

**HENRI MATISSE. APUNTES DE UN PINTOR<sup>1</sup>**
*Henri Matisse. Notes of a painter*
*François Fédier<sup>2</sup>*
*Jorge Acevedo Guerra. Traductor\**

Comencemos el trabajo con una observación sobre la cual me permito insistir: *leer*, con cuidado, el texto de un pintor como Henri Matisse no es abordar la pintura *desde el exterior*.

Matisse es pintor, inclusive cuando escribe. Esto significa: piensa en cuanto pintor, y en consecuencia escribe como pinta. La observación cobra toda su importancia cuando caemos en la cuenta que esto ocurre con todo escrito de un artista de buena ley (lo que se reconoce en que no habla nunca *sino* de arte y *de nada más*).

Para ejercitarnos en comprender bien lo que acaba de ser indicado, vamos a leer una frase de Claude Debussy. Habla del *concierto* para violín *en sol* de Juan-Sebastián Bach:

Este concierto es algo admirable entre tantos otros ya inscritos en los Cuadernos del gran Bach; en él se encuentra casi intacto este “arabesco musical” o más bien ese principio del “ornamento” que está en la base de todos los modos de arte.

El músico Debussy enuncia aquí el principio que está en la base de “todos los modos de arte”. Todos los modos de arte, esto es: todas las artes tal como se realizan concretamente: la danza, la arquitectura, la poesía, la pintura, la escultura y, con completa seguridad, la música, puesto que Debussy acaba de hablar de ese principio a propósito de Bach. Así, “el principio del ‘ornamento’” se encuentra estando, dice, en la base de *todas* las artes (razón por la cual se puede llamar a cada una de ellas un modo, es decir, una modulación del arte). ¿Por qué Debussy pone comillas a “ornamento”? Inmediatamente después de esta palabra entre comillas, agrega un paréntesis: “(La palabra “ornamento” no tiene nada que ver aquí con la significación que se le da en las gramáticas musicales)”.

<sup>1</sup> Conferencia pronunciada por el autor en la Universidad de Montpellier, invitado por Riccardo Pineri. En *L'art en liberté* (Pocket, 2006, p. 211-236). Las referencias a textos en castellano son del traductor. En algunos casos se recogen en las notas referencias bibliográficas proporcionadas por el autor en el cuerpo del escrito. No he destacado las ocasiones en que eso ocurre.

<sup>2</sup> François Fédier es filósofo. Nació en 1935. Ha sido discípulo de Jean Beaufret desde 1955. Se consagra, a partir de 1958, a la traducción de textos de Heidegger. Dirige la traducción, en curso, de la Edición Integral (*Gesamtausgabe*) de Heidegger en la editorial Gallimard. Él mismo ha traducido, entre otros muchos textos de ese filósofo, el volumen 65 de la Edición integral: *Apports à la philosophie. De l'avenance*; además, varios de sus *Écrits politiques*. También se ha dedicado a traducir a Hölderlin. Autor de numerosos libros, como *Regarder Voir, Voix de l'ami, Entendre Heidegger et autres exercices d'écoute* y *Voz del amigo y otros ensayos en torno a Heidegger*, Ediciones de la Universidad Diego Portales, Santiago, 2017. Edición de Jorge Acevedo Guerra.

Siguiendo a Debussy (es siempre saludable seguir a los que tienen algo que decir), *ornamento* no tiene nada que ver con el sentido corriente de la palabra, en el que el ornamento es exterior respecto a lo que es ornamentado.

Es preciso, pues, esforzarse por comprender el *ornamento* del que habla Debussy como no exterior respecto de lo que es ornamentado. El ornamento es entonces la dimensión misma donde se encuentra algo ornamentado.

*Orner* [*ornamentar*] es un verbo del cual es preciso imaginar su verdadero aspecto. Para comprenderlo bien, pongámoslo en paralelo con *ordonner* [*ordenar*]. Si se puede decir que ordenar es poner en orden, entonces será preciso poder pensar que ornamentar [*orner*] es poner en *ornamento* [*orne*].

En la Edad Media la palabra “orne” existía. La locución “à orne” significaba: “uno tras el otro”, o bien “a la redonda”, en breve: enteramente en forma regular.

*Ornement*: la manera en la que el *ornamento* ornamenta. ¿Ornamenta qué? No ornamenta nada diferente de sí –de tal suerte que es preciso decir que él *se ornamenta*–.

*Ornement*: configuración armónica, en la medida en que la armonía superior no puede, decididamente, ser esa la que *aparece*, como enseña Heráclito (Frag. 54<sup>3</sup>).

El ornamento es el “principio que está en la base de todos los modos de arte”. En la música, es el principio del *arabesco musical*.

No iremos más lejos con Debussy –porque el arabesco musical no es nuestro tema–. Pero Henri Matisse, el pintor cuyos apuntes vamos a intentar leer, ha hablado a menudo del arabesco. Así, en 1952, le dijo a André Verdet (Matisse, 1972, p. 160): “El arabesco se organiza como una música”.

Matisse poseía una pequeña tela de Cézanne (*Tres Bañistas*, hoy en el *Petit Palais*<sup>4</sup>). Es absolutamente necesario leer al menos algunas frases del texto que escribió cuando donó esta pintura (Matisse, 1977, p. 178 n. 102):

Permítame decirle que este cuadro es de primera categoría dentro de la obra de Cézanne, ya que es de una realización muy densa, muy completa, y de una composición que ha ensayado en muchos trabajos anteriores, que figuran en colecciones importantes, pero que observados no son sino estudios preliminares que culminan en esta tela.

[...] Es sabrosa en color y materia, y desde la distancia adecuada muestra el poder de la fuerza de sus líneas y la sobriedad excepcional de las relaciones (Matisse, 1972, p. 133s; 1977, p. 151s).

