

GAMA 7

Revista GAMA, Estudos Artísticos
janeiro-junho 2016 | semestral
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

CIEBA-FBAUL



Revista **GAMA**, Estudos Artísticos
Volume 4, número 7, janeiro-junho 2016,
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725
Ver arquivo em > gama.fba.ul.pt

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares [sistema *double blind review*]

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

- Academic Onefile >
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International
Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals
> <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico
> <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación
de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index
> <http://www.oaji.net>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
> <http://portalnuclear.cnen.gov.br>

Periodicidade: semestral
Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos
Direção: João Paulo Queiroz
Relações públicas: Isabel Nunes
Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis
Gestão financeira: Isabel Vieira, Carla Soeiro
Propriedade e serviços administrativos:
Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Sobre obra de Oscar Muñoz.
Linea del destino, 2006. Vídeo 1'54" sem som.

Cortesia: artista. Tamanho da projeção:
250x140 cm aprox.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Lúcia Buisel

Impressão e acabamento: Europress

Tiragem: 250 exemplares

Depósito legal: 355912/13

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 2182-8547

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8717

ISBN: 978-989-8771-38-4



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Gama

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689
Mail: congressosoc@fba.ul.pt

Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

Artur Ramos
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Ilidio Salteiro
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

João Castro Silva
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

João Paulo Queiroz
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Luís Jorge Gonçalves
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Margarida P. Prieto
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes).

Pares académicos externos:

Almudena Fernández Fariña
(Espanha, Facultad de Bellas Artes de
Pontevedra, Universidad de Vigo).

Álvaro Barbosa
(China, Macau, Universidade de São
José [USJ], Faculdade de Indústrias Criativas)

Angela Grando
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES).

António Delgado
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design).

Aparecido José Cirilo
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES).

Carlos Tejo
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Cleomar Rocha
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,

Francisco Paiva
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Heitor Alvelos
(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes).

Joaquim Paulo Serra
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Joaquín Escuder
(Espanha, Universidad de Zaragoza).

Josep Montoya Hortelano
(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts).

Josu Rekalde Izaguirre
(Espanha, Universidad del País Vasco,
Facultad de Bellas Artes).

Juan Carlos Meana
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Lúcia Santos
(Portugal, curadora independente).

Marcos Rizalli
(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo).

Maria do Carmo Freitas Veneroso
(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais
[UFMG], Escola de Belas Artes).

Marilice Corona
(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes).

Maristela Salvatori
(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes).

Mònica Febrer Martín
(Espanha, artista independente).

Neide Marcondes
(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP).

Nuno Sacramento
(Reino Unido, Scottish Sculpture
Workshop, SSW).

Orlando Franco Maneschy
(Brasil, Universidade Federal do Pará,

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	11-16
Há cegueira nos pintores? JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Is there a painters' blindness?</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-16
2. Artigos originais	2. Original articles	17-160
Uma nota de rodapé na história do teatro brasileiro: a obra invisível de Edgard da Rocha Miranda MARCO AURÉLIO PINOTTI CATALÃO	<i>A footnote in the history of Brazilian theater: the invisible work of Edgard da Rocha Miranda</i> MARCO AURÉLIO PINOTTI CATALÃO	18-23
Non multa sed multum: parcimônia e prodigalidade na obra de Villari Herrmann OMAR KHOURI	<i>Non Multa sed Multum: Parsimony and Prodigality in Villari Herrmann's Works</i> OMAR KHOURI	24-33
A dimensão autoetnográfica dos desenhos de Pitseolak FILIPA PONTES LANÇA	<i>The autoethnographic dimension of Pitseolak drawings</i> FILIPA PONTES LANÇA	34-42
As atribuições imputadas à sombra no trabalho de Catarina Mourão e de Lourdes Castro RENATA FERRAZ	<i>Shadow attributions in the artistic work of Catarina Mourão and Lourdes Castro</i> RENATA FERRAZ	43-50
O caráter trágico e documental da obra Trilogia Perversa, de Ivo Bender CAMILA BAUER BRÖNSTRUP	<i>The Tragic and Documentary Aspects in Ivo Bender's play The Perverse Trilogy</i> CAMILA BAUER BRÖNSTRUP	51-57
Oscar Muñoz: Paradoxos de uma estética do esquecimento SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA	<i>Oscar Muñoz: Paradoxes in an aesthetic of oblivion</i> SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA	58-66
Raymonde Carasco. El cine como conocimiento fuera del lenguaje CLARA SOBRINO HEYVAERT	<i>Raymonde Carasco. Cinema as knowledge outside language</i> CLARA SOBRINO HEYVAERT	67-74

