

John Elderfield
El fauvismo

Versión española de
Juan Díaz de Atauri

Alianza
Editorial

Título original:

The Wild Beasts: Fauvism and its Affinities

El Museum of Modern Art ha podido publicar este libro y organizar la exposición con que coincide merced a la generosa ayuda de la SCM Corporation y el National Endowment for the Arts de Washington, D. C. una agencia federal.

Primera edición: 1983

Cuarta reimpresión: 2018

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 1976 by the Museum of Modern Art

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1983, 1987, 1993, 2007, 2018

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-206-7033-1

Depósito Legal: M. 35.544-2007

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Indice

Nota de agradecimiento.	9
Lista de ilustraciones.	11
Introducción.	15
La formación del fauvismo	21
El mundo fauve	55
Lo Pastoral, lo Primitivo y lo Ideal	105
Nota final: El fauvismo y su herencia	153
Notas	163
Bibliografía	177
Procedencia de las fotografías.	183

Nota de agradecimiento

Este libro se publica con ocasión de una exposición de arte fauve en el Museum of Modern Art. Como autor del libro y director de la exposición, estoy en deuda con muchas personas y organizaciones que con su generosidad y ayuda han hecho posible que el proyecto se llevara a término. Vaya mi especial agradecimiento a los estudiosos que me han ayudado a resolver problemas históricos: Marcel Giry, John Golding, Michel Hoog, Michel Kellermann, John Rewald, Pierre Schneider y Sarah Whitfield, así como a Ellen C. Oppler, cuyo estudio del fauvismo me ha sido especialmente útil. Debo también ayuda e información a Jack Cowart, Gaston Diehl, Pierre Georgel, Maurice Jardot, Daniel-Henry Kahnweiler y Maurice Lafaille.

En nombre de los Administradores del Museum of Modern Art, y de los del Museum of Modern Art de San Francisco y del Kimbell Art Museum de Fort Worth, adonde se va a llevar después la exposición, expreso mi profundo agradecimiento a la SCM Corporation y al National Endowment for the Arts, que proporcionaron los considerables fondos necesarios para que esta importante exposición fuera posible. La generosidad de los propietarios de obras fundamentales que han dejado sus cuadros, sabedores de que ello les iba a privar de éstos por muchos meses, ha hecho posible el éxito de la exposición. Además de nueve que han preferido mantener el anonimato, reciban nuestro agradecimiento los siguientes propietarios de obras presentes en la exposición:

Mrs. John A. Beck; Mrs. Harry Lynde Bradley; M. Boris J. Fize; Mr. y Mrs. Jacques Gelman; Mr. y Mrs. Leonard Hutton; Mr. Charles Lachman; M. Pierre Lévy; Mme. Lucile Manguin; M. André Martinais; Mr. y Mrs. William S. Paley; Mr. y Mrs. Gifford Phillips; Mr. y Mrs. David Rockefeller; Mr. y Mrs. Norbert Schimmel; Mrs. Evelyn Sharp; Mrs. Bertram Smith; Mr. y Mrs. Nathan Smooke; Miss Kate Steichen; Dr. Jean Valtat; Mr. y Mrs. John Hay Whitney; el Museum of Art de Balti-

more; el Musée des Beaux-Arts de Burdeos; el Brooklyn Museum; el Art Institute de Chicago; el Kimbell Art Museum de Fort Worth; el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra; el Museum of Fine Arts de Houston; la Tate Gallery de Londres; el Art Center de Milwaukee; el Musée Matisse de Cimiez, Niza; la Nasjonalgalleriet, Oslo; el Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou; el Musée National d'Art Moderne, París; el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; el Musée de l'Annonciade de Saint Tropez; el Museum of Modern Art de San Francisco; el Art Museum de San Louis; el Musée d'Art Moderne de Estrasburgo; el Museo de Arte Moderno de Teherán; el Museo de Arte Bridgestone de Tokyo; el Museum des 20. Jahrhunderts de Viena; la Galerie Beyeler de Basilea; las Acquavella Galleries de Nueva York; las Perls Galleries de Nueva York y la Galerie Alex Maguy de París.