A propósito de este cuadro, Matisse confió un día que ahí fue donde había entendido “el poder, el canto del arabesco en relación con el color, la fijeza de la forma” (Matisse, 1972, p. 134; 1977, p. 178 n. 103).

---

<sup>3</sup> “Una armonía invisible es más intensa que otra visible” (Kirk, Raven y Schofield, 2008, p. 223).

<sup>4</sup> Ver Henri Matisse, *Écrits et Propos sur l'art*. Versión en castellano: *Reflexiones sobre el arte*. Textos y notas redactadas por Dominique Fourcade. Trad. de Susana Soba Rojo, p. 51.

El *canto* del arabesco, –¿el que lo organiza como una música?

Cuando Debussy habla del principio de todos los modos de arte, recurre a términos que son apropiados para la pintura y la escultura, mientras que Matisse, buscando delimitar el corazón de la pintura, habla a partir de la música. Esto no significa que en eso prevalecería una confusión, sino más precisamente que todos los modos de arte tienen un principio único. Es necesario que escuchemos hablar a Matisse de ese principio.

Apuntes de un pintor, 1908 (Matisse, 1972, p. 40-58; 1977, p. 47-98). Matisse tiene treinta y nueve años; ya no es un “joven pintor”, sino un hombre en su plena madurez. En este texto, se trata para él de “develar algunas de sus ideas sobre el arte de pintar” (1977, p. 51). Las ideas de Matisse sobre el arte de pintar proceden de un pensamiento: “El fondo de mi pensamiento no ha cambiado, pero mi pensamiento ha *evolucionado* y mis medios de expresión se han ido adaptando a esa evolución” (p. 51). Asimismo: “El pensamiento de un pintor no debe ser considerado fuera de sus medios” (p. 52). Y sobre todo: “Lo que persigo por sobre todo es la expresión” (p. 52). Los medios del pintor son, pues, *modos de expresión*.

¿Qué es la expresión? Una frase de Matisse (1972, p. 42) la delimita con toda exactitud: “Yo no puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como lo traduzco”.

La expresión supone una traducción. Toda expresión es una traducción, pero toda traducción no es forzosamente expresión.

En cuanto a *traducir*, es “traducir el sentimiento que tengo de la vida”.

No poder distinguir entre ese sentimiento y su traducción es haber hecho la experiencia de que el “sentimiento de la vida” no se siente verdaderamente sino *a través* de su traducción, de la misma manera que, inversamente, la traducción [el cuadro, la pieza musical, en general la obra de arte] no *son* obras de arte a menos que traduzcan un verdadero sentimiento, es decir, un sentimiento experimentado (lo que, en el lenguaje de Aristóteles, se llama αἴσθησις [*aísthesis*]).

Hay ahí una relación que será necesario no perder más de vista: no hay sentimiento experimentado sin traducción, y no hay traducción sin que sea experimentado un sentimiento. No hay ninguna necesidad por ahora de plantear la pregunta sobre la anterioridad de lo uno sobre lo otro.

Retengamos, pues, que la *expresión* es esta *unidad* del sentimiento y de su traducción (lo que Cézanne llama la “realización”).

Matisse describe el arte de pintar:

La expresión [...] está en toda la disposición de mi cuadro [...] La composición es el arte de arreglar de manera decorativa los distintos elementos de que el pintor dispone para expresar sus sentimientos (1977, p. 42).

Observemos: la *disposición*, y la *composición*. La disposición es la obra de la composición. Componer es disponer decorativamente los elementos de expresión de los sentimientos.

Con toda evidencia, Matisse habla con una coherencia muy estricta. Todas esas palabras –“expresión”, “decoración”– hablan a partir de relaciones tan precisas que no escuchar el rigor que rige a estas declaraciones nos impediría ver lo que dice el pintor. Matisse señala (1972, p. 43):

Quiero llegar a ese estado de condensación de sensaciones que hace [*fait*] al cuadro... (1977, 9.43).

Hay cuadro –en general, obra de arte– cuando las sensaciones artísticas son condensadas allí en *sentimientos expresados*, es decir, en sentimientos que pueden ser *experimentados de nuevo*.

Matisse explica (1972, p. 43):

A menudo, cuando me pongo a trabajar, en una primera sesión siento sensaciones frescas y superficiales. Hace un tiempo eso me bastaba. Pero si eso me contentara hoy, un hoy en que creo ver más lejos, quedaría un vacío [ $\neq$  composición] en el cuadro: yo habría registrado las sensaciones fugaces de un momento que no me definirían enteramente y que yo apenas reconocería al día siguiente (1977, p. 53).

¡Registrar no basta! Ahora es necesario registrar como es preciso. No registrar (constatar) sensaciones frescas y superficiales. ¿Por qué? Porque ellas *no me definirían enteramente*, dice Matisse. Habla de Matisse, el pintor, y únicamente de él.

[Registrar: poner en registro ahí donde se guardan los movimientos. Comparación con el recuerdo; *registra*: cosas aplazadas].

Por eso es que registrar como es preciso no es registrar pasivamente; lo que se trata de registrar ahora son las sensaciones condensadas de un momento que me defina enteramente. Registrar como es preciso es llegar al “estado de condensación de sensaciones que hace [*fait*] al cuadro”. El estado de condensación HACE al cuadro, escribe el pintor. Y él pone expresamente en relación ese estado con algo que lo *definiría* enteramente, a él, al pintor.

Digamos, para avanzar hacia lo más importante, que lo que define a un pintor es su visión de lo pictórico.

Ahora bien, el mismo Matisse califica siempre su visión de *decorativa*. Así, hacia fines de su vida, hablando con Georges Duthuit, el pintor declara:

Expresión y decoración no son sino una sola y misma cosa, estando el segundo término condensado en el primero (Matisse, 1972, p. 308).

[Esta frase, ¿no es un pensamiento que se articula con el mismo perfil ideogramático de un dibujo de Matisse?].