Côncavo de um lado e convexo de outro: Gonzaga TERESINHA BARACHINI	<i>Concave on one side and convex on the other: Gonzaga</i> TERESINHA BARACHINI	75-83
¿De qué esta hecho un cuadro? Henri Matisse, La Verdure, 1935-1943 (245x195 cm) MAGDALENA JAUME ADROVER	<i>What's a Picture made of? Henri Matisse, La Verdure, 1935-1943 (245x195 cm)</i> MAGDALENA JAUME ADROVER	84-95
O "Espírito dos Sais": Luiz Eduardo Robinson Achutti e seu trabalho artístico com processos fotográficos alternativos ANDRÉA BRÄCHER	<i>The "Espírito dos Sais": Luiz Eduardo Robinson Achutti and his artistic work with alternative photographic processes</i> ANDRÉA BRÄCHER	96-103
O Modernismo do Amor e da morte de Roberto Rodrigues CLÁUDIO ROBERTO LIMA GUIMARÃES	<i>The Modernism of Love and Death of Roberto Rodrigues</i> CLÁUDIO ROBERTO LIMA GUIMARÃES	104-112
Armínio Kaiser e a Construção Fotográfica e Performativa RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA & JOSÉ FERNANDO AMARAL STRATICO	<i>Armínio Kaiser and the performative and photographic construction</i> RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA & JOSÉ FERNANDO AMARAL STRATICO	113-120
Quando o artista "se apropria do Espaço como coisa sua": António Alfredo e os espaços públicos de Olivais Sul INÊS ANDRADE MARQUES	<i>When the artist "seizes the Space as if it was his own": António Alfredo and the public spaces of Olivais Sul</i> INÊS ANDRADE MARQUES	121-128
"Tempo deve ser nada sem texto": mediações entre arte contemporânea, ciência e tecnologia na obra de Eduardo Kac THAYNÃ SILVA TARGA & ALANA DE OLIVEIRA FERREIRA	<i>"Time ought to be nothing with no text": mediations between contemporary art, science and technology in Eduardo Kac's work</i> THAYNÃ SILVA TARGA & ALANA DE OLIVEIRA FERREIRA	129-137
O "Romeu e Julieta" de Gabriel Villela: uma experiência do novo lugar da dramaturgia clássica PAULA MATHENHAUER GUERREIRO	<i>"Romeo and Juliet" by Gabriel Villela: a picture of the new place of the classical dramaturgy in contemporary scene</i> PAULA MATHENHAUER GUERREIRO	138-144

¿De qué está hecho un cuadro? Henri Matisse, *La Verdure*, 1935-1943 (245x195 cm)

What's a Picture made of? Henri Matisse, La Verdure, 1935-1943 (245x195 cm)

MAGDALENA JAUME ADROVER*

Artículo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*España, crítica, artista visual, profesora. Licenciada en Bellas Artes, y doctora en Teoría e Historia por la Universidad de Barcelona (UB).

