portraits avant décès*, pág. 13. París, Flammarion, 1943.

2. Vlaminck, *op. cit.*, pág. 38.

3. Pinturicchio (alias Louis Vauxcelles), *Le Carnet de la Semaine*, 17 junio 1927. Cita extraída del *Vlaminck* de Stock, colección «Les Contemporains», París, 1922.

4. Pinturicchio, *op. cit.*

5. Vlaminck, *Tournant dangereux. Souvenirs de ma vie*, pág. 31. París, Stock, 1929.

6. Étienne Charles, «Le Salon d'Automne», en *Le Petit Dauphinois*, 25 octubre 1905.

7. *Tournant dangereux, op. cit.*, pág. 41.

8. Vlaminck, *Le Ventre ouvert*. París, Éditions Corrèa, 1937.

9. Cf. Georges Duthuit, *Les Cahiers d'aujourd'hui*, 1929.

10. *Portraits avant décès, op. cit.*, pág. 72.

Maurice de Vlaminck

56 **Sur le zinc**, 1900 (En el mostrador)

Óleo sobre tela
40,7 x 32,3 cm
Firmado y datado abajo a la izquierda: *Vlaminck / 1900*
Musée Calvet, Aviñón

HISTORIAL

Donación de Joseph Rignault al Estado, 1947; depósito del Estado en el Musée Calvet, 9 marzo 1952.

El año 1900 constituye en muchos aspectos una etapa determinante en la trayectoria de Vlaminck. En el mes de julio conoce a Derain y se instala con él en un estudio compartido al pie del puente de Chatou, donde ambos reafirman la necesidad de consagrar su vida a la pintura.

Conocemos muy pocas obras de Vlaminck de aquel período, que precedió inmediatamente al fauvismo. En ésta predomina el primer estilo del artista que, además de recurrir a una paleta de vivos colores, presenta un carácter expresionista netamente consolidado. Las preocupaciones desarrolladas aquí anuncian el germen de un expresionismo que se desarrollará años más tarde en el norte de Europa.

M. V.B.



Maurice de Vlaminck

57 **Paysage, 1904-1905** (Paisaje)

Óleo sobre tela
62 x 75 cm
Firmado abajo a la derecha:
Vlaminck
Colección particular

HISTORIAL

Antigua colección Knoedler, 1945;
colección particular, Francia.

En el estudio de Chatou que comparte con Derain, Vlaminck se rinde a la aventura fauvista. Desafiando todas las teorías y cuestionando radicalmente las reglas tradicionales de la composición, se sitúa entre los artistas de esta generación que recurren con la máxima virulencia a una paleta donde domina el color puro, directamente salido del tubo.

A principios de 1905, Matisse visita a Derain y Vlaminck. Seducido por su producción, les incita a exponer por primera vez en el Salon des Indépendants de 1905, y unos meses después cuelga sus obras junto a las propias en la célebre sala fauve del Salon d'Automne.

M. V.B.



Maurice de Vlaminck

58 La Rue à Marly-le-Roi, 1905-1906
(Calle de Marly-le-Roi)

Óleo sobre tela

54 x 65 cm

Firmado abajo a la derecha:

Vlaminck

Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

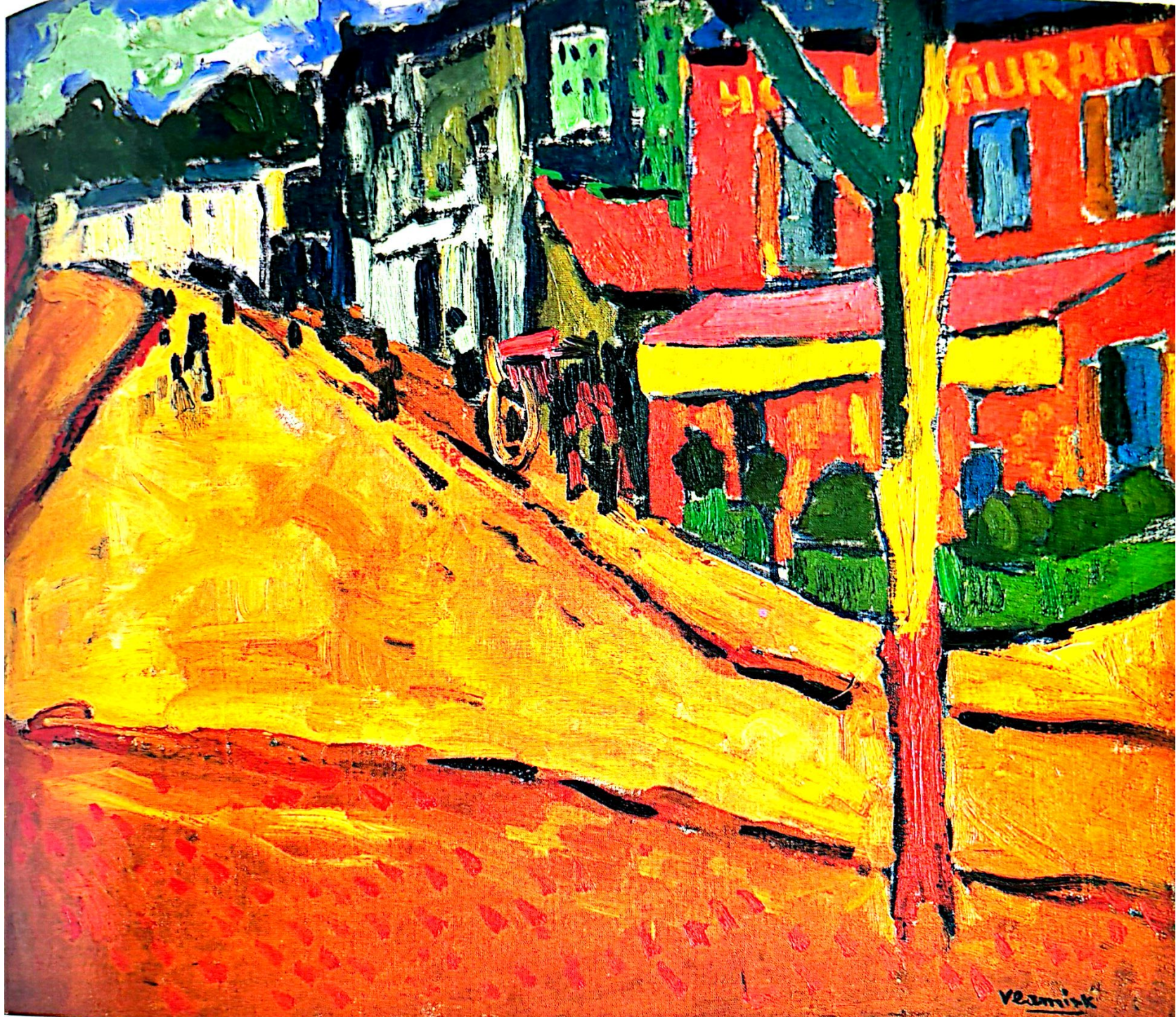
HISTORIAL

Colección Jean le Guillou, Nantes;
adquisición en venta pública,
Nantes, 15 diciembre 1946.

Instalado en Chatou desde hace varios años, Vlaminck comparte taller con Derain durante unos meses de 1905. Mientras que Derain decide asistir a la academia Julian al volver del servicio militar, Vlaminck rechaza toda enseñanza y conserva su personalidad autodidacta. Matisse les visita y les convence de que expongan en el Salon des Indépendants. Los dos artistas mostrarán su trabajo reciente en la famosa «jaula de las fieras» del Salon d'Automne de 1905.

Representativa de sus numerosos paisajes fauvistas del extrarradio parisiense, esta tela se construye en torno a la calle, uno de los temas favoritos de Vlaminck, mediante la oposición de planos coloreados con tonos puros.

Cl. L.



Maurice de Vlaminck

59 **Les Coteaux de Rueil, 1906** (Las laderas de Rueil)

Óleo sobre tela
48 x 56 cm

Firmado abajo a la izquierda:

Vlaminck

Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

HISTORIAL

Colección Jean le Guillou, Nantes;
adquisición en subasta pública,
Nantes, 15 diciembre 1946.

En 1901, la galería Bernheim-Jeune expone una importante cantidad de obras de Van Gogh que constituirán una revelación para Vlaminck. Después, en el Salon des Indépendants de 1905, donde Vlaminck presenta por primera vez su trabajo reciente, una retrospectiva de Van Gogh vuelve a conmoverle.

El célebre marchante Ambroise Vollard visita a Vlaminck a principios de 1906, poco después de contactar con Derain, le compra toda su producción y en 1907 organiza en su galería la primera exposición individual del artista.

Cl. L.



Maurice de Vlaminck

60 **Les Bateaux sur la Seine, 1906**

(Barcos en el Sena)

Óleo sobre tela

54,6 x 73,7 cm

Firmado abajo a la izquierda:

Vlaminck

The Metropolitan Museum of Art,

Robert Lehman Collection,

Nueva York

HISTORIAL

Antigua colección Robert Lehman,

Nueva York, 1956; The

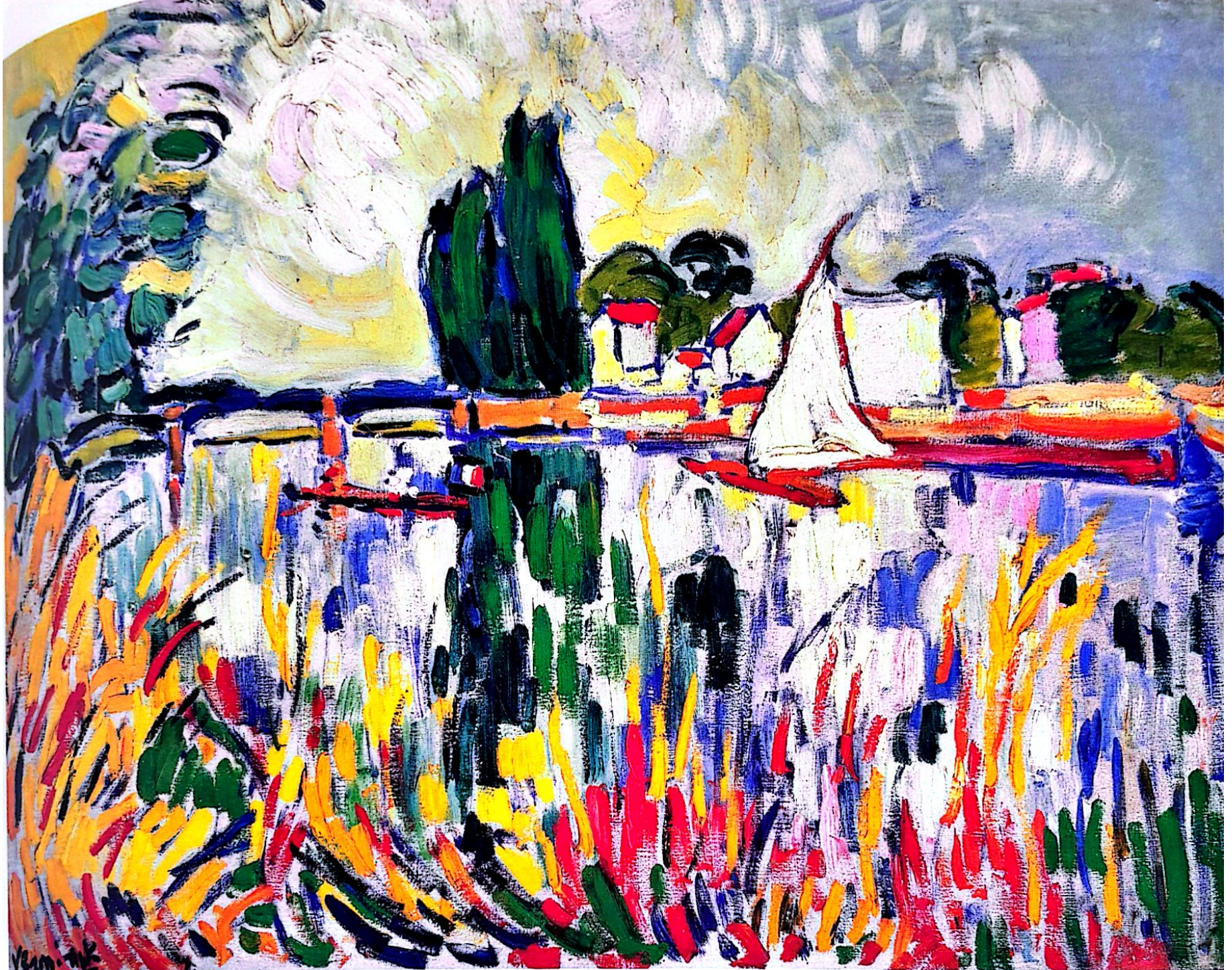
Metropolitan Museum of Art,

donación de R. Lehman, 1975.

El valle del Sena sigue siendo el tema primordial de la obra de Vlaminck durante el período fauvista. A diferencia del resto de pintores del grupo que, tras los pasos de Van Gogh o Cézanne, iban al sur de Francia a buscar sus temas, Vlaminck se quedó en Île-de-France, no muy lejos de Vésinet, donde había transcurrido su infancia.

«Mis primeras tentativas», escribirá posteriormente en *Désobéir*, «mis primeros garabatos datan de Chatou. Con ellos intentaba recrear la emoción experimentada mirando fluir el río a través de los paisajes de los alrededores de París.» Una pincelada breve e incisiva anima una paleta vivamente coloreada, donde los amarillos del primer plano responden a los amarillos del cielo en una construcción cromática que revela una gran sensibilidad.

M. V-B.



Maurice de Vlaminck

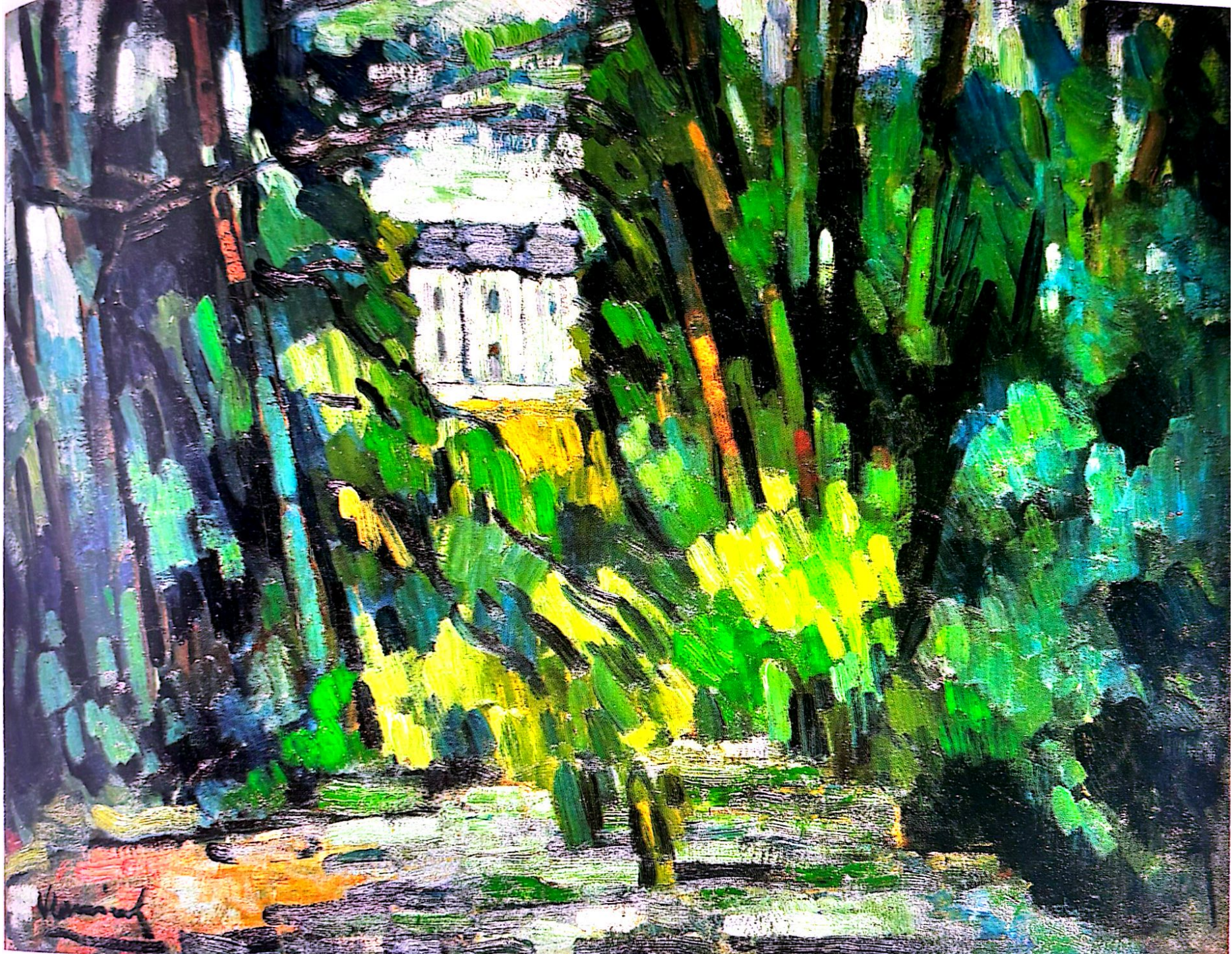
61 La Maison dans les arbres, 1908 (Casa entre los árboles)

Óleo sobre tela
54 x 73 cm
Firmado abajo a la izquierda:
Vlaminck
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

HISTORIAL
Compra del Estado al artista
en 1939.

Como puede verse, Vlaminck se aleja poco a poco del estilo fauve, decantándose por una paleta más oscura. La retrospectiva de Cézanne en el Salon d'Automne de 1907 le hace evolucionar hacia una nueva construcción del espacio, más arquitectónica, y sobre todo hacia el abandono de los colores puros.

Cl. L.



Maurice de Vlaminck

62 Nature morte au compotier, 1910

(Naturaleza muerta con compotera)

Óleo sobre tela

46 x 55 cm

Firmado abajo a la izquierda:

Vlaminck

Depósito particular permanente

en el Musée des Beaux-Arts,

Chartres

HISTORIAL

Estudio del artista; colección particular.

La virulencia de Vlaminck, sus excesos con el color no podían escapar a la crítica de principios de siglo, que reaccionó violentamente en cada una de sus exposiciones: «En cuanto a Maurice de Vlaminck, que hace danzar una multitud de puntos (amarillos) en un conjunto de manchas azules, le aconsejaremos que espere antes de pintar hasta que los objetos cuya imagen pretende plasmar sobre la tela hayan acabado su partida de carambolas y dejen de saltarle ante los ojos.»¹

Las naturalezas muertas son menos numerosas en la producción del pintor que los paisajes, tratados profusamente. No obstante, suelen aparecer a través del tema del ramo de flores o bien, como aquí, a modo de composiciones que representan alimentos y objetos de la vida cotidiana, orquestados por una violenta gama de colores.

M. V.B.

1. Maurice Duval, *Le Novelliste*, 30 octubre 1907.



Auguste Chabaud

Nîmes, 1882 – Graveson, 1955

En 1899-1900, el provenzal Auguste Chabaud conoce en París a Matisse, Puy, Derain, Laprade y Biette. Frecuenta al mismo tiempo el estudio de Cormon (que sucede a Gustave Moreau, muerto en 1898) en la Escuela de Bellas Artes, la academia Carrière y la academia Julian. Su aprendizaje de pintor bohemio se interrumpe bruscamente: a raíz de un revés de fortuna familiar, se embarca como aprendiz de piloto, y posteriormente, de 1903 a 1906, hace el servicio militar en Bizerte y Túnez, en la artillería colonial.

En 1907, de vuelta a París en el mismo momento en que se dispersa la nebulosa fauve, expone en el Salon des Indépendants y en el Salon d'Automne (cinco telas), donde después aparecerá regularmente, sin alejarse mucho de sus amigos de juventud. También expone en la galería Sagot (1910), en la Bernheim-Jeune (1912) y en la Armory Show (1913). Los grandes coleccionistas de la época se interesan por su obra: Morozov en Moscú, John Quinn en Nueva York, Joseph Müller en Soleure.



Sus pinturas, al igual que las esculturas talladas en piedra caliza provenzal hacia 1911-1912, o los dibujos sobre el tosco papel conocido como «papel de carnicería», tienen un carácter directo, brutal, cercano a la estética fauvista, pero también, quizá en mayor medida, al expresionismo de *Die Brücke*. Sus temas de la época remiten casi siempre a la vida urbana y nocturna; bares y carteles luminosos, *cabarets* o pequeñas pensiones sórdidas donde acecha la figura de Yvette, una joven prostituta que aparece también en sus poemas y escritos. Si bien le faltan la reflexión teórica y la sofisticación sutil que caracterizan a Matisse, Derain o Braque, su trabajo sobre el color más crudo, su búsqueda de la expresión más depurada resultan, en sus mejores obras, aún más eficaces, y conmueven por su autenticidad.