Decorativo remite al latín *decor, decoris* –cuyo verbo es *decorare*: adornar. La raíz de sentido es aquí el impersonal *decet*– el verbo de la decencia, es decir, de la observación de lo apropiado [*ce qui convient*]. En el sentido más indicativo en que toma la palabra *decorativo*, Matisse la entiende ante todo como índice de pura belleza. El cuadro, como culminación del arte de pintar, es decorativo en la medida en que es *apropiado* [*convient*]. ¿Respecto de qué? ¡De la vida!

Es apropiado [*convient*] en todos los sentidos del término. Como traduce perfectamente “el sentimiento que yo tengo de la vida” –escuchemos bien: el estado de condensación de las sensaciones que me definen enteramente– el cuadro es apropiado [*convient*], se dispone decorativamente en su composición. Y simétricamente, para el espectador el cuadro es otra vez apropiado al desplegar un espacio mental inmediatamente accesible. Hacia el final de nuestro texto, Matisse (1972) llegará a escribir:

Lo que sueño [*Ce que je rêve*] es un arte de equilibrio, de pureza, de tranquilidad, sin tema inquietante o que preocupe, que sea para todo trabajador del cerebro, para el hombre de negocios como para el cultivador de las humanidades, por ejemplo, un sedante, un calmante cerebral, algo parecido a un buen sillón que lo descanse de sus fatigas físicas (p. 50)<sup>5</sup>.

[¡Matisse, pintor “fóvista”].

El admirable trabajo de edición de estos textos, que ha realizado Dominique Fourcade, permite poner en relación esta declaración de Matisse con otra que nos aclara sobremanera su sentido:

Un cuadro colgado en la pared debe trasuntar paz. No tiene que introducir en el espectador un elemento de turbación e inquietud, sino algo que lo conduzca dulcemente a un estado físico tal que no sienta la necesidad de desdoblarse, de salir de sí mismo (1977, p. 88 n. 16).

En las dos declaraciones hay la misma palabra, “físico” (físico oponiéndose a mental, o inclusive a cerebral), el cuadro decorativo debe descansar al espectador de sus fatigas físicas, conduciéndolo dulcemente a cierto estado físico. Lo que caracteriza a ese estado físico es que en él el espectador no siente “la necesidad de desdoblarse, de salir de sí mismo”.

Prestemos atención: el espectador, que es (explica Matisse) “todo trabajador del cerebro”, debe ser llevado por el cuadro a un estado de paz en el que “no sienta la necesidad de desdoblarse, de salir de sí mismo”. Matisse escribe “salir de sí mismo” [*sortir de soi-même*], y no “salir de él mismo” [*sortir de lui-même*]. Creo que el matiz es significativo. Salir de sí mismo no es salir de su subjetividad psicológica. Matisse no habla como antropólogo, sino en tanto pintor.

Y cuando habla de su manera –de él, pintor– de mirar un cuadro, ¿qué dice? Volvamos a lo que escribió al donar la tela *Tres Bañistas* de Cézanne al museo *Petit Palace*:

---

<sup>5</sup> Póngase atención en que no dice *ce dont je rêve* –su sueño no es pasivo, sino imaginante– (Matisse, 1977, p. 59).

Ella me ha sostenido moralmente en momentos críticos de mi aventura como artista; he extraído de ella mi fe y mi perseverancia; por lo tanto, déjeme pedirle que le dé usted el lugar que ese cuadro exige para que pueda mostrar todas sus posibilidades (Matisse, 1972, p. 134; 1977, p. 151s).

A él, al pintor, es decir, al hombre de una aventura artística, el cuadro da fe y perseverancia. Es una de las numerosas posibilidades en las que la obra se da. La obra en efecto *se da*: ella da *sí*.

¿No sería esta la razón por la que el espectador, por su lado, no siente, mirándola, la necesidad de salir de sí? Él no siente esa necesidad porque está allí. Está en el estado de paz inducido por el cuadro: él está *en sí mismo*.

La manera en que la obra se da es así, ella misma, múltiple:

Yo me dedico (dice Matisse) a crear un arte que sea para el espectador, de cualquiera condición a que pertenezca, una especie de calmante cerebral, de tregua, de certeza agradable, que dé paz y tranquilidad (1972, p. 50 n. 16; 1977, p. 88 n. 16).

Es necesario tomar muy en serio el determinar lo que Matisse dice aquí: porque este pensamiento del arte pictórico está en acción en su trabajo. Encontramos aquí, en cuanto está en el origen de la *esperanza del arte* (la expresión es de Claude Debussy, *Monsieur Croche*, p. 58) de H. Matisse, el pensamiento de lo *decorativo*.

Una especie de calmante cerebral, de tregua, de certeza agradable. Primeramente, Matisse parece hablar de la pintura como una especie de aspirina, o, peor aún, de tranquilizante. Pero es *imposible* entenderlo así, aunque no fuera sino por haber prestado oído a lo que dice del “carácter de alta gravedad que persiste en todo ser humano” (1972, p. 49; 1977, p. 59).

Si el cuadro debe ejercer por su disposición decorativa un efecto tranquilizante, debe hacerlo sobre ese ser humano esencialmente y siempre capaz de “alta gravedad”.

A través de esas dos palabras –*alta gravedad*– Matisse solamente diseña algo como un déficit de verticalidad: lo alto y lo grave (¡no lo alto y lo bajo!). Grave, no en un sentido moral (una falta grave), tampoco en un sentido musical (una voz grave). La gravedad de que habla Matisse es la de la seriedad, de la seriedad de la vida, si es que ella es plenamente comprendida como oficio de vivir. Es a este ser humano que el cuadro debe aportar paz y tranquilidad, sin que el espectador tenga que realizar el menor esfuerzo. Ese es el sentido de las analogías que propone Matisse: calmante cerebral, tregua, certeza agradable; los tres tienen en común, como dice también, ser un estado físico donde se es *dulcemente conducido*.