AFLIAÇÃO: Universidad de las Islas Baleares, Facultad de Educación, Departamento de Pedagogía y Didácticas Específicas, Área de Expresión Plástica. Universitat de les Illes Balears, Cra. de Valldemossa, km 7,5, Palma (Illes Balears), España. E-mail: magdalena.jaume@uib.eu

Resumen: El análisis ensaya las posibles motivaciones que llevaron a *La Verdure* a ser una obra clave para Matisse. Se centra en cuestiones técnicas, cuantificables y verificables, dentro del límite de lo estrictamente material. La pintura se mira como lo haría un pintor, para deducir cuáles fueron los problemas a los que se enfrentó Matisse, las pinceladas que borró, las intenciones frustradas y los inesperados descubrimientos, su sucesión en otras obras.

Palabras clave: Matisse / Cézanne / pintura / arte moderno.

Abstract: *The analysis is centred on countable and verifiable technical item, within the limits of the material, trying all the possible causes that drove La Verdure to be the main work to Matisse, who explained it was the true representation of his own attitude in front of his trade. The painting that is on the wall of the Musée Matisse in Nice, is nothing but how Matisse left it, that is interrupted. This study try to rebuild all the difficulties he might have had, all the answers he could find to the contretemps and obstacles.*

Keywords: *Matisse / Cézanne / picture / modern art.*

Introducción

La mayor parte de lo que accede a los sentidos ya ha sido visto y representado. Aunque el deseo artístico parta de cero, no dando nada por sabido, las obras se consolidan acumulando figuras sobre figuras, imágenes que corrigen otras imágenes.

Juan Navarro Baldeweg (2008: 260)

La mirada de un pintor al cuadro de otro pintor va tiempo atrás, hasta encontrar al autor trabajando en la obra. El calendario no los separa: ambos viven un mismo presente. Porque la mirada de un pintor no es contemplativa, sino que escruta, analiza, comprende y persigue el camino seguido en el proceso de creación.

— ¿Cómo lo ha hecho? Ésa es la pregunta. La cuestión del sentido o el significado se la deja a los predicadores.

¿De qué está hecho el cuadro *La Verdure*, de Henri Matisse?

Retratos ocultos bajo *La Verdure*

Los arrepentimientos de Matisse en *La Verdure* son tan interesantes como sus seguridades, porque nos hablan de sus intenciones. *La Verdure* es un óleo de gran tamaño (245x195 cm) (Figura 1), en el que Matisse trabajó durante ocho años, de 1935 a 1943.

El lienzo había sido un encargo, pero Matisse nunca lo entregó, dando al cliente evasivas como «deseo absolutamente guardar este cuadro, en el cual he trabajado tanto», o «no está acabado, y se acabará dios sabe cuándo» (Matisse, 1936).

Más de ocho años insistiendo en un mismo cuadro, nunca dado por terminado. ¿Qué lo hizo tan especial a ojos de su autor?

Paulino Viota, autor y crítico de cine, ha diferenciado la mirada del espectador-crítico y la del espectador-cineasta, autor:

El espectador-cineasta es como el amante de una mujer, de la que el espectador-crítico sería el psicoanalista. Uno disfruta viendo, palpando, olfateando; disfruta tanto con el sonido de la voz de su amada que ella se da cuenta de que él no entiende lo que ella le dice; el psicoanalista entiende incluso, y sobre todo, lo que ella no le dice. El amante disfruta del cuerpo del film, de su materialidad inmediata y opaca; el psicoanalista disfruta del film hecho palabra, lenguaje, sentido. Quizás el psicoanalista conozca más profundamente a la mujer, pero me gusta más cómo la disfruta el amante. (Viota, 1986: 185)

Uno de los detalles más singulares de este cuadro es su factura, los tanteos y cambios en la obra, la pincelada. Matisse ha dejado rastro de las correcciones, de los errores. La transparencia de la pincelada permite identificar colores