Esta exposición es un primer fruto del acuerdo formal del Museum of Modern Art con el gobierno francés que estipula préstamos recíprocos de obras de arte. Estoy especialmente agradecido a Pontus Hultén y Germain Viatte por la cooperación del Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, y a Hubert Landais, Inspecteur Général de Musées de France, que facilitó préstamos de otros museos franceses. Agradezco su apoyo al proyecto a los alcaldes de Burdeos, El Havre, Niza, Estrasburgo y en particular al de Saint-Tropez, donde Alain Mousseigne, conservador del Musée de l'Annonciade, hizo especiales concesiones para que la exposición mostrara obras importantes.

Con ocasión de esta exposición el Museum of Modern Art ha tenido el placer de cooperar por vez primera con el Museo de Arte Moderno de Teherán, de reciente creación. Su Excelencia Karim Pasha Bahadori, jefe del gabinete privado de Su Majestad Imperial la Shahbanou de Irán, ha procurado esta cooperación. Sir Norman Reid, Michael Compton y Judith Jeffreys de la Tate Ga-

llery de Londres, Thomas L. Freudenheim y Brenda Richardson del Museum of Art de Baltimore, entre otros colegas, han hecho especiales diligencias para que sus pinturas pudieran estar en la exposición. Los directores de los museos partícipes, Henry Hopkins del Museum of Modern Art de San Francisco y Richard F. Brown del Kimbell Art Museum, han tenido un vivo interés en la exposición tal y como se ha llevado a cabo.

También estoy en deuda con las siguientes instituciones por su ayuda e interés en el proyecto: la Norton Simon Foundation, el Museum Folkwang de Essen, el Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble, el Gemeentemuseum de La Haya y la Staatsgalerie de Stuttgart.

Agradezco la ayuda prestada para localizar determinadas obras de L'Association pour la Diffusion des Arts Graphiques et Plastiques, a Ann Allbeury, Douglas Cooper, François Daulte, Dolly van Dongen, Lucile Manguin, Pierre Matisse, Robert Schmit, S. Martin Summers, Maurice Tuchman, Milles Vlaminck, Charles Zadok y, especialmente, a Ernst Beyeler, Leonard Hutton y Klaus Perls. Monique Barbier, Françoise Cachin-Nora, Bereshteh Daftari y, sobre todo, Richard Wattenmaker prestaron una inestimable ayuda como intermediarios para conseguir importantes préstamos.

Además de quienes han prestado cuadros de su propiedad, se han tomado de la molestia de hacer fotografías y obtener una valiosa información Mme. Abdulhak, Knut Bert, Olive Bragazzi, Oscar Ghez, Charles Jäggli-Hahnloser, Alex Maguy, Thomas P. Lee, Magne Malmanger, John Neff, Katherine Ritchie, Angelica Rudenstein, Hélène Seckel, Karen Tsujimoto, Dina Vierny y E. L. L. de Wilde.

Una exposición y un libro de este orden no pueden llevarse a término sin la cooperación de un equipo de expertos. Muchos de los miembros del museo han tenido que trabajar acuciados por las prisas. Quiero destacar aquí a Elizabeth Streibert, que coordinó eficazmente todo lo relativo a los préstamos y desempeñó muchas otras tareas concernientes a la publicación del libro: su contribución ha sido fundamental para el éxito del proyecto. Judith Cousins Di Meo buscó la documentación previa al proyecto y fue una entusiasta

e imponderable colaboradora a lo largo de su desarrollo. Bonnie Nielson mecanografió el manuscrito del libro y compartió con Ruth Prieuer y Kathy Martin el abundante trabajo de secretaría que fue presentándose. Inga Forslund preparó una extensa bibliografía sobre fauvismo que publico extractada.

De entre todos los miembros del museo que se dedicaron a preparar la exposición estoy en deuda singular con Richard Palmer, Coordinador de Exposiciones. Jack Limpert se ocupó de la financiación de la exposición. Monique Beudert, del Registrar's Department, salvó las dificultades que suponía reunir obras de muchas fuentes diferentes. Jean Volkmer y Anny Eder Aviram, del Departamento de Conservación, restauraron algunas pinturas importantes antes de exponerlas. Alicia Legg, Conservadora Adjunta de Pintura y Escultura, tuvo la amabilidad de prestar consejos y ayuda para la instalación de la exposición. Reciban éstos y todos mis compañeros del Departamento de Pintura y Escultura, que facilitaron mi tarea de múltiples maneras, mi vivo agradecimiento.