ISABELLE MONOD-FONTAINE

Auguste Chabaud

63 Le Moulin de la Galette, 1905
(El Moulin de la Galette)

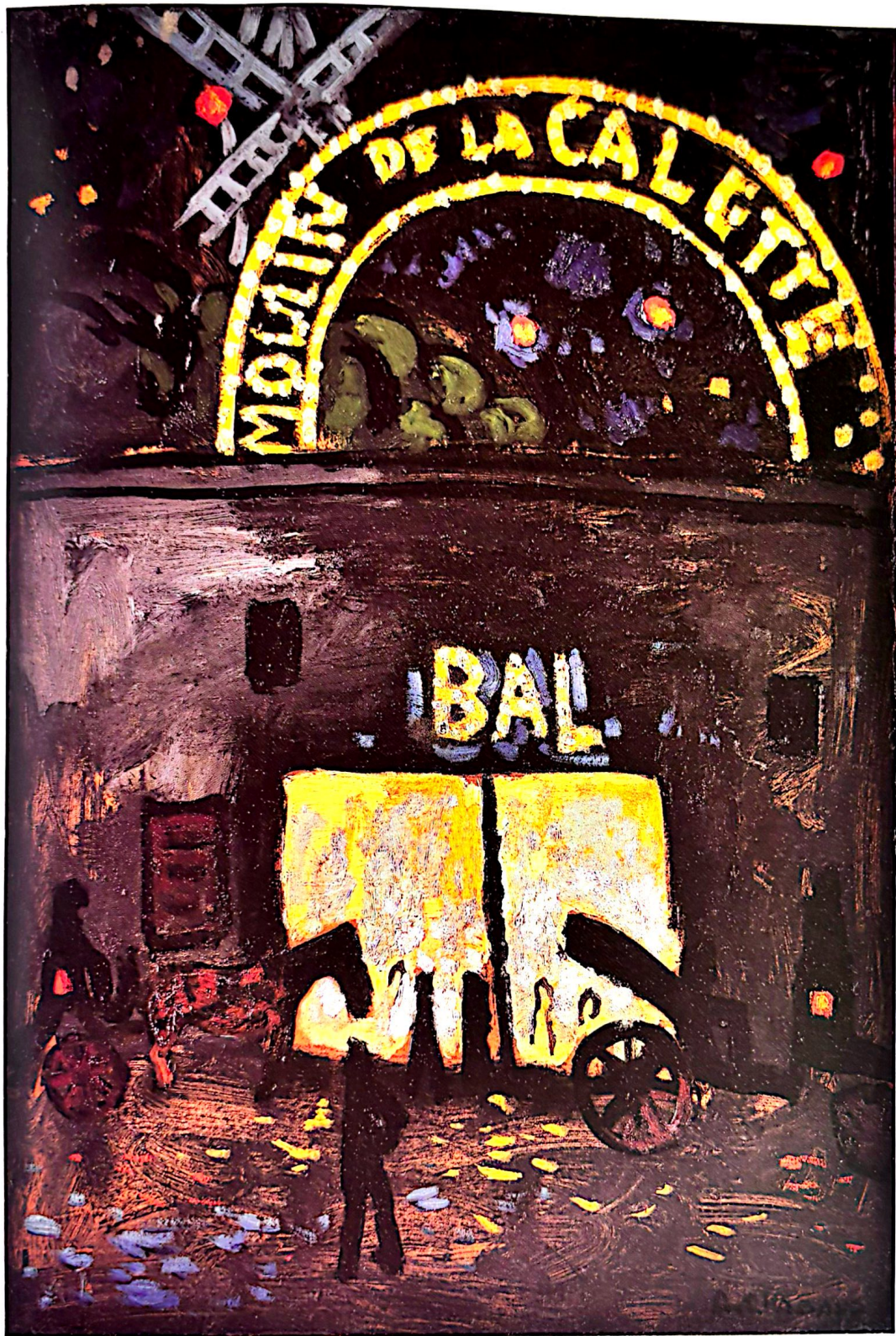
Óleo sobre madera reforzada
82,5 x 61 cm
Firmado abajo a la derecha:
A. Chabaud
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

HISTORIAL

Colección del artista; adquisición
del Estado al artista, 1953.

Tras la muerte de su padre, Chabaud interrumpe su carrera artística y realiza el servicio militar en Túnez, donde pasa tres años. A los 27 años, vuelve a París, alquila un estudio y expone en los diferentes salones junto al grupo de los Jeunes Artistes Indépendants. Planta su caballete en numerosas calles de la capital y con mayor frecuencia en Montmartre, su rincón predilecto. Símbolo de la vida parisiense y más concretamente de la colina de Montmartre, donde vive entonces Chabaud, esta tela expresa toda la fascinación del artista por el París nocturno, con sus rótulos luminosos. A partir de 1907, se dedica a pintar grandes formatos de colores oscuros hasta verter su melancolía en unas escenas de extraordinaria tristeza, que evocan la soledad y la muerte: le obsesionan los cipreses, las siluetas negras.

Cl. L.



Auguste Chabaud

64 Yvette ou la robe à carreaux, 1907-1908

[Yvette o el vestido a cuadros]

Óleo sobre tela
81 x 65 cm
Sin firma ni fecha
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

HISTORIAL

Estudio del artista; donación
de Claude Chabaud, 1995.

Durante su período fauve, a Chabaud le gusta representar las figuras familiares del mundo de la prostitución parisiense al que pertenece el personaje de Yvette. No sólo describe a este personaje en distintas versiones de pinturas o dibujos, sino que también le dedica poemas: «Sufro por estar solo y me espanta ser dos...» (poesía nº 13). Chabaud expresa así su confusión: en efecto, busca la compañía de estas hijas de la noche. Pinta pues numerosos retratos de Yvette, una de las pocas mujeres con las que llega a encariñarse. El retrato de Yvette aureolada de rojo es fascinante por su rostro de ojos azabache, con la mirada fija pero ardiente, y los pómulos encarnados que contrastan con la tez cenicienta, como enyesada. El vestido, de dibujo similar a un embaldosado, atrae la mirada, deslizándose desde el escote hacia los brazos lánguidos. Es en esta época, alrededor de 1908, cuando el artista deja de pintar los retratos o desnudos que le obsesionan, y cabe pensar que ha terminado su relación. Esa ruptura le aboca a otras visiones: Chabaud vive solitario, sin frecuentar ni tan siquiera a sus amigos, y vaga por París en busca de nuevos horizontes. Se interesa entonces en el espacio, y dibuja calles y bulevares vacíos de toda humanidad. A partir de ahora será considerado un fauve bastante peculiar, que podría definirse como un *fauve negro* por su paleta de tonos humo, marrones y negros.

Cl. L.



Maurice Marinot

Troyes, 1882-1960

Originario de la Champagne, Maurice Marinot, hijo de un artesano textil, muestra desde pequeño aptitudes para el dibujo y la caricatura. Al finalizar sus estudios de secundaria, su padre acepta que vaya a París para matricularse en la Escuela de Bellas Artes. De 1901 a 1905 frecuenta el estudio del pintor académico Fernand Cormon¹, gran enemigo de la pintura al aire libre, como sus amigos del jurado del Salon National. Y cuando el maestro comprende que se halla ante una personalidad reacia a sus enseñanzas, le pide que abandone su estudio. Apreciado por sus compañeros, Marinot vuelve, en ausencia de Cormon, para trabajar el desnudo, y dedica el resto del tiempo a hacer copias en el Louvre. Probablemente visitó las retrospectivas de Van Gogh en la galería Bernheim-Jeune en 1901 y de Gauguin en el Salon d'Automne de 1903. Es sensible al Art Nouveau y al espíritu de los nabís, y se sentirá cómodo en el estilo Art Déco de 1925. Una vez terminados sus estudios, regresa a Troyes, pero expone en París. No es de extrañar que al salir de Bellas Artes presente dos pinturas en la célebre sala VII del Salon d'Automne de 1905, en medio de pintores más veteranos que él, todos en busca de un arte de la libertad y la expresividad; un grupo que Louis Vauxcelles bautiza como los

*fauves*². Desde entonces y hasta 1911, cada año expone en el Salon d'Automne y en el Salon des Indépendants, compartiendo con los fauves las críticas sarcásticas que les dirigen. Y sin embargo la prensa reconoce en Marinot, a diferencia de sus compañeros, una voluntad de estructura: «Marinot no se burla, como otros, del relieve de las cosas.»³ Es lo que Victor Beyer denomina «fauvismo fraccionado»: «... En Marinot vemos una tendencia irresistible hacia la estructura dibujada, una especie de tornasol prismático que descompone y reconstruye sus temas al mismo tiempo.»⁴ En 1910 pasa a ser miembro del jurado del Salon d'Automne, y el año siguiente la visita al horno de vidrio de sus amigos Viard, situado en Bar-sur-Seine, marca el inicio de su actividad como vidriero. Marinot se entrega apasionadamente a este oficio, reivindicando su condición de artista y prosiguiendo su actividad pictórica con idéntico entusiasmo: «Me opongo a la expresión “decorador” o “arte decorativo”; mi vidriería es un acto tan gratuito como la pintura o la escultura.»⁵

De igual modo que sus amigos trabajan con ceramistas –Derain, Vlaminck, Braque, Jean Puy con André Methey, o Raoul Dufy con el catalán Llorenç Artigas–, Maurice Marinot trabaja con sopladores de vidrio y también practica el esmalte. Hasta 1923, tras el paréntesis de la guerra, no aprende a soplar por sí mismo el vidrio. Entonces explora el grabado al ácido y el moldeado en caliente. Los resultados obtenidos le convertirán en uno de los vidrieros más eminentes de su época.

COLETTE GIRAUDON

petreo. Es su período negro, al que, pese al apelativo, no falta fuerza ni luz. En 1944, su estudio queda completamente destruido por un bombardeo, junto con las obras que albergaba. Marinot encuentra fuerzas para proseguir su creación, dedicándose al óleo y la acuarela. En 1950, su estilo cambia una vez más. El trazo se vuelve rápido y nervioso. El tema del sol ocupa toda su obra, como una extraña evocación de la incandescencia del vidrio en la llama.

Cuando empieza a hacer pintura sobre vidrio, Marinot deja de someter a la crítica sus obras sobre tela o papel. ¿Se trata de una reacción, semejante a la de Derain, contra la incompreensión del público y la hostilidad de la prensa frente a su expresión artística, o bien piensa que es difícil presentarse como artista sobre soportes tan distintos? En cualquier caso, a partir de 1912 expone una lámpara pintada para la casa cubista de André Mare,

presentada en el Salon d'Automne, y participa en múltiples manifestaciones nacionales e internacionales hasta el cierre de la fábrica de vidrio en 1937. Durante esos años, nunca deja de pintar. Su mujer, Marcelle, y su hermana Hélène o su hija Florence le sirven de modelos. Marinot las hace posar en un decorado intimista. Como sus compañeros, abandona

enseguida el fauvismo propiamente dicho, para introducir en su pintura líneas en arabescos o amplios trazos al carboncillo. El dibujo se hace primordial en los paisajes de Marruecos, que descubre como militar en 1917, y donde los enclaves y aravios le inspiran innumerables pinturas y acuarelas. A partir de 1926, pasa las vacaciones en Auvergne y se dedica al paisaje, pintando las imponentes montañas con grandes pinceladas lisas de color

1. Fernand Cormon, 1845-1924. 2. «Le Salon d'Automne», suplemento de *Gil Blas*, 17 octubre 1905.
3. E. Sarrafin, *Le Journal des Débats*, 16 octubre 1905.
4. Victor Beyer, «Le Peintre Maurice Marinot», en *Maurice Marinot peintre et verrier*, pag. 23, catálogo de la exposición del Musée de l'Orange, Paris, 27 febrero-21 mayo 1990.
5. Maurice Marinot, «Le Métier du verre soufflé», en *L'Amour de l'Art*, septiembre 1920.