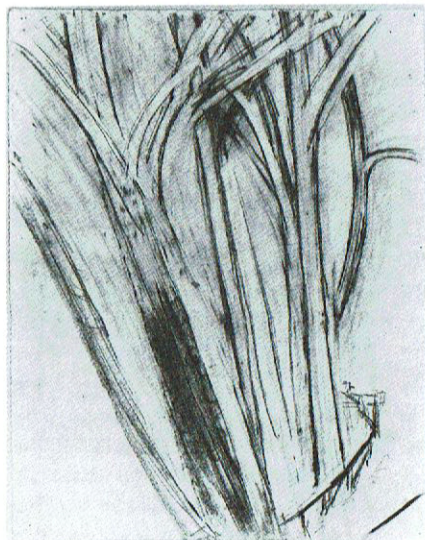


Figura 1 · Matisse, *La Verdure*, 245x195 cm, 1935-1943. Musée Matisse, Niza. Fuente: Succession H. Matisse

Figura 2 · Matisse, *Groupe d'arbres à l'Estaque*, 62x47 cm, 1916. Centre Pompidou, MNAM – CCI, Niza. Fuente: Succession H. Matisse

Figura 3 · Matisse, *L'Allée de Trivaux*, 1917. Fuente: Succession H. Matisse

y formas de estados anteriores. Este tipo de factura no coincide con la habitual de Matisse en otras obras, donde trata con colores planos, sin degradados ni pinturas diluidas. En *La Verdure* el motivo llega a desaparecer bajo las transparencias. La forma no consigue retener al color en su interior, el perímetro se disuelve, el color no cubre, no da cuerpo a las formas, que se desvanecen. Detalles que pueden haber llegado desde Cézanne.

Matisse poseía algunos Cézanne, entre ellos *Rochers près des grottes au-dessus du Château Noir*, de 1904, que Matisse estudiaba cada mañana, antes de entrar en su taller para ponerse a trabajar (Spurling, 2007: 330).

El propio tema del paisaje boscoso puede ser deudor de Cézanne. Uno de los primeros y escasos estudios al aire libre de Matisse, un carboncillo titulado *Groupe d'arbres à l'Estaque*, de 1916 (Figura 2), se acerca al tratamiento de troncos rectilíneos, sin copa, de *La Verdure*; en ambos, un grupo de árboles junto a un camino que cruza en diagonal. En otro dibujo, *L'Allée de Trivaux*, de 1917 (Figura 3), repite los troncos que enmarcan un paseo, con una rama que cuelga sobre el camino, como sucede también en *La Verdure*.

¿Pueden obras separadas casi 30 años haber sido reutilizadas o llamadas por la memoria?

Una característica particular en *La Verdure* es la independencia entre el escenario y la acción, entre el bosque y la pareja. Parecen suceder en tiempos y lugares distintos. Por un lado, el paisaje exterior; por otro, la escena íntima de una pareja desnuda.

Una fotografía del estudio de Matisse, de 1938, tomada por Pierre Boucher, muestra a *La Verdure* colgada de una pared, con un estado de la figura masculina distinta a la última. El hombre, medio arrodillado sobre la mujer, posee una pequeña cola. El cuadro, debió estar a la vista en el estudio durante dos años más, y aparece como fondo de otras obras datadas de 1939: *La Guitarriste*, *Danseuse au repos*, de 1939; *Dormeuse, table violette*, *La jeune femme en robe rayée*, de 1940.

Esta peculiar característica de la figura masculina con cola de animal lanza la mirada hasta un proyecto de Matisse de 1907, *Osthaus*, un tríptico de cerámica en el que aparece un fauno. En enero de 1909 volvió sobre el mismo tema, en el lienzo *Nymphe et Satyre* (Figura 4), que es inevitable poner en diálogo con *L'Enlèvement*, el rapto, de Cézanne, de 1867 (Figura 5), coincidiendo las medidas en ambas obras. Matisse ha escogido el instante previo a Cézanne, cuando el hombre se inclina para cargar con el cuerpo de la mujer y alejarse. Matisse incita al espectador en un juego de reflejos, tanto de sí mismo como de su admirado Cézanne.