Ha sido para mí un verdadero placer trabajar con Mary Lea Bandy, que con tanta sensibilidad preparó la edición del texto, inteligentemente ayudada por Susan Wolf. Fred Myers, compitiendo contra un límite de tiempo estrechísimo, es el responsable de su hermoso diseño, y Jack Doenias supervisó la impresión de las láminas en color y la producción general del libro. Richard L. Took, del Departamento de Derechos y Reproducciones, y Frances Keech, Jefe de Permisos, han contribuido eficazmente a que el libro viera la luz.

Por último, vaya mi agradecimiento a Richard Oldenburg, Director del Museum of Modern Art, por su aliento entusiasta al proyecto y su estímulo a lo largo de todo su desarrollo, y especialmente a William Rubin, Director del Departamento de Pintura y Escultura, que ayudó a tramitar préstamos fundamentales para la exposición, leyó cuidadosamente el manuscrito del libro e hizo interesantes sugerencias que he incorporado al texto. Ha prodigado su consejo y ayuda a cada aspecto del proyecto y se lo agradezco mucho.

J. E.

Lista de ilustraciones

La siguiente lista se divide en dos apartados generales. El primero registra las obras de cada uno de los fauves, siguiendo un orden cronológico; cuando dos o más obras son de un mismo año se ordenan alfabéticamente. El segundo registra obras de otros artistas, ordenadas alfabéticamente por el apellido de los autores. Los números arábigos se refieren a las figuras en blanco y negro y los romanos a las láminas en color.

GEORGES BRAQUE

Canal Saint-Martin, París. 1906. 102
L'Estaque. 1906. 103
El puerto de Amberes. 1906. 59
Los grandes árboles, L'Estaque. 1906-1907. 105
Naturaleza muerta con cántaros. 1906-1907. XXIV
Desnudo sentado. 1907. 150
Paisaje de La Ciotat. 1907. XXII
La pequeña bahía de La Ciotat. 1907. 104
Vista desde el Hotel Mistral, L'Estaque. 1907. 148
Grand Nu. 1907-1908. 151
Casas de L'Estaque. 1908. 156

CHARLES CAMOIN

Retrato de Marquet. 1904. 22
Mme. Matisse bordando. 1905. 37

ANDRÉ DERAIN

Autorretrato con sombrero flexible. 1904. 28
Después del baño. 1904. 122
Naturaleza muerta. 1904. 20
Estudio de la Matanza de Quíos de Delacroix. Hacia 1904. 120
Estudio para L'Age d'or. Hacia 1904. 119
El árbol viejo. 1904-1905. 69
El puente de Le Pecq. 1904-1905. 29
Big Ben. 1905. 31
Collioure (El caballo blanco). 1905. 41
Composición (L'Age d'or). 1905. 118
El puente de Charing Cross. 1905. VI
Efectos del sol en el agua. 1905. 30
Las montañas, Collioure. 1905. VII
Mujer con chal. 1905. 35
Pescadores de Collioure. 1905. 43
Retrato de Matisse. 1905. 2
Retrato de Matisse. 1905. 5

Retrato de Vlaminck. 1905. 4
El Sena en Chatou. 1905. 70
Vista de Collioure. 1905. 42
Bailarina del «Rat Mort» (Mujer en camisa). 1906. 68
La curva de la carretera en L'Estaque, 1906. XVIII
El puente de Charing Cross, Londres. 1906. 90
La danza. 1906. XIX
Danza báquica. 1906. 123
L'Estaque. 1906. 97
Estudio para La danza. 1906. 124
Gabarras del Sena. 1906. 94
Hyde Park. 1906. 93
Paisaje de L'Estaque. 1906. 98
El «Pool» de Londres. 1906. 91
Regent Street. 1906. V
Tres árboles, L'Estaque. 1906. 99
Tres figuras sentadas en la hierba. 1906-1907. 140
Cabecero y pies tallados para una cama. Hacia 1906-1907. 125
Bañistas. 1907. XX
Figura en pie. 1907. 132
El hombre encogido. 1907. 133
Paisaje en las cercanías de Cassis. 1907. 149
Bañistas. 1908. 144