Por un lado: un ser humano, en el sentido más íntegro del término, es decir, capaz de experimentar. Por otro: un cuadro plenamente decorativo, es decir, una condensación de estados sensibles, dispuestos y compuestos según un arabesco que resume un “momento que me define enteramente”.

*Decorativo*: ya no en el sentido superficial que tiene habitualmente esta palabra, el que no es apropiado para comprender verdaderamente lo que implica en Henri Matisse. En la parte baja de la página 46, podemos leer:

No me es posible copiar servilmente a la naturaleza, sino que estoy obligado a interpretarla y a someterme al espíritu del cuadro (Matisse, 1977, p. 57).

El cuadro, cada cuadro, tiene su espíritu, esto es: su espacio pictórico, con su campo de fuerzas. Y este espíritu pide algo del pintor: que interprete la naturaleza, esto es: que interprete lo dado, es decir, lo someta al espíritu del cuadro.

En la página 51 de nuestro texto (casi al final), Matisse precisa cómo trabaja:

Nos gusta hacer la distinción entre los pintores que trabajan directamente a partir de la naturaleza, y aquellos que trabajan desde la pura imaginación. Para mí, no creo que haya que pregonar uno de esos dos métodos de trabajo excluyendo el otro. Hay ocasiones en que ambos son empleados alternadamente por el mismo individuo, ya que puede tener necesidad de la presencia de objetos para recibir sensaciones y entonces sobreexcitar su facultad creadora; también puede ocurrir que sus sensaciones estén ya clasificadas [*se soient déjà classées*]; en ambos casos, podrá acceder a ese conjunto que constituye un cuadro (1977, p. 59s).

Los dos “métodos” de que habla este texto son dos métodos para “acceder a ese conjunto que constituye un cuadro”. El cuadro es *cierto* conjunto.

Por ejemplo, un conjunto en que las sensaciones del pintor “estén ya clasificadas”, y más precisamente aún: donde ellas “se hayan ya clasificado” [*se soient déjà classées*]. Decididamente, la manera en que Matisse emplea el reflexivo es muy significativa. ¿Cómo pueden ellas, las sensaciones, clasificarse? Lo que está a continuación lo explica:

Sin embargo, yo creo que se puede juzgar la vitalidad y el poder de un artista cuando, impresionado directamente por el espectáculo de la naturaleza es capaz de organizar sus sensaciones, e incluso de volver varias veces a ellas, y en diferentes momentos, continuándolas en un mismo estado de espíritu (1977, p. 60).

Releo esta frase:

Sin embargo, yo creo que se puede juzgar la vitalidad y el poder de un artista cuando, impresionado directamente por el espectáculo de la naturaleza, es capaz de organizar sus sensaciones, e incluso de volver varias veces a ellas, y en diferentes momentos, continuándolas en un mismo estado de espíritu.

Las sensaciones pueden clasificarse directamente si el pintor es capaz de organizar sus sensaciones. Si él es capaz de eso, a través de un poder que es su vitalidad, una vitalidad que posee no primeramente en cuanto hombre, sino como pintor. Vitalidad pictórica; dicho de otra manera, es la *definición* del pintor, impresionado directamente por el espectáculo de la naturaleza –recibiendo sensaciones directamente– como ser capaz de *organizar* sus sensaciones. ¿Qué quiere decir aquí “organizar”, y

más precisamente aún, “organizar sus sensaciones”? Lo siguiente lo precisa: es ser capaz “...incluso de volver [...] en un mismo estado de espíritu”.

Entendamos bien: es *sobre todo* tener el poder artístico de volver en un mismo estado de espíritu. El estado de espíritu, aquí, no es sino algo único con “el espíritu del cuadro”. Pero, desde el lado del pintor, este estado es el *momento que lo define enteramente*. Por eso es que Matisse puede hablar de un *mismo* estado de espíritu.

Sin embargo, el pintor no persigue de ninguna manera un *único* estado de espíritu que sea el mismo. Por eso él se preocupa de añadir: “continuándolas”, a saber, las sensaciones organizadas; continuándolas en cuadros, eventualmente en series de cuadros.

El mismo estado de espíritu al que el pintor puede volver “varias veces, y en diferentes momentos” es, más exactamente, lo que Matisse denomina, en la página 43, “estado de condensación de sensaciones que hace [*fait*] al cuadro”. La frase que sigue es particularmente esclarecedora:

Podría contentarme con el primer intento de una obra, pero perdería interés en ella a partir de entonces; prefiero retocarla para poder reconocerla más tarde como una representación de mi espíritu (1977, p. 53s, p.69).

Hay dos métodos que se pueden distinguir analíticamente, pero que, en un pintor sólido, concurren alternadamente en la creación artística; el primero consiste en “recibir sensaciones y entonces sobreexcitar la facultad creadora”. ¿Por qué dice él *sobreexcitar*? Porque “recibir sensaciones” no es ser pasivo. En esta recepción vibran todas sus resonancias de acogida. Recibir sensaciones es entonces acoger sensaciones plenas de sentido.

La sobreabundancia de sentido sobreexcita la facultad creadora.

Crear es hacer ser lo que previamente no es. Hacer llegar a ser. Si lo consideramos con detenimiento, se trata de un extraño método. Matisse lo nombra “trabajar directamente a partir de la naturaleza”, y nosotros entendemos ahora que con él se trata de hacerse acogedor de las sensaciones sobreabundantes que van a imponer su cuadro al pintor.