Figura 4 · Matisse, *Nympe et Satyre*, 89x117 cm, 1908.

The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

Fuente: Succession H. Matisse.

Figura 5 · Cézanne, *L'Enlèvement*, 88x117 cm, 1867.

The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Fuente: University of Cambridge.

Figura 6 · Matisse, *Bataille de femmes*, 1935.

Fuente: Succession H. Matisse.

Figura 7 · Cézanne, *La Lutte d'Amour*, 42x44 cm, 1880.

National Gallery of Art, Washington, D.C. Fuente: Cézanne Online Catalogue, LLC.

Figura 8 · Matisse, *La Danse*, detalle, 356x503 cm, 1931.

Barnes Foundation. Fuente: Succession H. Matisse.

Sin prejuicios, captura a algunos protagonistas de Cézanne y los suelta para formar parte de sus obras. Así, en *Bataille de femmes*, de 1935 (Figura 6), Matisse se apodera de las figuras de *La Lutte d'Amour*, de Cézanne (Figura 7), que repite como origen de la gran decoración de *La Danse*, de 1932-33, (Figura 8) para la Barnes Foundation; y que, en parte, están también en el origen de la pareja de *La Verdure*.

Cuando empieza *La Verdure*, Matisse está trabajando en otra obra importante, el *Grand Nu Couché*, de la que es modelo su ayudante Lydia Délectorskaya, quien había empezado a trabajar con Matisse aquel mismo año. Su desnudo está en la misma posición que la figura femenina de *La Verdure*. No importa si *Grand Nu couché* es un estudio previo para *La Verdure*, o si *La Verdure* es una memoria del desnudo, basta simplemente *ver* la constelación que forman las obras entre sí.

Lydia Délectorskaya tomaba fotografías de los diferentes estados de las obras en las que ella participaba, para su álbum personal. Matisse acostumbraba cubrir con trozos de papel las zonas dudosas, para tantear alternativa pintando sobre el papel, sin afectar la tela. Pero el álbum de fotos fue revelador para Matisse: ya no era necesario colocar papeles, bastaba con tener el registro fotográfico de cada estado para poder llegar a recuperar una posición.

Lydia fotografiaba la obra cada vez que Matisse,

al acabar una sesión, tenía la sensación de haber concluido el trabajo, o juzgaba que había llegado a un estadio significativo. Sabía que, a la mañana siguiente, quizás descubriría una imperfección y, apresurándose a eliminarla, perturbaría todo el equilibrio, la armonía general conseguida la noche antes, obligándose entonces a pintar de nuevo durante muchos días, antes de llegar a una nueva solución que le satisficiera. (Délectorskaya, 1986: 23)

En los archivos de Lydia se encuentran 12 fotografías de diferentes estados de *La Verdure*. Cuatro fotografías de los primeros estados, a carbón, y otra con la introducción del color, en la que está escrita una nota dictada por Matisse, con detalles concretos de los deseos plásticos que sentía haber alcanzado, y con otras declaraciones generales a toda su pintura.

Estos registros confirman que los cambios de posición de Lydia en el *Grand Nu Couché* (Figura 9) se corresponden con los movimientos de la mujer de *La Verdure*. Su evolución ha sido simultánea, hacia posiciones mucho más deleitantes, donde se percibe cierta seducción, que concuerda perfectamente con el encantamiento que pretende la figura masculina –sátiro con flauta de dos caños y cola de animal, durante todo el trabajo a carbón.