Maurice Marinot

65 **Portrait de Mademoiselle J.M. (étude), 1905**
(Retrato de Mademoiselle J.M. [estudio])

Óleo sobre tela
73 x 60 cm
Firmado al dorso, abajo a la derecha: *M. Marinot-Paris / 06*
(datado por error en 1906)
Musée des Beaux-Arts, Lyon

HISTORIAL
Donación de Florence Marinot,
1963.

El tema elegido no tiene ninguna connotación de *ferocidad*: una joven de busto longíneo atraviesa el cuadro en diagonal. El sombrero, realzado con una voluminosa forma blanca y arabescos ensortijados en gris, duplica la proporción del rostro, separado del tocado por el cabello crespo. No hay nada superfluo en este retrato, animado por una gracia singular. La joven posa sobre un fondo de papel pintado verde claro, vagamente japonés, donde destacan unas estilizadas flores rojas y ramas que surgen de la pantalla mural interrumpida por los bordes de la tela. Sobre ese mismo fondo, tres dibujos de siluetas en movimiento crean una impresión de relieve con la figura situada en primer plano. Sin embargo, mediante el tratamiento de la modelo Marinot libera una expresión fogosa que corresponde a la de sus compañeros fauvistas, definida así por un crítico del salón de 1906: «... los tonos más crudos, los más vivos, utilizados puros, distribuidos en pastillas, en pinceladas cuadrangulares, en comas y rayas sobre la tela blanca.»¹ De este modo, Maurice Marinot marca las sombras de la cara, los pliegues de la sisa del vestido, el nacimiento del pelo y el volumen del sombrero. Marinot se sitúa entre los nabís y los fauves. Ocupa un lugar aparte, y no obstante este cuadro, presentado en el Salon d'Automne de 1905², le valió la censura de la crítica y también la de sus amigos, más radicales que él.

C. G.

1. Nicolle, *Journal de Rouen*, 15 octubre 1906.
2. Salon d'Automne de 1905, nº 1.055.



OBRA GRÁFICA

André Derain

Raoul Dufy

Émile Othon Friesz

Albert Marquet

Henri Matisse

Louis Valtat

Maurice de Vlaminck

En el bosque de las fieras¹

EMMANUEL PERNOUD

Un día, Apollinaire paseaba en compañía de Derain por los alrededores de Chatou, cuando pintor y poeta se encontraron con una proce- sión de carpinteros. «A Apollinaire le cambió completamente la cara», relata Derain. «Lo que le afectó en este caso era una realidad absoluta. No estaba al corriente de aquello. Yo empecé a explicarle con la mayor exacti- tud posible en qué consistía el desfile, que se dirigía a la estación y guiaba a todos aquellos colegas carpinteros en su vuelta a Francia. Estaba encantado y sobreexcitado.»²

El bosque está en el núcleo de un libro que pronto aparecería con sus dos nombres en la cubierta, *L'Enchanteur pourrissant*. Con el espíritu del poeta, el relato «... celebraba únicamente la prodigiosa matriz que es el bos- que, creadora de magia y de vidas renovadas sin cesar»³. Es el bosque de Brocéliande, don- de vive y muere Merlín: Derain lo sitúa en el corazón de sus ilustraciones, que desgran- an la flora, la fauna y las divinidades silvestres. Pero la poesía del bosque no sólo se traduce en las imágenes, poéticas o gráficas, que siem- bran la obra, se expresa incluso en el proce- dimiento que utiliza Derain para grabar sus ilustraciones: la xilografía. En *L'Enchanteur*, Derain evita la trampa de una ilustración lite- ral gracias a las correspondencias estilísticas: traspasa la vena arcaizante de la prosa a una imaginería plagada de reminiscencias medie- vales y de arte popular. La clave de esa ade- cuación de la imagen y el texto es la madera (el bosque), como señala Apollinaire en el boletín de suscripción que redacta él mismo para el libro:

«El reformador más radical de la esté- tica plástica ha grabado sobre madera imá-

genes, letras floridas y ornamentos que hacen de este libro una pura maravilla artística. Íntimamente ligado a la invención de la imprenta, el grabado sobre madera o xilo- grafía tiene el estilo que armoniza más feliz- mente con el aspecto de una hoja impresa, pero su tradición tipográfica se perdió en fecha temprana para confundirse, en cierto modo, desde el siglo XIX, con la del grabado sobre metal. Recordemos que la primera obra impresa en caracteres móviles e ilustrada con xilografías se titula *Lettres d'Indulgences* y data de 1454.»⁴

Aunque se publicó en 1909, cuando el cubismo estaba empezando a imponerse en la escena artística moderna, los grabados de Derain para *L'Enchanteur* son emblemáticos de la estampa fauvista. Si bien los fauves no fueron muy prolíficos en materia de grabado, sus creaciones en ese terreno son lo bastante características como para permitirnos identi- ficar un fauvismo de la estampa y situarlo en un lugar propio dentro de la historia de este movimiento capital para el arte moderno. Esencialmente, se trata de un grabado sobre madera impreso en negro. La elección de la madera grabada no es aleatoria: el procedi- miento remite a las fuentes de la imagen im- presa, a las xilografías medievales. La forma de grabar la madera desempeña aquí un pa- pel determinante: tiene poco en común con el grabado sobre madera de los ilustradores del siglo XIX, que sabían reproducir con una exac- titud fotográfica los dibujos de un Gustave Doré, por ejemplo. Es un grabado ejecutado con navaja, en el sentido de la fibra. Ignora el virtuosismo técnico y no disimula en nada su origen manual.

1. El título contiene un juego de palabras intraducible. En francés, *bois* significa «bosque» pero también «madera», y en este artículo se refiere a los grabados sobre madera o xilografías, también designadas como *bois*. Por otra parte, el significado original de *fauves*, «fieros» y «color aleonado», permite asimismo otro juego implícito en la relación bosque-fieras. [N. de T.]

2. Citado en *Un certain Derain*, catá- logo de exposición (comisario Michel Hoog), pág. 31. París, Musée de l'Oran- gerie, 1991-1992.

3. Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose*. Textos seleccionados, presen- tados y anotados por Michel Decaudin, «Bibliothèque de la Pléiade», pág. 1.068. París, Gallimard, 1977.

4. Guillaume Apollinaire, *Chroni- ques d'Art, 1902-1918*, págs. 80-81. París, Idées/Gallimard, 1960.

Los fauves no son los artífices de un tal descubrimiento: se lo debemos a Émile Bernard y a Paul Gauguin, en la última década del siglo XIX. En su abundante producción grabada, los dos fundadores de la Escuela de Pont-Aven quieren restituir al arte de la madera –grabada o esculpida– su fuerza elemental, tal y como la admiraban los primitivos de Europa y de ultramar. «Siempre encontramos la leche nutricia en las artes primitivas (en las artes plenamente civilizadas no hay más que repetición)», escribirá Gauguin⁵.

El grabado fauvista se inscribe claramente en Pont-Aven. Siguiendo su estela, Vlaminck y Derain graban en 1906 una serie de pequeñas planchas de madera con temas de bacanales y desnudos primitivistas, algunas de las cuales plagian descaradamente las composiciones tahitianas de Gauguin, sobre todo los formatos de friso.

Los procedimientos y materiales son bastante rudimentarios: el bloque que sirve de matriz es desbastado o pulido sin miramientos con los utensilios que tienen a mano, las aproximaciones de trazado se conservan minuciosamente y deben traducir en blanco y negro ese «desquite del instinto» que los cuadros expresan a grandes brochazos, con los colores sacados del tubo. La impresión se hace a mano sobre papeles reciclados. En cuanto a las tiradas, rara vez exceden las diez copias. Estas imágenes impresas no reflejan tanto una intención editorial como un trabajo experimental, característico de la stampa en la época del cambio de siglo, desde Degas a los expresionistas alemanes, pasando por Munch.

«Estoy trastornado, no he podido dormir en toda la noche»⁶, escribía Matisse tras

descubrir las pinturas de Vlaminck en el Salon d'Automne. El año siguiente, al mismo tiempo que los dos fauves de Chatou, se ejercita en el grabado sobre madera con tres planchas, entre ellas la famosa *Grand Bois* (Gran xilografía). Aunque la técnica es idéntica, la dimensión de estas estampas es completamente distinta. Han sido cuidadosamente premeditadas, como demuestran los dibujos preparatorios. Son objeto de una auténtica edición, con cincuenta ejemplares, y se encarga del tiraje uno de los impresores más prestigiosos del momento, Auguste Clot. Estamos lejos de una simple exploración, destinada a ocupar un lugar discreto. Las propias medidas, 50 cm de lado, confirman la importancia que tienen para Matisse.

Como los grabados de Vlaminck y Derain, las tres planchas de Matisse nos muestran un fauvismo de la figura humana, no el paisaje fauve. Se trata de tres desnudos que no tienen nada que envidiar, en su audacia expresiva, a *La Femme au chapeau* (*Madame Matisse*) (La mujer del sombrero [Madame Matisse]). Pero sería inútil buscar vestigios de primitivismo en estos desnudos femeninos. No deben nada a los arquetipos tan preciados para los dos fauves de Chatou en sus planchas grabadas. Se inspiran en el modelo vivo y su cuna es el taller del pintor, no el universo del mito.

Con Dufy, el grabado fauvista sobre madera entra en una nueva era: sus planchas para *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* de Apollinaire (1911) contrastan espectacularmente con las planchas que Derain había aportado a *L'Enchanteur pourrissant* dos años atrás. Si los grabados de Derain respaldan al afán de expresividad que obsesiona a los fau-

5. Paul Gauguin, *Oviri. Écrits d'un sauvage*. Textos seleccionados y presentados por Daniel Guérin, pág. 161. París, Gallimard, 1974.

6. Citado en Jeanine Warnod, *Le Bateau-Lavoir, 1892-1914*, pág. 52. París, Les Presses de la Connaissance, 1975.

Primera Guerra Mundial. El grabado de los antiguos fauves entra en una nueva era, pero la continuidad del procedimiento y el material de origen, la madera, atenúan la impresión de ruptura: en el grabado, el fauvismo muere más lentamente que en la pintura.

Mientras la energía inicial de la madera fauvista se edulcora progresivamente, unos jóvenes artistas de Dresde toman el relevo de la xilografía primitivista. Pero la apuesta es muy distinta: el desafío de los miembros de *Die Brücke* consiste en elevar el grabado al rango de arte mayor. Kirchner, Heckel y Schmitz-Kortluff no se conforman con dar color a una madera que los fauvistas dejaban en blanco y negro. Transforman el taller de pintor en fábrica de imágenes y la «crónica de *Die Brücke*», escrita por Kirchner, nos describe a los miembros del grupo como grabadores apasionados, que se entregan a invenciones de cosecha o redescubiertas a partir de procedimientos antiguos. Sean cuales sean las diferencias de factura entre el grabado en madera fauve y el expresionista, lo que los distingue es toda una concepción de la estampa. Prueba de ello es que *Die Brücke* se sirve asimismo del grabado en madera para imprimir carteles, tarjetas de invitación, portadas de programas y carnés de miembros. Con ellos, la xilografía entra en la era de los manifiestos.

la de las fieras», utilizando unos vigorosos contrastes de clarooscuro en blanco y negro, las planchas de Dufy obedecen más a una estética ornamental que tiende a borrar las tensiones en beneficio de las armonías. La pequeña superficie de las planchas cuadrangulares está trabajada con instrumentos de precisión, para producir un tablero en miniatura donde la figura se irá perdiendo en el fondo como la imagen en la tela. Ese sentido del detalle lleva el grabado de Dufy hacia un profesionalismo que ignoraban soberbiamente Vlaminck y Derain en sus grabados de 1906.