El segundo método consiste en “trabajar desde la pura imaginación”. Eso tampoco es inteligible de modo inmediato. Para ir con rapidez a lo esencial, recordemos cómo entiende Matisse la imaginación. Imaginar, se podría decir, es *ver en el sentimiento*. No solamente tener la sensación, sino tenerla en el seno del sentimiento. Ahora bien, el sentimiento es algo que se “nutre” “con estudios” (1972, p. 127; 1977, p. 144). En esta misma página 127 se encuentra el párrafo más explícito:

El acuerdo de todos los elementos del cuadro que participan de la unidad de sentimiento ocasionado por el trabajo impone al espíritu una traducción espontánea del sentimiento, que no viene de una cosa simple sino de una cosa compleja y que se ha simplificado mediante la depuración del tema y del espíritu de quien lo tradujo.

La traducción espontánea del sentimiento; he ahí lo que es una “imagen”, una verdadera imagen. En este sentido, “imagen” se opone a “descripción”, exactamente como “pintar desde la pura imaginación” se opone a “pintar directamente a partir de la naturaleza”.

*Pintar desde la pura imaginación* es un método complicado de otra manera que *pintar directamente a partir de la naturaleza*. En la frase de la página 51, la expresión “también puede ocurrir que sus sensaciones estén ya clasificadas” no debe despistar por su aparente simplicidad. Porque no hay clasificación espontánea de las sensaciones sin un trabajo previo, que conduce a la unidad de sentimiento.

En cuanto al sentimiento, él no *llega* desde una cosa simple, sino desde una “cosa compleja”. La palabra “cosa” [*chose*] es deliberadamente la más corriente de las designaciones para “algo” [*quelque chose*] que presenta una unidad empírica cualquiera. La “cosa” en cuestión es eso respecto de lo cual el sentimiento va a ser el correlato.

Hay, entonces, la *imagen*, que traduce el sentimiento, y la *cosa*, de la que la imagen es, en términos cézannianos, la realización.

El proceso de realización (la “puesta en obra”) es una simplificación de la “cosa compleja”, obtenida a través de la depuración del “tema” [el tema del cuadro] y de la depuración “del espíritu de quien lo ha traducido”.

El tema es lo que es “traducido” en *imagen*. Ahora bien, esta traducción no tiene lugar sino cuando el tema se ha depurado al mismo tiempo que se depura el espíritu del pintor en el estudio; entonces hay “traducción espontánea del sentimiento”.

El cuadro debe ser una composición. Lo es si la realización es presidida por un principio que gobierna la unidad de la composición —el espíritu del cuadro—, el que siempre no puede ser sino imaginado, en la exacta medida en que no puede ser dado con el dato sensible. Es necesario que sea imaginado porque imaginar es ver lo que no es, cuya manifestabilidad es diferente respecto de aquella en la cual es visto lo que está ahí delante. Dicho de otra manera: se trata de ver algo invisible; únicamente a través de ello lo que es visible accede a la visibilidad.

El cuadro, entonces, se orna en una puesta en obra de sí que configura la *decoración misma*. Hay cuadro cuando lo real obra sobre lo imaginado, de tal suerte que lo imaginado se realiza allí.

Matisse está a punto de decir cómo procede en su trabajo de pintor. Para hacer esto, parte de tres nociones, que nombra el *sentimiento*, la *cosa* y lo *imaginario*. Si llegamos a ver bien cómo articula el pintor estas tres nociones, lo que es su arte de pintar llegará a ser, quizás, un poco más inteligible. El cuadro es una imagen. Pero para que él sea una imagen, es necesario primero que la imagen sea una imagen. Ahora bien: solo hay imagen si ella es “traducción espontánea del sentimiento”, solo si el sentimiento —y el solo— se traduce si el sentimiento se expresa, él mismo, tal como es en él mismo.

Para que esto llegue a ser posible, es necesaria una doble condición simultánea: que se logre la unidad del sentimiento por simplificación supone la doble depuración del “tema”, por una parte, y del “espíritu de aquel que lo ha traducido”, por otra.

Es bien probable que la depuración del tema y la del espíritu vayan de la mano. Depuración del espíritu del pintor es toda la disciplina que este último se ha impuesto para que nada le impida ya ser sí mismo, puramente sí mismo: espíritu capaz de reconocer el espíritu del cuadro. De reconocerlo y de traducirlo en cuadro.

Lo esencial, para nosotros, es entender el papel de la decoración, o quizás mejor, de lo decorativo en el arte de pintar de Matisse.

Lo decorativo es, si se me permite emplear la palabra en un sentido pascaliano, un orden —y más precisamente, el orden del ornamento—.

Hay ornamento cuando *todo* el cuadro es decorativo. He dicho “cuadro”, pero debo corregirme de inmediato: porque *un libro* puede también ser decorativo. En el caso de Matisse, esto sucederá con *Jazz* (1947), en el cual la escritura —el texto escrito— va a “estar en relación decorativa con las características de las láminas de color” (1977, p. 313).

Hablando de esas páginas de escritura caligrafiada, Matisse escribe en versalitas:

SU PAPEL ES PUES PURAMENTE ESPECTACULAR.

¿Cómo debemos entender eso? Es espectacular lo que pide ser visto; como se dice corrientemente: lo que atrae la mirada.

La escritura en *Jazz* es “puramente espectacular”. Es decir, ¿no hace falta *leerla*? ¿No leer ese texto en el que Matisse quiere “recoger las observaciones, las notas tomadas en el curso de mi existencia de pintor” (1977, p. 314)? ¿Tenemos la justa percepción de lo *espectacular*, tal como lo imagina Matisse?

Espectacular es, más profundamente, lo que merece ser visto, y que, así, se ofrece para ser visto, induciendo una mirada que lo tome en vista.