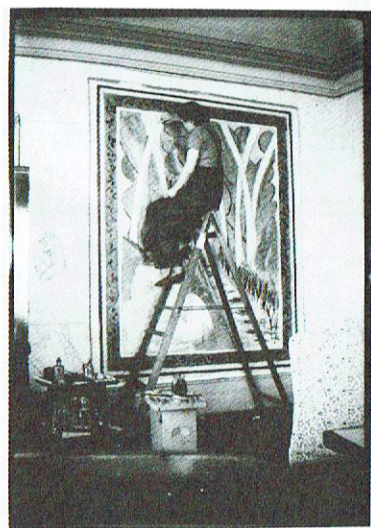
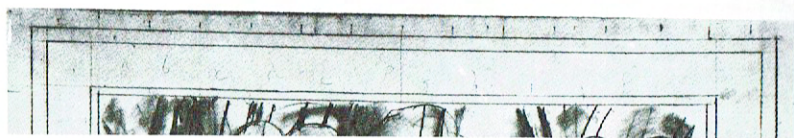
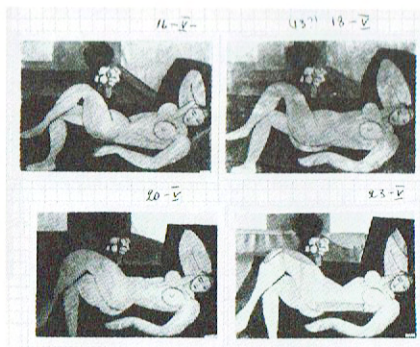


Figura 9 · Matisse, *Grand nu couché*, 1935. Distintos estados fotografiados por Lydia Délectorkaya. Fuente: Succession H. Matisse.

Figura 10 · Matisse, *La Verdure*, detalle de la cuadrícula, 20 de setiembre, 1935. Fuente: Succession H. Matisse.

Figura 11 · Lydia Delectorskaya trabajando en el estudio del Hotel Regina de Niza, 1935, fotografiada por Matisse. Fuente: Succession H. Matisse.

Figura 12 · Lydia Delectorskaya trabajando en *La Verdure*, 1935, fotografiada por Matisse. Fuente: Succession H. Matisse.



Figura 13 · Matisse, *Árboles en Tahití*, 25x32,5 cm, 1930. Colección particular. Fuente: Succession H. Matisse.

Figura 14 · Fotografía de Matisse en Tahití, camino con cocoteros. Fuente: Succession H. Matisse.

Figura 15 · Detalle de la figura 10. Fuente: Succession H. Matisse.

Figura 16 · Matisse, Aguafuerte del libro Mallarmé, *Poésies*, 1931. Fuente: Succession H. Matisse.

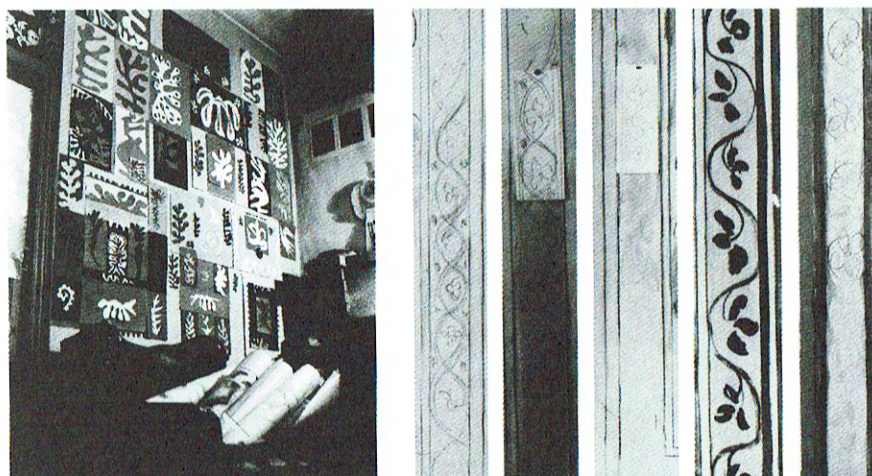
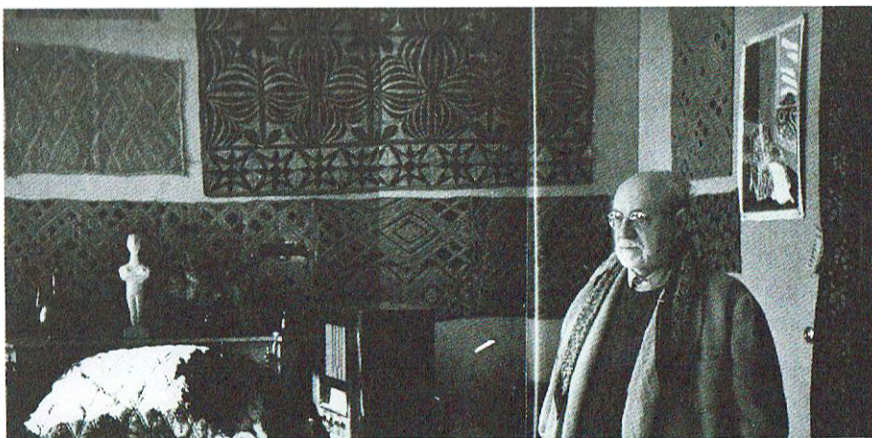