Tardías en la historia del grabado fauvista, las planchas de madera de Friesz coinciden con las de Dufy en la finura de las tallas, que alternan lo positivo y lo negativo para suscitar la vibración luminosa. El otro fauve de Le Havre utiliza sobre todo el grabado para reproducir sus composiciones del momento. La traslación es fructífera: reducidas al blanco y negro, traducidas a la lengua incisiva de la madera grabada, sus composiciones adquieren un nervio del que sus óleos originales a veces carecen.

Grabadas alrededor de 1910, ¿pertenece- cen al fauvismo las planchas de Dufy y de Friesz? A partir de 1908, la mayoría de los fauves adoptan una nueva orientación que rompe con las *truculencias juveniles* para volverse hacia la sobriedad y la mesura, en palabras de Apollinaire⁷. Esta evolución también es visible en Vlaminck y Derain, que, sin abandonar la madera, cambian su modo de grabar. Ahora se trata de trasladar al blanco y negro el modo-lado y los semitonos de su nueva pintura, anunciadora del famoso *retorno al orden* del que Derain será considerado heraldo, tras la

7. Apollinaire, *Chroniques d'Art*, 1902-1918, pag. 527. Paris, Idées/Gallimard, 1960.

André Derain

66 Tête demi-profil vers la droite (Cabeza de medio perfil hacia la derecha)

En sus grabados sobre madera, André Derain no oculta su afición por el arte de África y Oceanía, ni tampoco su admiración por Gauguin y las tallas de Noa-Noa (1893-1894). El artista hizo unas 775 estampas, en gran parte para libros ilustrados, y cerca de la mitad son xilografías.

De las veinticinco xilografías *precoces*, datadas en 1906, sólo llegaron a ejecutarse unos diez o doce ejemplares. Están impresas con *frotton* (a la muñeca), probablemente por el propio artista, y el tiraje es artesanal, con un entintado desigual que a veces deja al descubierto las vetas de la madera.

Las cinco xilografías expuestas representan figuras femeninas desnudas, encogidas, ovilladas en un marco exiguo que las obliga a inclinar la cabeza. Se parecen mucho a las letras floridas y los ornamentos que ilustran *L'Enchanteur pourrissant*.

M-C. M.

Xilografía
70 x 88 mm
Cat. Gilbert 18
Bibliothèque Nationale de France,
París



André Derain

67 **Femme nue assise, tête appuyée sur la main droite**
(Mujer desnuda sentada, con la cabeza apoyada en la mano derecha)

Xilografía
120 x 69 mm
Tiraje de 6 ejemplares,
nº 5 firmado
Cat. Gilbert 6
Bibliothèque d'Art et Archéologie,
Fondation Jacques Doucet, Paris



André Derain

68 Femme nue étreignant un arbre
(Mujer desnuda abrazada a un árbol)

Xilografía
195 x 75 mm
Tiraje de 12 ejemplares,
n° 10 firmado
Cat. Gilbert 11
Bibliothèque d'Art et Archéologie,
Fondation Jacques Doucet, Paris



André Derain

Nu assis, tête appuyée sur la main gauche
(Desnudo sentado, con la cabeza apoyada en la mano izquierda)

Xilografía
70 x 69 mm
Tiraje de 8 ejemplares,
nº 8 firmado
Cat. Gilbert 12
Bibliothèque d'Art et Archéologie,
Fondation Jacques Doucet, Paris



André Derain

70 Femme nue de face
(Mujer desnuda de frente)

Xilografía
145 x 72 mm
Tiraje de 6 ejemplares,
nº 4 firmado
Cat. Gilbert 19
Bibliothèque d'Art et Archéologie,
Fondation Jacques Doucet, Paris



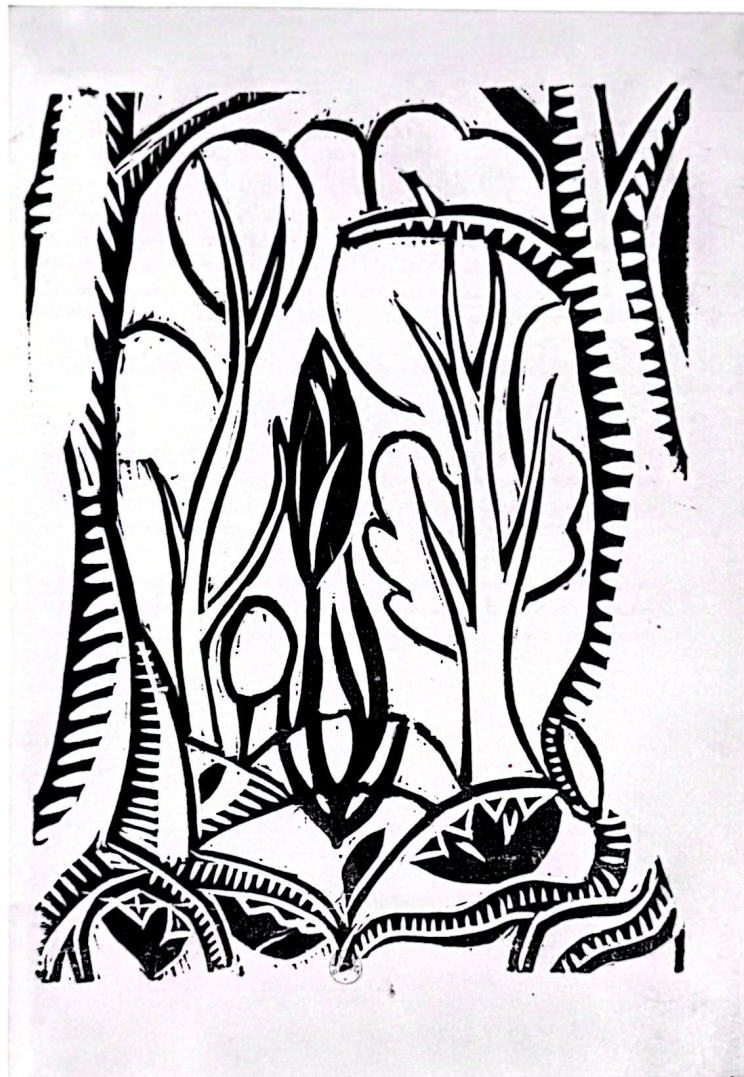
André Derain

71 L'Enchanteur pourrissant

L'Enchanteur pourrissant,
de Guillaume Apollinaire, ilustrado
con xilografías de André Derain.
Edición de Henry Kahnweiler,
1909. Paul Birault, impresor.
Cubierta de pergamino.
260 x 200 mm
Tiraje de 100 ejemplares
Bibliothèque Nationale de France,
Paris

Para el autor, el artista y el editor, este trabajo es como un estreno: su estrecha colaboración engendrará una obra maestra bibliográfica del siglo XX. En sus treinta xilografías, doce a toda plana, con frisos y letras floridas, sin contar el sello del editor Kahnweiler (un monograma rodeado de dos conchas), Derain se supera combinando la sencillez de la imagería popular y el sabor de las artes primitivas. En una misma plancha puede utilizar simultáneamente el negativo y el positivo. Estas composiciones resultan esclarecedoras junto al poema un tanto misterioso de Apollinaire.

M.C.M.



Raoul Dufy

72 **Femme nue** (Mujer desnuda)

Xilografía
94 x 74 mm
Bibliothèque d'Art et Archéologie,
Fondation Jacques Doucet, Paris

La postura de este desnudo, un estudio de bañista, se parece mucho a la figura de la izquierda de *Trois Baigneuses* (Tres bañistas). El entintado de la plancha es particularmente fluido, para obtener un negro casi transparente.

M.-C. M.



Raoul Dufy

73 Faucheur
(Segador)

Xilografía
120 x 80 mm
Colección particular, París

Es éste un extraño grabado, de composición tan densa que el campesino apenas puede manejar la guadaña entre la rueda de molino y las gavillas de paja. El follaje y las flores decorativas envuelven la escena, que tiene reminiscencias de la xilografía medieval.

M-C. M.



Raoul Dufy

74 **La Pêche**, 1910
(La pesca)

Xilografía
320 x 404 mm
Ejemplar 100/100 sobre papel
de China, firmado
Bibliothèque Nationale de France,
Paris

Junto con *L'Amour* (El amor),
La Chasse (La caza) y *La Danse*
(La danza), este grabado forma
parte de un conjunto de cuatro
xilografías de gran formato
grabadas por Dufy en 1910
y expuestas el mismo año en
el Salon d'Automne. También
datan de 1910 las treinta
xilografías destinadas a ilustrar
el *Bestiaire* de Apollinaire,
publicado en 1911.

El Musée des Beaux-Arts
de Niza conserva una
plancha del mismo título,
una reedición con el sello
del taller, que presenta
importantes diferencias
respecto al tiraje de época:
en la parte superior hay un
pájaro y una palma, y la barca
del pescador aparece
completamente retocada.

Esta figura del pescador
con la red será recuperada
tal cual para una tela que
Bianchini-Férier estampó
en 1918, como ocurrió con
la pareja de *La Danse*.

M.-C. M.



Raoul Dufy

75 **Baigneuse**
(Bañista)

Xilografía
150 x 120 mm
Colección particular, París

Hay que asociar esta bañista monumental, desnuda entre unas rocas de agresivas aristas, con la gran composición de cuatro metros cuadrados pintada en 1913. El trabajo de la talla y del trazo denota el gusto de Dufy por la imagería de Épinal.

M-C. M.



Émile Othon Friesz

76 Le Pêcheur de Cassis (El pescador de Cassis)

Xilografía
207 x 157 mm
Bibliothèque Nationale de France,
Paris

Le Pêcheur de Cassis es la más representativa de las siete xilografías que conocemos de Othon Friesz. Datan de la época en que el artista, a la búsqueda de temas, pinta bañistas y paisajes en Cassis. Esta xilografía repite exactamente la composición del cuadro de 1909, pero invirtiendo el sentido. El British Museum conserva un ejemplar, datado en 1910, que no presenta el monograma O.F. grabado abajo a la derecha.

M.C. M.



Émile Othon Friesz
1910

Albert Marquet

77 La Blanchisseuse o La Porteuse de pain (La lavandera o La repartidora del pan)

El grafismo vigoroso de Albert Marquet, su concepto del dibujo reducido a lo más esencial, se expresan muy bien en su obra gráfica. Después de las xilografías fauves que conocemos, en el inicio de su trayectoria, hacia 1903, utilizó el aguafuerte, la punta seca y sobre todo la litografía para la ilustración de libros.