KEES VAN DONGEN

Desnudo echado. 1904-1905. 62
«Caoutchouc» en el Cirque Médrano. 1905. 65
La bailarina. Hacia 1905. 64
El húsar (Liverpool Night House), 1906. 61
Retrato de Kahmweiler. 1907. 60
Modjesko, soprano. 1908. XI

RAOUL DUFY

Playa de Sainte-Adresse. 1904. 77
El vagón de ferrocarril, 1905. 58

Calle engalanada con banderas en El Havre. 1906. 84
Carteles de Trouville. 1906. 81
Casas viejas de Honfleur. 1906. XIII
Fête Nautique. 1906. XII
Sainte-Adresse —El embarcadero. 1906. 78
Sombrillas (los tres paraguas). 1906. 80
Trouville. 1906. 79
Vestíbulo con vidriera. 1906. 152
Jeanne entre flores. 1907. 154
La mujer de rosa. 1907-1908. 153
El aperitivo. 1908. 155
Arboles verdes. 1908. 157
Café de L'Estaque. 1908. 158

EMILE-OTHON FRIESZ

El puerto de Amberes. 1906. 57
Bañistas. 1907. 142
Paisaje fauve con árboles. 1907. 107
Paisaje de La Ciotat. 1907. 106
Paisaje de La Ciotat. 1907. XXIII
La terraza. 1907. 147
Travail à l'automne. 1907-1908. 145

HENRI MANGUIN

Desnudo en el estudio. 1904. 26
El 14 de julio en Saint-Tropez, el puerto. 1905. 85
La muchacha dormida. 1905. 55
El valle, Saint-Tropez. 1905. XII
Los alcornoques. 1906. 54

ALBERT MARQUET

Desnudo «fauve», 1899. 10
Retrato de Mme. Matisse. Hacia 1900. 15
Pareja bailando. 1904. 16
Matisse pintando en el estudio de Mangin. 1904-1905. 25
Mme. Matisse bordando. 1905. 36
Carteles de Trouville. 1906. 82
El 14 de julio en El Havre. 1906. 83
La playa de Sainte-Adresse. 1906. XV

HENRI MATISSE

La mesa de comedor. 1897. 6
Aparador y mesa. 1899. 8
Desnudo en el estudio. 1899. 11
El inválido. 1899. 7
Naturaleza muerta a contraluz. 1899. 9
Desnudo con zapatillas rosas. 1900. 12
Desnudo en pie. 1903. 13
Retrato de Lucien Guitry (en el papel de Cyrano). 1903. 14
Estudio para Luxe, calme et volupté. 1904. 108
La terraza, Saint-Tropez. 1904. 21

Luxe, calme et volupté. 1904-1905. I
Marquet (o Manguin) pintando un desnudo (anteriormente atribuido a Matisse). 1904-1905. 24
Marquet pintando un desnudo. 1904-1905. 23
Interior en Collioure. 1905. 52
La japonesa: mujer junto al agua. 1905. 38
Mujer con sombrero. 1905. 47
Mujer con sombrilla. 1905. 44
Mujer delante de la ventana. 1905. 51
Paisaje (Estudio para Bonheur de vivre). 1905. 112
Paisaje de Collioure. 1905. IV
Paisaje de Collioure (Estudio para Bonheur de vivre). 1905. 36
La línea verde (Retrato de Mme. Matisse). 1905. 50
Retrato de Derain. 1905. 1
Retrato de Mme. Matisse. 1905. 49
La ventana abierta, Collioure. 1905. II
Vista de Collioure con la iglesia. 1905. 45
Bonheur de vivre. 1905-1906. 111
Niña leyendo (La Lecture). 1905-1906. III
Retrato de Marquet. 1905-1906. 3
Autorretrato. 1906. 181
Desnudo en un bosque. 1906. 115
Flores. 1906. 88
La gitana. 1906. 56
El joven marinero, I. 1906. 92
Niña leyendo (Marguerite leyendo). 1906. 89
Pastoral. 1906. Frontispicio
Tapetes «orientales». 1906. 165
El joven marinero, II. 1906-1907. XVI
Arroyo con álces, Collioure. 1907. 159
La danza. 1907. 128
Desnudo azul (Souvenir de Biskra). 1907. 137
Desnudo echado, I. 1907. 138
Jarrón. Hacia 1907. 129
Le Luxe, I. 1907. XVII
Música (Esbozo). 1907. 163
Naturaleza muerta azul. 1907. 166
Estudio para Le Luxe. 1907-1908. 161
Le Luxe, II. 1908. 160
Naturaleza muerta en rojo de Venecia. 1908. 167
Armonía en rojo. 1909. 168
Música. 1910. 164