Figura 17 · Henri Cartier-Bresson, fotografía de Matisse frente a su colección de telas africanas en la villa 'Le Rêve', Vence. 1944. Fuente: Succession H. Matisse.

Figura 18 · Henri Cartier-Bresson, fotografía del estudio de Matisse en 1947. En la pared, combinaciones de motivos de hoja y de algas, sobre papeles pintados, recortados, sostenidos con agujas. Fuente: Succession H. Matisse.

Figura 19 · Diferentes estados del marco de *La Verdure*, (de Matisse) 1935, 1936 y 1943. Fuente: Succession H. Matisse.

Pero un rastro sobre *La Verdure* en la fotografía del 20 de septiembre de 1935 añade una información determinante: se perciben unas líneas en la parte superior, restos de una cuadrícula numerada (Figura 10). Eso significa que la obra no fue trazada de improviso, sino agrandada desde otra previa, de menor tamaño, manteniendo sus proporciones gracias a la retícula.

Dos fotografías tomadas por el mismo Matisse muestran a Lydia trabajando sobre el cuadro. En una de ellas Lydia está frente al lienzo prácticamente en blanco (Figura 11); en la otra está frente a un estado ya avanzado de *La Verdure* (Figura 12). Ahí, los árboles poco tienen que ver con los troncos temblorosos de Cézanne o con los troncos rectilíneos de los estados a carbón. El bosque mediterráneo se ha convertido en un bosque tropical, con los troncos arqueados. ¿Podrían ser los árboles que Matisse vio en su viaje a Tahití, cuatro años antes? Durante su larga estancia, Matisse apenas dibujó, pero tomó más de 60 fotografías del paisaje (Figura 13, Figura 14). El corte drástico de las copas en *La Verdure* puede ser efecto del encuadre fotográfico –como sucedía en las obras de Degas, con sus bailarinas cortadas por la mitad.

En la otra fotografía, con Lydia frente a una tela en blanco, forzando el contraste de la imagen es posible reconocer en el fondo del lienzo uno de los primeros momentos de *La Verdure* (Figura 15). Lydia está trabajando a partir de la pequeña obra que hay sobre un caballete, a su derecha. Aumentando el contraste se distingue un dibujo a línea de un paseo arbolado con una pareja acercándose: es uno de los aguafuertes de Matisse para el libro de poesías de Mallarmé editado en 1931 (Figura 16).

Ésta fue la obra que Matisse reticuló, para pasarla a unas dimensiones mucho mayores, variando la posición de la pareja, y acercándose más al poema, *L'Après-midi d'un faune*, donde un fauno, recostado en el claro de un bosque, descansa, dormita y sueña tener entre sus brazos a una ninfa.

Henri Matisse había nacido en 1869 en Le Cateau, un pueblo del norte de Francia, que vivía básicamente de la producción textil. La infancia de Matisse trascurrió en Bohain, un centro fabril con talleres artesanales de tejedoras y de diseñadores textiles. Los padres de Matisse tenían una tienda donde vendían tintes y pigmentos.