En lo que concierne al texto de Matisse, es espectacular si induce a ver su relación decorativa con las láminas de color. Pero ¿no es eso también una indicación que invita a *leerlo*? ¿No habría en esas notas numerosas cosas que son ellas mismas espectaculares, es decir, que piden ser vistas en relación con la aventura pictórica de Henri Matisse? Tomemos un ejemplo. En las páginas 91-101 de *Jazz*, Matisse escribe un texto titulado *Un músico ha dicho*:

En arte, la verdad, lo real comienza cuando no se comprende en nada lo que se hace, lo que se sabe, y no obstante queda en uno una energía tanto más fuerte cuanto contrariada, comprimida, aplastada. Entonces hay que presentarse con la más grande humildad: completamente blanco, completamente puro, cándido, con el cerebro que parezca vacío, en un estado de espíritu análogo al de un comulgante que se acerca a la Santa Mesa. Es necesario, evidentemente, dejar detrás de sí todo lo adquirido y haber sabido preservar la frescura del Instinto (1977, p. 316s).

Este texto está en relación con una doble lámina en colores, insertada hacia el final del texto, entre las páginas 96 y 101 —lámina titulada *Le Cow-Boy*, en la que sobre cinco franjas de colores diferentes (azul, amarillo, verde, blanco, azul) están jugando dos formas negras interconectadas la una con la otra.

Pero también podemos observar que ese texto está en relación con esa depuración del espíritu del pintor de la que hablábamos hace un momento.

Algo, sin embargo, es no menos espectacular en este texto: el contraste de tono entre la *humildad* (el estado de espíritu del comulgante que se acerca a la Santa Mesa), y el brusco retorno, con la última frase, al tono de la maestría, del dominio. Todo ello, en el mismo escrito, “constituyendo como un ‘fondo sonoro’” (Matisse, *Jazz*, p. 145); un fondo sonoro que empuja, rodea y protege “mis improvisaciones cromáticas y rítmicas” (1977, p. 319).

¿Qué decir de este contraste de tono? Componiéndolo abruptamente en el texto, ¿no invita Matisse a apreciar el ámbito que indica? Porque no nos engañemos en esto: el pintor habla aquí no menos de lo pictórico que de lo decorativo –aquí, donde él lo pone en obra decorativamente–, él habla de eso simultáneamente de otra manera, no menos *decorativa*, suponiendo que seamos capaces de imaginar otro (?) sentido de decoración, algo así como el decoro de la inteligibilidad.

Para describir la humildad en la que debe presentarse el artista al entrar en la verdad del arte, él evoca al comulgante de la Comunión solemne, que acude a recibir la Vida. La más grande humildad, pero sin ninguna efusión mística, como lo comprobamos casi violentamente leyendo la frase que sigue: Es necesario, evidentemente, dejar detrás de sí todo lo adquirido y haber sabido preservar la frescura del Instinto (1977, p. 316s).

No hay duda: el contraste es resuelto a favor de la maestría, del dominio. Pero esta misma maestría, este dominio está tensado por el contraste, puesto que, de entrada, el pintor se encarga de destacar los límites: “lo real comienza cuando no se comprende en nada lo que se hace, lo que se sabe” (p. 316).

Extraña maestría o dominio, pues. Pero también: extraña humildad. Quizás estemos ahora en mejores condiciones para comprender [*réaliser*] –empleo deliberadamente la palabra de Cézanne y no el anglicismo–, para comprender lo que ha sido dicho al comienzo, a saber, que Matisse escribe como pinta. Compone sus cuadros de la misma manera en que escribe su texto. Escuchemos bien: él dispone de campos de fuerzas; en el caso de un texto, el campo de fuerzas es el de las acepciones.

Humildad –ser pura acogida confiada–. Consideremos la muy sorprendente frase de la carta a su hijo Pierre, del 1 de septiembre de 1940: “espero el rayo que no puede dejar de caer” (1972, p. 183s; 1977, p. 236).

Pero humildad sin abandono de sí: *Es necesario, evidentemente, dejar detrás de sí todo lo adquirido...* (1977, p. 316s).

*En arte, la verdad, lo real comienza cuando no se comprende en nada lo que se hace, lo que se sabe...* (p. 316). Detengámonos un poco sobre esta declaración. Matisse habla de la verdad del arte tal como ha sido experimentada por el artista. Comienza, dice Matisse, en cierto momento. Cuando el arte comienza a ser verdaderamente, es experimentado en el artista a través de un proceso que no es de desposesión, sino de *disyunción*: no comprende en nada lo que hace, lo que sabe.

Él sabe lo que sabe, pero eso es –de alguna manera– *anulado*, al menos en su función habitual. Habitualmente, el saber nos hace habitar en una situación familiar de inteligibilidad. Aquí –ahí donde empieza la verdad del arte– el saber ya no dispensa inteligibilidad. Él perdura, sin embargo, con carácter de *descargo* [*acquit*]. Matisse escribe *acquit* [descargo, saldo] con una *t*, no con una *s*, como esperaríamos. El matiz es relevante, porque *l'acquis* (con una *s*) es el participio de *acquérir* [*adquirir*], mientras que *l'acquit* es aquello de lo cual se ha *acquitté*, es decir, aquello de lo cual ya se ha liberado por haber saldado la cuenta. Inclusive si, a primera vista, haber saldado la cuenta detrás de sí se puede entender como tener detrás de sí aquello que uno ha adquirido, se mantiene el hecho de que Matisse escribe: tener detrás de sí aquello respecto de lo cual uno ha saldado la cuenta. Ya un simple lapsus sería espectacular. Pero más aún lo es la situación descrita. Aquello respecto de lo cual se ha saldado la cuenta [*acquitté*] es todo lo que se ha adquirido [*acquis*] en un trabajo, pero de tal suerte que eso no es adquirido completamente. La cuenta saldada *está detrás de sí*: un sólido apoyo, ciertamente, pero sin que él pueda proporcionar la más mínima luz respecto de aquello que está *delante de sí*. La situación es muy precisa y perfectamente descriptible.

En la segunda parte de *Notas sobre Antígona* se encuentra una indicación realmente preciosa de Hölderlin (1976, p. 147): Tenemos, en efecto, que presentar, en todas partes, el mito de manera que sea *más convincente*.