«Salgamos del estudio, vayamos a dibujar lo que se mueve por ahí fuera», decía Marquet, animando a su amigo Camoin.

Esta xilografía fue editada en 1950 por la *Guilde Internationale de la Gravure de Ginebra*.

Xilografía
180 x 210 mm
Tiraje de 200 ejemplares,
con el sello de la firma
Edición de la *Guilde Internationale de la Gravure*, 1950
Bibliothèque Nationale de France,
Paris

Este personaje que anda a grandes zancadas, con la cabeza baja, un hatillo al hombro y un cesto colgado del brazo, nos recuerda a *La Petite Blanchisseuse* litografiada por Bonnard. Apenas se distingue del fondo profundamente hendido con la gubia, de tal modo que los cortes horizontales acentúan la impresión de velocidad.

En el catálogo de la exposición de estampas de la «*Guilde*» en el museo de Saint-Étienne, en 1955, se menciona una versión en sanguina.



M-C. M.

Henri Matisse

78 **Petit Bois noir** (Pequeña xilografía negra)

Les tres xilografías que hizo Matisse en 1906 son únicas en su género, en el marco de una obra gráfica formada por 316 aguafuertes y puntas secas, otras tantas litografías, 71 grabados al linóleo y 63 aguatinas. No se suele incluir una cuarta xilografía, que reproduce la composición invertida del cuadro *Luxe*, porque quedó finalmente inédita.

Auguste Clot realizó acto seguido un tiraje de 50 ejemplares de las tres xilografías, que se expusieron en la galería Druet en marzo de 1906.

Algunos afirman que su mujer, Amélie, ayudó a Matisse a grabar las planchas de madera, sobre las cuales Clot había transferido previamente el dibujo.

Estas tres xilografías, que representan desnudos posando en el estudio, figuraban en el Salon des Indépendants de marzo de 1907.

Xilografía
310 x 212 mm
Inscripción: «Tirage de
50 ejemplares, 2ª prueba»,
firmada *Henri Matisse*
Cat. Duthuit 319
Bibliothèque d'Art et Archéologie,
Fondation Jacques Doucet, París



M.C.M.

Henri Matisse

79 Bois clair (xilografía clara)

Plancha de madera grabada
348 x 282 x 20 mm
Bibliothèque Nationale de France,
París

Xilografía
342 x 266 mm
Tiraje de 50 ejemplares, nº 48 firmado
abajo a la derecha: *Henri Matisse*
Cat. Duthuit 318
Bibliothèque Nationale de France,
París

En esta obra, como en *Grand Bois*, hay que destacar el dibujo a tinta (colección particular) y la plancha de madera grabada, adquirida en 1983 por el doctor Guy Georges, nieto de Auguste Clot.

Sobre esta matriz de madera de árbol frutal, formada por cuatro planchas unidas entre sí, se distingue el cuerpo profundamente vaciado y, en relieve, los motivos geométricos de la decoración de papel pintado. Abajo, a la izquierda, las letras H. M. apenas se advierten.

Los fauves utilizaron a menudo la técnica de la talla en relieve, en la que el trazo que recibirá la tinta es respetado por la gubia o la navaja, y los blancos se vacían. La plancha de madera se corta siguiendo la fibra natural.

M.C. M.



Henri Matisse

80 Grand Bois
(Gran xilografía)

Xilografía
480 x 385 mm
Tiraje de 50 ejemplares,
nº 3 firmado: *Henri Matisse*
Cat. Duthuit 317
Bibliothèque d'Art et Archéologie,
Fondation Jacques Doucet, Paris

Existe un dibujo a tinta de tamaño y composición similares en una colección particular. En cambio, la plancha de madera grabada fue adquirida por el Victoria and Albert Museum de Londres.

Llama la atención el contraste del cuerpo desnudo y blanco con el fondo, moteado y surcado de nervaduras. Matisse camufló sus iniciales grabadas en el centro inferior de la plancha.

M-C. M.



Louis Valtat

81 **Femmes**
(Mujeres), de la serie homónima

Xilografía en color, retocada
con acuarela
167 x 177 mm
Firmada: L.V.
Bibliothèque Nationale de France,
Paris

Louis Valtat es una excepción entre los fauves por el hecho de aportar color a sus xilografías. Ignoramos qué destino tenía esta serie de *Femmes* (Mujeres), formada por ocho planchas, más una novena para la cubierta, impresas cada una de un color distinto y retocadas con acuarela, una en la cabellera rubia, otra en el cielo azul.

Renoir, cuyo retrato Valtat había grabado en 1898, presentó a su amigo a Ambroise Vollard. ¿Fue él quien quiso publicar esta bacanal coloreada con acentos de orgía romana?

M-C. M.





ES

Louis Valtat

83 **Scène mythologique: Hercule et le lion**
(Escena mitológica: Hércules y el león)

Xilografía retocada con acuarela
135 x 155 mm
Sello: L.V.
Colección particular, Paris



Maurice de Vlaminck

84 **Au bordel** (En el burdel)

La obra gráfica de Vlaminck es importante: 326 planchas, de las que 105 son xilografías. Cuando Vlaminck graba *Au bordel* a cuchillo en una tapa de váter, comparte con Derain, su compañero de estudio en Chatou, el descubrimiento de una técnica a la vez sencilla, arcaica y popular. Ambos se apasionarán por las xilografías de Gauguin y el arte negro.

Xilografía
225 x 180 mm
Anotación a lápiz: «Xilografía de Vlaminck ejecutada en 1905. Tiraje de 100 ejemplares», firmada *Fels*
Cat. Walterskirchen 1
Bibliothèque Nationale de France, París

En 1920, Florent Fels hace imprimir cien ejemplares de esta xilografía en la Imprimerie Union, para los primeros números de su revista *Action*. Se utilizan distintos papeles, entre ellos treinta páginas de un antiguo registro, como en la presente prueba.

M.-C. M.



Maurice de Vlaminck

85 **Tête de femme**
(Cabeza de mujer)

Xilografía
101 x 159 mm
Prueba firmada a lápiz abajo
a la derecha: *Vlaminck*
Cat. Walterskirchen 2
Bibliothèque d'Art et Archéologie,
Fondation Jacques Doucet, Paris

Por su dibujo de trazo
contorneado, esta plancha
suele relacionarse con
Au bordel.

M-C. M.



Maurice de Vlaminck

86 **Tête de femme**
(Cabeza de mujer)

Xilografía
316 x 227 mm
Ejemplar nº 6 firmado abajo
a la derecha: *Vlaminck*
Cat. Walterskirchen 4
Bibliothèque Nationale de France,
Paris

Siguiendo el ejemplo de Ambroise Vollard, el joven marchante Daniel-Henry Kahnweiler, que había abierto una galería en la primavera de 1907, empezó a publicar obra gráfica y libros ilustrados con grabados. La primera edición es *Tête de femme*, de la que Paul Birault imprime 25 ejemplares en 1912.

La cara pálida y el cuello liso resaltan sobre el vestido estampado y las manchas del fondo, mientras que una flor exótica sujeta la larga cabellera.

M-C. M.



Maurice de Vlaminck

87 **Voiles**
(Velas)

Xilografía
284 x 360 mm
Ejemplar nº 15 firmado abajo
a la derecha: *Vlaminck*
Cat. Walterskirchen 5
Colección particular, París

Kahnweiler publica en 1913-1914 dieciocho xilografías grabadas por Vlaminck en el período fauve. A diferencia de las primeras planchas, de formato modesto, adecuado a la intimidad de los desnudos y las cabezas de mujer, aquí nos encontramos ante una serie de paisajes del Midi y pueblos de los alrededores de París, de dimensiones más generosas.

M.C.M.



17

Vlaminck

Maurice de Vlaminck

88 Le Pont à Chatou
(El puente de Chatou)

Xilografía
256 x 337 mm.
Ejemplar nº 17 firmado
Cat. Walterskirchen 10
Bibliothèque Nationale de France,
Paris

Sobre el puente, bien centrado
en la imagen, el cielo se
anima en remolinos al estilo
de Van Gogh.

M.-C. M.



Maurice de Vlaminck

89 Le Vieux Port de Marseille
(El puerto antiguo de Marsella)

Xilografía
253 x 340 mm
Ejemplar nº 2 firmado abajo
a la derecha: *Vlaminck*
Cat. Walterskirchen 14
Colección particular, París

Publicado en 1914, con 30 ejemplares impresos por Paul Birault, este grabado es una obra maestra por la distribución de los trazos y las tallas, en un paisaje que aparece inundado de sol incluso en el reflejo del agua.

M.C.M.



Catalogación

OBRA PICTÓRICA

Georges Braque

1. **Paysage de l'Estaque**, 1906
Paisaje de L'Estaque
Óleo sobre tela
50 x 61 cm
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París
2. **Paysage de l'Estaque**, 1906
Paisaje de L'Estaque
Óleo sobre tela
59 x 72 cm
Colección Carmen Thyssen-
Bornemisza, Madrid
3. **La Maison derrière les arbres**,
1906
Casa detrás de los árboles
Óleo sobre tela
37 x 45 cm
The Metropolitan Museum
of Art, Robert Lehman
Collection, Nueva York
4. **La Fenêtre sur l'Escaut**, 1906
Ventana sobre el Escalda
Óleo sobre tela
46 x 38 cm
Fondation Bemberg, Toulouse
5. **Cinq bananes et deux poires**,
1908
Cinco plátanos y dos peras
Óleo sobre tela
24 x 33 cm
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

Charles Camoin

6. **Le Jardin du Roi aux Tuileries**,
1902
El Jardín del Rey en Las Tullerías
Óleo sobre tela
54 x 65 cm
Musée des Beaux-Arts, Reims
7. **Portrait d'Albert Marquet**,
1904
Retrato de Albert Marquet
Óleo sobre tela
92 x 72,5 cm
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París
8. **La Petite Lina**, 1904
La pequeña Lina
Óleo sobre tela
66 x 55 cm
Musée Cantini, Marsella
9. **La Place du manège**, 1906
La plaza del tióvivo
Óleo sobre tela
65 x 81 cm
Musée Cantini, Marsella
10. **Le Port de Cassis à la
barrière**, 1906
La barrera del puerto de Cassis
Óleo sobre tela
65 x 81 cm
Colección particular

André Derain

11. **Les Voiles rouges**, c. 1904
Las velas rojas
Óleo sobre tela
76,2 x 99,1 cm
Colección particular

12. **Portrait du père de l'artiste**,
c. 1904

Retrato del padre del artista
Óleo sobre tela
28,5 x 23,7 cm
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París,
en depósito en el Musée des
Beaux-Arts, Chartres

13. **Portrait de Vlaminck**, 1905

Retrato de Vlaminck
Óleo sobre papel
41 x 32,5 cm
Depósito particular permanente
en el Musée des Beaux-Arts,
Chartres