La formación del joven Matisse estuvo enfocada hacia el dibujo industrial y su aplicación sobre tela para sastrería y tapicería. En Le Cateau se producían las telas con que los grandes sastres vestían a la alta burguesía de París.

La atracción de Matisse hacia los tejidos le llevó a coleccionar numerosos tapices, bordados, telas, almohadas, cortinas, vestidos, presentes en sus obras (Figura 17, Figura 18).

Es posible sospechar el motivo del sorprendente marco que recuadra la escena de *La Verdure*. Un marco ensayado en diferentes motivos, con una hoja de hiedra envuelta en arabesco, con variantes sobre papel enganchado con chinchetas (Figura 19). El título del lienzo, *La Verdure*, es el de un género de tapiz francés desarrollado desde el siglo XVII, habitualmente con representaciones vegetales, sin personajes. Aún hoy este género es llamado 'verdure', y en tapicería equivale a lo que en pintura se llama 'paisaje'.

Marie Cuttoli era quien había hecho el encargo de *La Verdure*; en los años treinta había propuesto a una serie de artistas la elaboración de tapices, expuestos en Nueva York en 1936, con el título 'French Tapestry'. Entre sus autores estaban Dufy, Léger, Braque, Lurçat, Rouault, Picasso y Matisse, quien sólo expuso una obra, pues la otra, *La Verdure*, se la reservó para él, y continuó trabajando en ella durante más de ocho años.

Conclusión

Una obra como *La Verdure* contiene tal cantidad de información sobre el proceso de trabajo de su autor, que permite responder a la pregunta: «¿Qué es un cuadro?», con otra pregunta: «¿De qué está hecho un cuadro?»

Un cuadro está hecho de otros cuadros, tanto propios como ajenos. Está hecho con materiales improvisados e implicados, tanto físicos como mentales, tanto ocasionales como adquiridos. Lienzo, carbón y pigmento; combinaciones, composiciones; objetos y memoria; costumbres; otros cuadros; personas.

La Verdure conoció un proceso de interminables sesiones, no de evolución ni desarrollo, sino de insistencia sobre una misma forma ya resuelta, que el autor cubrió en diferentes versiones durante más de 8 años. Innumerables cuadros - descartados, recubiertos - están uno bajo el otro, en el mismo lienzo.

No es fácil percibir o imaginar todos estos estratos sucesivos sumergidos en la pintura; especialmente por la apariencia de frescura, espontaneidad y ligereza del estado final. Matisse no nos ha dejado una forma cerrada, calculada, acabada, un acta notarial; su obra muestra y deja a la vista, en su superficie, cómo ha sido producida; ningún movimiento de la mano, ninguna decisión tomada, ninguna cita, ningún rastro quedan perdidos.

¿Acaso no ha sido ésta característica del mejor arte? Traer a la superficie y mostrar la manera cómo ha sido hecho. Mirar y dar a mirar pueden ser un placer, pero no mayor que el de pintar e incitar a pintar.

Referencias

- Délectorskaya, Lydia (1986) *L'apparente facilité. Henri Matisse: peintures de 1935-1939*. París: Maeght.
- Matisse, Henri (1936) Carta de Henri Matisse a Marie Cuttoli, 11 de febrero de 1936. Correspondencia, París: Archives Matisse.
- Navarro Baldeweg, Juan (2008) "Frenhofer y Lord Chandos", en: A.A.V.V. *Una carta*

(de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon). Valencia: Pre-textos.

Spurling, Hilary (2007) *Matisse I. El pintor desconocido*. Barcelona: Edhasa.

Viota, Paulino (1986) "El vampiro y el criptólogo", *En torno a Pierce*. Barcelona: Associació d'Estudis Semiòtics de Barcelona, n. 6-7.