MAURICE DE VLAMINCK

Hombre con pipa. 1900. 19
Quai Sganzin de Nanterre. 1904. 27
El estanque de Saint-Cucufa. 1905. 71
Naturaleza muerta. 1905. 179
Naturaleza muerta. 1905. 180
Retrato de Derain. 1905. VIII
La casa blanca. 1905-1906. 31
Las casas de Chatou. 1905-1906. 72

- Desnudo echado.* 1905-1906. 63
Retrato de una mujer. 1905-1906. X
Bailarina del «Rat Mort». 1906. 67
Bajo el puente de Chatou. 1906. 75
El circo. 1906. IX
La aldea. 1906. 101
Paisaje de Chatou. 1906. 74
Paisaje de Chatou. 1906. 76
El puente de Chatou. 1906. 73
Remolcador de Chatou. 1906. 96
Los árboles rojos. 1906-1907. 100
Flores (Sinfonía en colores). 1906-1907. XXI
Bañistas. 1908. 146
- Constantin Brancusi: *El beso*, 1907. 134
 Paul Cézanne: *Tres bañistas*. 1875-1877. 141
 Paul Cézanne: *Cinco bañistas*. 1885-1887. 131
 Henri-Edmond Cross: *La granja, por la mañana*. 1892-1893. 113
 Eugène Delacroix: *Mujeres de Angel*. 1834. 127
 Robert Delaunay: *Autorretrato*. 1906. 169
 Robert Delaunay: *Disco solar (paisaje con sol)*. 1906. 34
 Maurice Denis: *Danse d'Alceste (Paysage de Tivoli)*. 1904. 114
 Paul Gauguin: *Faa Iheihe*. 1898. 126
 Vicent van Gogh: *El 14 de julio*. Hacia 1886. 86
 Vincent van Gogh: *Botes amarrados al muelle*. 1888. 95
 Vicent van Gogh: *Retrato del pintor con pipa*. 1889. 48
 Francisco de Goya: *La gallina ciega*. 1789. 117
 J. A. D. Ingres: *L'Age d'or (detalle)*. 1862. 116
 J. A. D. Ingres: *El baño turco*. 1862-1863. 122
- Alexey Jawlensky: *Naturaleza muerta con mesa redonda*. 1910. 177
 Wassily Kandinsky: *Calle de Murnau con mujeres*. 1908. 170
 Wassily Kandinsky: *Sonido blanco*. 1908. 172
 Ernst Ludwig Kirchner: *Muchacha bajo una sombrilla japonesa*. 1909. 174
 Aristide Maillol: *La noche (La nuit)*. 1902. 136
 Albert Marque: *Retrato de Jean Baignères*. 1905. 39
 Máscara africana, Gabón. 139
 Piet Mondrian: *Molino de viento a contraluz*. 1908. 171
 Claude Monet: *Rue Saint-Denis, fiesta del 30 de junio*. 1878. 87
 Claude Monet: *El Támesis y el Parlamento, efecto del sol*. 1903. 33
 Emil Nolde: *La Última Cena*. 1909. 176
 Max Pechstein: *Anocheecer en las dumas*. 1911. 175
 Pablo Picasso: *Vieja con joyas*. 1901. 66
 Pablo Picasso: *Les Demoiselles d'Avignon*. 1907. 143
 Pablo Picasso: *Figura*. 1907. 135
 Pierre Puvis de Chavannes: *Muchachas en la playa*. 1879. 162
 Pierre Puvis de Chavannes: *País agradable*. 1882. 110
 Georges Rouault: *La luchadora*. Hacia 1906. 53
 Georges Rouault: *Cabeza de Cristo*. 1913. 178
 Karl Schmidt-Rottluff: *Árboles en flor*. 1909. 173
 Paul Signac: *Au temps d'harmonie*. 1893-1895. 109
 Louis Valtat: *Desnudo en el jardín*. 1894. 17
 Louis Valtat: *Aquadoras de Arcachon*. 1897. 18
 Página de *l'Illustration*, 4 de noviembre de 1905. 40
 Derain en su estudio, hacia 1908. 110