14. **La Clairière**, 1905-1906

El calvero
Óleo sobre tela
33 x 41,2 cm
Fondation Bemberg, Toulouse

15. **Le Parc des Carrières
à Saint-Denis**, 1909

*El parque Les Carrières en
Saint-Denis*
Óleo sobre tela
45,8 x 55 cm
Musée d'Art Moderne de Lille
Métropole, Villeneuve d'Ascq

Raoul Dufy

16. **L'Estacade à Sainte-Adresse**,
1902-1903

La estacada de Sainte-Adresse
Óleo sobre tela
46 x 54,4 cm
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou,
en depósito en el Musée des
Beaux-Arts, Reims

17. **Paysage de Vence**, 1905

Paisaje de Vence
Óleo sobre tela
65 x 81 cm
Musée d'Art Moderne de la Ville
de París

18. **Le 14 Juillet**, 1906

El 14 de julio
Óleo sobre tela
44 x 37 cm
Colección particular

19. **La Plage de Sainte-Adresse**,
1906

La playa de Sainte-Adresse
Óleo sobre tela
53,5 x 65 cm
Colección particular. Cortesía
de la galería Cazeau-Béraudière

20. **La Dame en rose**, 1906

La dama de rosa
Óleo sobre tela
81 x 65 cm
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

Émile Othon Friesz

21. **Le Port d'Anvers**, 1906

El puerto de Amberes
Óleo sobre tela
54 x 65 cm
Musée d'Art Moderne et
Contemporain de la Ville
de Liège

22. **Anvers, le port o Le Croiseur
pavoisé**, 1906

*Amberes, el puerto o El crucero
empavesado*
Óleo sobre tela
60 x 73 cm
Colección Larock-Granoff, París

23. La Côte de Grâce à Honfleur.
Automne, 1906
La costa de Grâce en Honfleur.
Otoño
Óleo sobre tela
81 x 60 cm
Colección Larock-Granoff, París

24. Le Bec d'Aigle à La Ciotat,
1907
El Bec d'Aigle en La Ciotat
Gouache sobre papel
50 x 36,5 cm
Colección Aittouarès, París

25. Paysage méditerranéen, 1907
Paisaje mediterráneo
Óleo sobre tela
92,5 x 60,5 cm
Colección particular

26. Portrait de Ferdinand Fleuret,
1907
Retrato de Ferdinand Fleuret
Óleo sobre tela
73 x 60 cm
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

Henri Manguin

27. L'Athlète, 1902-1903
El atleta
Óleo sobre tela
46 x 28 cm
Colección J-P. Manguin y esposa,
Francia

28. Vue de Saint-Tropez, 1905
Vista de Saint-Tropez
Óleo sobre tela
50 x 61 cm
Colección particular

29. Les Bohémiens, 1905
Los gitanos
Óleo sobre tela
45 x 54 cm
Colección particular

30. Le Pot vert, 1905
La jarra verde
Óleo sobre tela encolada sobre
tabla
55 x 48 cm
Colección Cance-Manguin

31. Jeanne au balcon de la villa
Demièrre, 1905
Jeanne en el balcón de villa
Demièrre
Óleo sobre tela
81 x 65 cm
Colección particular

32. Jeanne et son fils Claude
o La Lecture, 1905
Jeanne y su hijo Claude
o *La lectura*
Óleo sobre tela
65 x 54 cm
Colección J-P. Manguin y esposa,
Francia

33. Cavalière, un personnage,
1906
Amazona, un personaje
Óleo sobre tela
80 x 65 cm
Colección particular

Albert Marquet

34. Nu dit fauve, 1898
Desnudo llamado fauve
Óleo sobre papel encolado sobre
tela
73 x 50 cm
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

35. Autoportrait, 1904
Autoretrato
Óleo sobre tela
46 x 38 cm
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

36. Portrait d'André Rouveyre,
1904
Retrato de André Rouveyre
Óleo sobre tela
92 x 61 cm
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París

37. Champ de coquelicots aux
environs de Saint-Tropez, 1905
Campo de amapolas en las
inmediaciones de Saint-Tropez
Óleo sobre tela
50,2 x 61 cm
Colección particular

38. Agay, 1905
Óleo sobre tela
80 x 100 cm
Colección particular

39. Fête foraine au Havre, 1906
Feria en Le Havre
Óleo sobre tela
65 x 81 cm
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

40. Sergent de la coloniale,
c. 1906
Sargento del ejército colonial
Óleo sobre tela
81 x 65 cm
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

41. Le Port de Fécamp, 1906
El puerto de Fécamp
Óleo sobre tela
65 x 80 cm
Fonds National d'Art
Contemporain, Ministère de la
Culture, París, en depósito en el
Musée des Beaux-Arts, Quimper

Henri Matisse

42. L'Arbre, 1898
El árbol
Óleo sobre cartón
18 x 22 cm
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París,
en depósito en el Musée des
Beaux-Arts, Burdeos

43. Académie d'homme, 1902
Academia de hombre
Óleo sobre tela
82 x 29 cm
Musée Cantini, Marsella

44. Portrait de Bevilacqua, 1905
Retrato de Bevilacqua
Óleo sobre tela
35,5 x 27 cm
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, París,
en depósito en el Musée des
Beaux-Arts, Burdeos

45. La Moulade, 1905
Óleo sobre tela
28,2 x 35,5 cm
Colección particular

46. Le Port d'Abail, 1905
El puerto de Abail
Óleo sobre tela
60 x 148 cm
Colección particular

47. Marguerite lisant, 1906
Marguerite leyendo
Óleo sobre tela
64 x 80 cm
Musée des Beaux-Arts, Grenoble

Jean Puy

48. **Nu assis**, 1902
Desnudo sentado
Óleo sobre papel encolado sobre tela
105 x 75 cm
Musée des Beaux-Arts, Burdeos
49. **Un militaire**, 1903
Un militar
Óleo sobre tela
94,2 x 73,1 cm
Musée des Beaux-Arts, Reims

Louis Valtat

50. **Paysage avec maison**, c. 1903
Paisaje con casa
Óleo sobre tela
60 x 73 cm
Musée des Beaux-Arts, Burdeos
51. **Les Voiliers au port**, 1905
Veleros en el puerto
Óleo sobre tela
46 x 55,5 cm
Musée des Beaux-Arts, Burdeos

Kees van Dongen

52. **Les Chevaux**, 1905
Los caballos
Óleo sobre tela
46 x 55 cm
Colección particular
53. **Portrait de Madame Malpel**, 1905
Retrato de Madame Malpel
Óleo sobre tela
100 x 81 cm
Colección particular

54. La Jarrettière, 1906

La liga
Óleo sobre tela
73 x 92 cm
Colección particular

55. **Nini, danseuse aux Folies-Bergère**, 1907-1908
Nini, bailarina del Folies-Bergère
Óleo sobre tela
130 x 97 cm
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París

Maurice de Vlaminck

56. **Sur le zinc**, 1900
En el mostrador
Óleo sobre tela
40,7 x 32,3 cm
Musée Calvet, Aviñón
57. **Paysage**, 1904-1905
Paisaje
Óleo sobre tela
62 x 75 cm
Colección particular
58. **La Rue à Marly-le-Roi**, 1905-1906
Calle de Marly-le-Roi
Óleo sobre tela
54 x 65 cm
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París
59. **Les Coteaux de Rueil**, 1906
Las laderas de Rueil
Óleo sobre tela
48 x 56 cm
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París

60. Les Bateaux sur la Seine, 1906

Barcos en el Sena
Óleo sobre tela
54,6 x 73,7 cm
The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Nueva York

61. **La Maison dans les arbres**, 1908
Casa entre los árboles
Óleo sobre tela
54 x 73 cm
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París

62. **Nature morte au comptoir**, 1910
Naturaleza muerta con comptera
Óleo sobre tela
46 x 55 cm
Depósito particular permanente en el Musée des Beaux-Arts, Chartres

Auguste Chabaud

63. **Le Moulin de la Galette**, 1905
El Moulin de la Galette
Óleo sobre madera reforzada
82,5 x 61 cm
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París
64. **Yvette ou la robe à carreaux**, 1907-1908
Yvette o el vestido a cuadros
Óleo sobre tela
81 x 65 cm
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París

Maurice Marinot

65. **Portrait de Mademoiselle J.M. (étude)**, 1905
Retrato de Mademoiselle J.M. (estudio)
Óleo sobre tela
73 x 60 cm
Musée des Beaux-Arts, Lyon

OBRA GRÁFICA**André Derain**

66. **Tête demi-profil vers la droite**
Cabeza de medio perfil hacia la derecha
Xilografía
70 x 88 mm
Bibliothèque Nationale de France, París
67. **Femme nue assise, tête appuyée sur la main droite**
Mujer desnuda sentada, con la cabeza apoyada en la mano derecha
Xilografía
120 x 69 mm
Bibliothèque d'Art et Archéologie, Fondation Jacques Doucet, París
68. **Femme nue étreignant un arbre**
Mujer desnuda abrazada a un árbol
Xilografía
195 x 75 mm
Bibliothèque d'Art et Archéologie, Fondation Jacques Doucet, París

69. Nu assis, tête appuyée sur la main gauche
Desnudo sentado, con la cabeza apoyada en la mano izquierda
Xilografía
70 x 69 mm
Bibliothèque d'Art et Archéologie, Fondation Jacques Doucet, Paris

70. Femme nue de face
Mujer desnuda de frente
Xilografía
145 x 72 mm
Bibliothèque d'Art et Archéologie, Fondation Jacques Doucet, Paris

71. L'Enchanteur pourrissant
L'Enchanteur pourrissant, de Guillaume Apollinaire, illustrado con xilografías de André Derain. Edición de Henry Kahnweiler, 1909.
Paul Birault, impresor. Cubierta de pergamino.
260 x 200 mm
Bibliothèque Nationale de France, Paris

Raoul Dufy

72. Femme nue
Mujer desnuda
Xilografía
94 x 74 mm
Bibliothèque d'Art et Archéologie, Fondation Jacques Doucet, Paris

73. Fauqueur
Segador
Xilografía
120 x 80 mm
Colección particulier, Paris

74. La Pêche, 1910
La pesca
Xilografía
320 x 404 mm
Bibliothèque Nationale de France, Paris

75. Baigneuse
Bañista
Xilografía
150 x 120 mm
Colección particulier, Paris

Émile Othon Friesz

76. Le Pêcheur de Cassis
El pescador de Cassis
Xilografía
207 x 157 mm
Bibliothèque Nationale de France, Paris

Albert Marquet

77. La Blanchisseuse
o *La Porteuse de pain*
La lavandera o La repartidora del pan
Xilografía
180 x 210 mm
Bibliothèque Nationale de France, Paris

Henri Matisse

78. Petit Bois noir
Pequeña xilografía negra
Xilografía
310 x 212 mm
Bibliothèque d'Art et Archéologie, Fondation Jacques Doucet, Paris

79. Bois clair
Xilografía clara
Plancha de madera grabada
348 x 282 x 20 mm
Bibliothèque Nationale de France, Paris

Xilografía
342 x 266 mm
Bibliothèque Nationale de France, Paris

80. Grand Bois
Gran xilografía
Xilografía
480 x 385 mm
Bibliothèque d'Art et Archéologie, Fondation Jacques Doucet, Paris