El mito de Orfeo subiendo del Infierno expone la situación del artista saliendo de la vida cualquiera: le está prohibido darse vuelta.

Me atrevo a decir que la situación de Orfeo [aquella en la que se encuentra todo hombre que se ha dedicado a “la explicación órfica de la Tierra”, como dice Mallarmé en su *Autobiografía*] está expuesta de manera más convincente por Matisse cuando dice: *Es necesario, evidentemente, tener totalmente saldada la propia cuenta detrás de sí...* Porque, lo repito: si *l'acquit* [el saldo] no es *acquis* [adquirido], si no es una posesión, entonces no es algo diferente del saber, pero del cual “no se comprende ya nada”. El hecho de no comprender ya nada no invalida el saber, si es aquello respecto de lo cual se ha saldado la cuenta, es decir, la disciplina a la que el artista se ha sometido, depurando con ello su espíritu.

¡He aquí por qué no basta tener esta cuenta saldada detrás de sí! Asimismo, evidentemente, es necesario también *haber sabido preservar toda la frescura del Instinto* (Matisse, 1977, p. 317). Percatémonos bien de que Matisse no articula dos conceptos (el de *adquirido* y el de *innato*). “Instinto” está escrito con mayúscula, y explicado mediante la palabra *frescura*. Es necesario entender lo que Matisse llama “Instinto” a partir de la frescura. La frescura es un estado, o mejor, un momento, más exactamente el momento del primer contacto, en que se la experiencia *como por primera vez*.

En un texto contemporáneo de *Apuntes de un pintor, Matisse interrogado por Apollinaire* –que el poeta publica en 1907–, en el último párrafo, en el que reconocemos el tono de Matisse, dice:

Cuando hablamos de la naturaleza, no debemos olvidar que formamos parte de ella, y que nos debemos considerar con tanta curiosidad y sinceridad como cuando estudiamos un árbol, un cielo o una idea. Porque hay una relación de nosotros con el resto del universo, podemos descubrirlo y posteriormente no intentar sobrepasarlo (1972, p. 58; 1977, p. 66).

La frescura del Instinto tiene que ver con esa “relación de nosotros con el resto del universo”. Una relación que ya no es necesario intentar sobrepasar, manifiestamente, porque esa relación es la adecuada.

En ese mismo texto de Apollinaire se encuentra un pasaje que me gusta leer como una suerte de autobiografía de Matisse:

Usted me ha dicho: “Yo me he esforzado en desarrollar esta personalidad contando sobre todo con mi instinto y volviendo a menudo a los principios, y me decía a mí mismo cuando las dificultades me arredaban: –Tengo colores, una tela y debo expresarme con pureza, aunque tenga que hacerlo sumariamente, poniendo, por ejemplo, cuatro o cinco manchas de colores, trazando cuatro o cinco líneas con una expresión plástica (1972, p. 55; 1977 p. 64).

La frescura va con la pureza. Cuando Matisse dice “yo debo expresarme”, no apunta hacia el yo [*moi*] de las anécdotas, sino hacia el yo del pintor. Lo que debe expresar el pintor es una expresión *plástica*, es decir, una expresión en la que está en juego la relación del pintor con el resto del universo –relación que podemos descubrir (cuando, en cualquiera frescura, estamos en ella), y que podemos, “posteriormente, no intentar... sobrepasar”–.

En nuestro texto, página 49, Matisse –refiriéndose a los colores– señala esto:

Estudiando los cuadros de los pintores cuyo conocimiento del color se basa en el instinto y el sentimiento, en una analogía constante de sus sensaciones, se podría precisar en algunos puntos las leyes del color, haciendo retroceder los límites de la teoría de los colores tal como está actualmente admitida (1977, p. 58s).

El conocimiento puede también apoyarse en el *instinto*. Digamos más bien, para distinguir dos conocimientos, el conocimiento científico y el conocimiento artístico: el conocimiento que se apoya en el instinto puede ser más *preciso* y más *amplio* que el conocimiento exclusivamente científico. ¿En qué sentido? La respuesta se encuentra sin duda hacia el final del texto de Apollinaire, ahí donde el poeta escribe, haciéndose eco del pintor: *Él debe su novedad plástica a su instinto o conocimiento de sí mismo* (1972, p. 58; 1977, p. 66).

[Instinto: conocimiento de *sí* mismo].

Pero ¿por qué recurre Matisse, para hablar de lo que hay de más pictórico en su pintura al vocabulario del conocimiento? Intentando dar a esta pregunta cierta amplitud mayor, voy a terminar nuestra lectura.

¿Qué quiere decir Matisse hablando del conocimiento de los colores? Se trata, una vez más, de conocimiento pictórico –el cual se realiza expresándose en un cuadro– y no de una teoría física del color. Pero esto merece ser subrayado, el conocimiento pictórico es más preciso que la teoría científica de los colores, y hace retroceder los límites en ella. Es, pues, un conocimiento más completo, lo que no significa un conocimiento exhaustivo. Sin embargo, lo que ante todo prima, es que preguntemos en qué sentido el conocimiento pictórico puede ser legítimamente denominado *conocimiento*.

Para lo que denominamos “arte”, los griegos –señala Heidegger en alguna parte– no tenían un nombre especial. Decían τέχνη [*téchne*], es decir, *saber*. El mismo Heidegger dijo un día que la palabra alemana *Kunst* (el arte), no deriva de *können* (tener la capacidad de...), sino de *kennen* –conocer (en el sentido de “saber lo que se hace”)–.

Lejos de mí la idea de que estas referencias puedan esclarecer el tenor que tiene, en el pintor Henri Matisse, el conocimiento de que habla. Ojalá tan solo hayamos cumplido con la finalidad de que, si es posible, cada uno tenga esa información en su espalda.