Louis Valtat

81. Femmes
Mujeres, de la serie homónima
Xilografía en color, retocada con acuarela
167 x 177 mm
Bibliothèque Nationale de France, Paris

82. Naufrage
Naufragio, de la serie Femmes
Xilografía en color, retocada con acuarela
167 x 190 mm
Bibliothèque Nationale de France, Paris

83. Scène mythologique: Hercule et le lion
Escena mitológica: Hércules y el león
Xilografía retocada con acuarela
135 x 155 mm
Colección particulier, Paris

Maurice de Vlaminck

84. Au bordel
En el burdel
Xilografía
225 x 180 mm
Bibliothèque Nationale de France, Paris

85. Tête de femme
Cabeza de mujer
Xilografía
101 x 159 mm
Bibliothèque d'Art et Archéologie, Fondation Jacques Doucet, Paris

86. Tête de femme
Cabeza de mujer
Xilografía
316 x 227 mm
Bibliothèque Nationale de France, Paris

87. Voiles
Velas
Xilografía
284 x 360 mm
Colección particulier, Paris

88. Le Pont à Chatou
El puente de Chatou
Xilografía
256 x 337 mm
Bibliothèque Nationale de France, Paris

89. Le Vieux Port de Marseille
El puerto antiguo de Marsella
Xilografía
253 x 340 mm
Colección particulier, Paris

Exposiciones

- 1951
París, Musée National d'Art Moderne: *Le Fauvisme*.
- 1962
Marsella, Musée Cantini: *Gustave Moreau et ses élèves*.
- 1965
Burdeos, Galerie des Beaux-Arts: *Les Peintres français dans les Musées de l'Hermitage et de Moscou*.
- 1966
París, Musée National d'Art Moderne / Múnich, Haus der Kunst: *Le Fauvisme français et les débuts de l'expressionnisme allemand*.
Hamburgo, Kunstverein: *Matisse und seine Freunde - Les Fauves*.
- 1967
Charleroi, Palais des Beaux-Arts: *Autour du fauvisme, Valtat et ses amis*.
- 1968
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade / Toulouse, Réfectoire des Jacobins: *Kees van Dongen*.
- 1970
París, Grand Palais: *Henri Matisse, Exposition du centenaire*.
- 1975-1976
Burdeos, Galerie des Beaux-Arts / París, Musée de l'Orangerie: *Albert Marquet, 1875-1947*.
- 1976
Nueva York, Museum of Modern Art: *The Wild Beasts: Fauvism and its Affinities*.
- 1979
París, Grand Palais (Salon d'Automne): *Les Fauves*.
Le Havre, Musée des Beaux-Arts: *Othon Friesz*.
- 1982
Burdeos, Galerie des Beaux-Arts: *Georges Braque et l'Europe*.
- 1983
Martigny, Fondation Pierre Gianadda: *Manguin parmi les fauves*.
- 1984
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade: *Le Fauvisme des Provençaux*.
- 1986
Toulouse, Musée Paul Dupuy / Niza, Galerie des Ponchettes: *Matisse: Ajaccio-Toulouse, 1898-1899, Une saison de peinture*.
- 1987
Chartres, Musée des Beaux-Arts: *Vlaminck: le peintre et la critique*.
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade: *Les Œuvres fauves de Raoul Dufy*.
- 1988
Lausana, Fondation de l'Hermitage: *Albert Marquet, 1875-1947*.
Roanne, Musée de Roanne: *Jean Puy*.
- 1988-1989
París, Musée Marmottan: *Henri Manguin, 1874-1949*.
- 1989
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade: *Louis Valtat, Paysages de l'Estérel*.
- Colliure, Musée de Collioure: *Matisse et Derain à Collioure, été 1905*.
París, Galerie Berggruen: *Gravures fauves et expressionnistes*.
- 1990
Los Ángeles, County Museum of Art / Londres, Royal Academy: *The Fauve Landscape*.
- 1990-1991
Amsterdam, Rijksmuseum: *Vincent van Gogh en de Moderne Kunst, 1890-1914*.
- 1992
Nueva York, Museum of Modern Art: *Henri Matisse: A Retrospective*.
Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade: *Signac et Saint-Tropez, 1892-1913*.
Nagoya, Aichi Prefectural Museum of Art: *Fauvism and Modern Japanese Painting*.
- 1993
París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou: *Henri Matisse, 1904-1917*.
- 1994
Marsella, Musée Cantini: *L'Estaque*.
- 1994-1995
París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París / Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza: *André Derain: le peintre du «trouble moderne»*.
- 1995
Burdeos, Musée des Beaux-Arts: *Rétrospective Louis Valtat*.
Sydney, The Art Gallery of New South Wales: *Fauves*.
- 1996
Tel Aviv, The Tel Aviv Museum of Art: *Fauves*.
Morlaix, Musée des Jacobins: *Jean Puy, Un fauve en Bretagne*.
- 1997
Barcelona, Museu Picasso: *André Derain, 1904-1912*.
Lausana, Fondation de l'Hermitage: *Camoin*.
- 1998
Marsella, Musée Cantini: *Camoin*.
Lodève, Musée Fleury: *Albert Marquet*.
Lyon, Musée des Beaux-Arts: *Raoul Dufy*.
- 1998-2001
Coblenza, Dessau, Emden, Lausana, Maastricht, Paderborn, Wiesbaden: *Auguste Chabaud, 1882-1955*.
- 1999
Barcelona, Museu Picasso: *Raoul Dufy*.
Turín, Palazzo Brichesarío / Lodève, Musée Fleury: *Les Fauves et la critique*.
París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou: *R. Delaunay, 1906-1914, De l'impressionisme à l'abstraction*.
- 1999-2000
París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París: *Le Fauvisme ou «l'épreuve du feu», Éruption de la modernité en Europe*.
- 2000
París, Grand Palais: *La Méditerranée. De Courbet à Matisse*.
Barcelona, Centre Cultural Caixa Catalunya: *Els anys fauves. 1904-1908*.

Bibliografía

- APOLLINAIRE, GUILLAUME: *Chroniques d'Art 1902-1918*, edición de L.C. Breunig. París, Gallimard, 1960 (reed. 1993).
- BRODSKAIA, NATHALIA: *Les Fauves*. Bournemouth, Parkstone, 1995.
- CABANNE, PIERRE: *André Derain*. París, Somogy, 1990 (reed. París, Gallimard, 1994).
- CHARMET, RAYMOND: *Auguste Chabaud*. París, La Bibliothèque des Arts, 1973.
- CHASSÉ, CHARLES: *Les Fauves et leur temps*. París, La Bibliothèque des Arts, 1963.
- CRESPELLE, JEAN-PAUL: *Les Fauves*. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1962.
- DAGEN, PHILIPPE: *La Peinture en 1905. L'enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques* de Charles Morice. París, Lettres Modernes, 1986.
- Pour ou contre le fauvisme*. París, Somogy, 1994.
- DIEHL, GASTON: *Les Fauves*. París, Les Éditions du Chêne, 1943 (reed. 1948).
- Henri Matisse*. París, Éditions Pierre Tisné, 1954.
- Les Fauves*. París, Nouvelles Éditions Françaises, 1971.
- DUTHUIT, GEORGES: *Les Fauves*. Ginebra, Éditions des Trois Collines, 1949.
- ESCHOLIER, RAYMOND: *Matisse*. París, Librairie Floury, 1937.
- FERRIER, JEAN-LOUIS: *Les Fauves. Le règne de la couleur*. París, Éditions Pierre Terrail, 1992.
- FREEMAN, JUDI (dir.): *Le Paysage fauve, Matisse, Derain, Braque et leur cercle (1904-1908)*. París, Abbeville, 1990.
- GILLES-PERSIN, PATRICK: *Daniel-Henry Kahnweiler: L'aventure d'un grand marchand d'art*. París, Bibliothèque des Arts, 1990.
- GIRAUDY, DANIELLE: *Camoin: sa vie, son oeuvre*. Marsella, La Savoissienne, 1972.
- GIRY, MARCEL: *Le Fauvisme, ses origines, son évolution*. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1981.
- GRAMONT, CLAUDE: *Abécédaire du fauvisme*. París, Flammarion, 1999.
- HOOG, MICHEL: «La Peinture et la Gravure: fauvisme et expressionnisme», en *Histoire de l'Art 4. Du Réalisme à nos jours*. París, Encyclopédie de la Pléiade, 1969.
- JEDLICKA, GOTTHARD: *Der Fauvismus*. Zúrich, Büchergilde Gutenberg, 1961.
- LAFFAILLE, MAURICE: *Raoul Dufy. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint de 1895 à 1915*. Ginebra, Éditions Motte, 1972.
- LEE, JANE: *Derain* (catálogo de exposición del Museum of Modern Art, Oxford). Oxford, Phaidon, 1990.
- LEYMARIE, JEAN: *Le Fauvisme*. Ginebra, Skira, 1959 (reed. 1987).
- MANGUIN, LUCILE y CLAUDE: *Henri Manguin: Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1980.
- MARQUET, MARCELLE: *Marquet*. París, La Bibliothèque des Arts, 1952.
- MATISSE, HENRI: *Écrits et propos sur l'art: Texte, notes et index établis par Dominique Fourcade. Nouvelle édition revue et corrigée*. París, Hermann, 1992.
- MÜLLER, JOSEPH-ÉMILE: *Le Fauvisme, étude biographique et critique*. París, Hazan, 1956.
- OPPLER, ELLEN CHARLOTTE: *Fauvism Reexamined* (tesis doctoral, Columbia University, Nueva York, 1969). Nueva York, Garland Publications, 1976.
- PERNOUD, EMMANUEL: *L'Estampe des fauves, une esthétique du contraste*. París, Hermann, 1994.
- PUY, MICHEL: *Le Dernier État de la peinture*. París, Union Française du Livre, 1910.
- SALMON, ANDRÉ: *Le Fauvisme*. París, Aimery Somogy, 1956.
- SCHNEIDER, PIERRE: *Matisse*. París, Flammarion, 1984 (reed. 1990).
- SIGNAC, PAUL: *D' Eugène Delacroix au néo-impressionnisme: Introduction et notes par Françoise Cachin*. París, Hermann, 1964 (reed. 1987).
- VAUXCELLES, LOUIS: *Le Fauvisme*. Ginebra, Pierre Cailler, 1958 (reed. 1999).
- VLAMINCK, MAURICE (de): *Tournant dangereux. Souvenirs de ma vie*. París, Librairie Stock, 1929.
- VOLLARD, AMBROISE: *Souvenirs d'un marchand de tableaux*. París, Albin Michel, 1937 (reed. 1984). (Traducción de Rafael Vázquez Zamora: *Memorias de un vendedor de cuadros*. Barcelona, Ediciones Destino, 1946 [reed. 1983].)



Henri Matisse, *Marguerite lisant*, 1906

© Succession H.Matisse