El conocimiento hacia el que hace signo Matisse es un conocimiento muy específico: demos un paso adelante, y llamémoslo conocimiento pictórico, o incluso conocimiento del *espacio pictórico*. En nuestro texto, páginas 46-47, Matisse indica:

Todas mis relaciones de tonos hallados deben finalmente concordar en un resultado cromático vivo, en una armonía análoga a la de una composición musical (1977, p. 57).

Esta armonía, precisa un poco más adelante, es la de una obra que *debe llevar en sí su significación propia e imponerla al espectador antes incluso que tome contacto con el tema* (1977, p. 59).

“Significación” debe entenderse aquí de una manera originaria, como significación: *haciendo signo*, es decir, *manifestándose*. Entendida así, a la significación no le puede faltar, en última instancia, abarcar lo *mental*, sin perder en nada, no obstante, su dimensión *corporal*. En el *Testimonio* publicado en 1952, se puede leer:

En un espacio muy restringido... quise inscribir, como lo había hecho hasta entonces en cuadros de cincuenta centímetros o de un metro, un espacio espiritual, es decir, un espacio de tales dimensiones que la existencia misma de los objetos representados no lo limita (1972, p. 246; 1977, p. 325).

La *significación* de un cuadro, si avanzamos en el sentido de Matisse, es la manera en la que el cuadro deja manifestarse este espacio espiritual.

El conocimiento pictórico consiste en saber dejar manifestarse el espacio espiritual de la pintura –pero sin comprender nada de eso–. Este saber se adquiere, ciertamente, pero nunca de otro modo que llevándolo a efecto, de tal modo que ese saber no está nunca en condiciones de dominar lo que sabe. Apenas es capaz –en la cumbre de la vitalidad pictórica– de reconocer (pero con toda seguridad) que ese espacio “más amplio” está ahí.

En el texto *El camino del color* Matisse señala: “Mediante tales accesorios, este arte sugiere un espacio más amplio, un verdadero espacio plástico” (1972, p. 203; 1977, p. 258).

El verdadero espacio plástico es “la verdad, lo real” de que habla el fragmento *Un músico ha dicho*. Los *Écrits et propos sur l'art* hablan sin cesar de este espacio. Así, en la nota 54, en la página 100:

Si he podido reunir en mi cuadro lo que es exterior, por ejemplo el mar, y lo interior es porque la atmósfera del paisaje y la de mi habitación no son sino una... No tengo que acercar lo interior a lo exterior, los dos están reunidos en mi sensación. Puedo asociar el sillón que está cerca de mí en el taller con la nube del cielo, con el suave movimiento de la palmera al borde del agua, sin esforzarme para diferenciar los lugares, sin disociar los diferentes elementos de mi motivo, que no son sino uno en mi espíritu (1977, p. 166 n. 54).

“En mi espíritu”, dice Matisse. Espíritu no es sino otra manera de nombrar la imaginación. En 1954, Matisse le expresa a Gastón Diehl: *La imaginación se encarga de dar la profundidad y el espacio* (1977, p. 95 n 37).

Pero es más importante notar que *mi* espíritu o *mi* imaginación no designan en modo alguno algún polo subjetivo. Pensemos en la frase de Cézanne: *El color es el lugar donde nuestro cerebro y el universo se encuentran*.

El color es un lugar, y más precisamente un lugar de encuentro –ese donde se encuentran “nuestro cerebro y el universo”–. Cuando dice “nuestro cerebro”, Cézanne muestra que no quiere enredarse en la teoría del conocimiento: el cerebro es un órgano. Quiere solo describir una pura situación de reciprocidad, aquella en la que se encuentran juntos, concretamente, el ser humano y el universo.

El conocimiento pictórico del color pone en juego mucho más que el color –o, más bien, pone en juego el color como problemática *vital* para la existencia del pintor–. Ahora bien, la existencia del pintor es una de las modalidades de la existencia *humana*. De tal modo que hay relación entre el modo de existir del pintor y el modo de existencia que es propiamente el de cada ser humano.

Cuando Matisse, interrogado por Marcel Sembat, responde: “Voy hacia mi sentimiento; hacia el éxtasis”, enuncia algo que describe no solamente la aventura de *su* arte, sino la condición humana como tal.

“Voy hacia el éxtasis” no debe ser entendida como una declaración mística o exaltada. Al contrario, es necesario leer en ella, con toda sobriedad, el movimiento mismo de la existencia artística de Matisse –me atrevería a decir: el movimiento de toda existencia verdadera: ἐκστασις [*ékstasis*]– moverse a mantenerse fuera de...

Ahora habría que ir a ver un cuadro de Matisse –no una reproducción sino un verdadero cuadro, con la finalidad de verificar en él que allí se da ese espacio espiritual de que habla Matisse– y aprender bajo el dictado mismo del cuadro cómo se imagina ese espacio. Cómo me enseña; cómo llega a ser visible; cómo terminamos por verlo gracias a un cambio de mirada que no puede carecer de tener lugar si nosotros nos metemos en *la Escuela de los ojos*.

Jorge Acevedo Guerra

Universidad de Chile\*  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Av. Capitán Ignacio Carrera Pinto 1025, Ñuñoa, Santiago (Chile)  
joaceved@gmail.com

OBRAS CITADAS

- Kirk, Raven y Schofield (2008). *Los filósofos presocráticos*. Trad. de Jesús García Fernández, Madrid: Gredos.
- Matisse, Henri (1977). *Reflexiones sobre el arte*. Textos y notas por Dominique Fourcade. Trad. de Susana Soba Rojo. Buenos Aires: Emecé Editores.
- (1972). *Écrits et propos sur l'art*. Hermann, Paris, 1972.
- Hölderlin, Friedrich (1976). “Notas sobre Antígona”. En *Ensayos*. Trad. de Felipe Martínez Marzoa. Pamplona: Peralta Ediciones / Madrid: Editorial Ayuso.