Introducción

El arte verdaderamente nuevo implica siempre un desafío; a veces, llega incluso a resultar escandaloso a quienes no están preparados para recibirlo. En 1905, los visitantes de museos de talante conservador se escandalizaron ante las pinturas de Matisse, Derain, Vlaminck y sus amigos; y, de ahí, la popularidad posterior del término *les fauves* (las fieras) con que estos artistas fueron conocidos. Pero el escándalo y la sorpresa son efímeros. Basta contemplar estas pinturas exquisitamente decorativas para darse cuenta de que el término *fauvismo* nada refleja de las ambiciones o de los conceptos que informan el arte fauve. La denominación de «fieras» es la más desafortunada descripción que de estos artistas haya podido hacerse, y da, de hecho, una idea falsa del movimiento que aquí vamos a tratar.

A Matisse y a sus amigos les llamaron fauves por primera vez cuando expusieron juntos en el Salon d'Automne de París en 1905. Los propios artistas no usaron ese nombre. «Me dice Matisse que aún no tiene ni idea de lo que significa la palabra “fauvismo”», contaría más tarde Georges Duthuit¹. Podría decirse que el movimiento fauve fue consecuencia de las reacciones de público y crítica ante la obra de aquellos artistas. Se originó en el otoño de 1905, a partir del amplísimo interés público que suscitaron sus obras, y duró hasta el otoño de 1907 aproximadamente, cuando los críticos se dieron cuenta de que el movimiento estaba desintegrándose. De todas formas, el reconocimiento de la crítica llega sistemáticamente más tarde que la innovación artística. El estilo fauve o, mejor, los estilos fauves precedieron algún tanto al movimiento fauve: las primeras pinturas auténticamente fauves se expusieron en el Salon des Indépendants en la primavera de 1905; el último Salon fauve importante fue el de los Indépendants de dos años después. El grupo fauve, sin embargo, precedió tanto al movimiento como al estilo, pues ya había empezado a formarse antes de 1900.

Comprendía, en realidad, tres círculos distintos. En primer lugar, Henri Matisse y sus condiscípulos de la época del estudio de Gustave Moreau y de la Académie Carrière: Albert Marquet, Henri Manguin, Charles Camoin, Jean Puy y, algo distante de éstos, Georges Rouault. En segundo lugar, la denominada «escuela de Chatou», a saber, André Derain y Maurice Vlaminck. Y en tercer lugar, los últimos en llegar al grupo desde El Havre: Emile-Othon Friesz, Raoul Dufy y Georges Braque. También estuvo en el grupo el holandés Kees van Dongen, que conoció a los demás en los salones y galerías en que todos ellos expusieron. Matisse fue al mismo tiempo jefe y eje de estos círculos. Cuando en 1905 se hizo amigo de Derain, su círculo original se resintió, mientras que Derain y, de rechazo, Vlaminck se beneficiaron; los artistas que provenían de El Havre no desarrollaron sus propios estilos fauves hasta que vieron las pinturas de Matisse; finalmente, cuando en 1907 Matisse y Derain siguieron cada uno su camino, el propio fauvismo se acabó.

La interacción de las distintas personalidades influyó decisivamente en la evolución del fauvismo. La naturaleza de estas personalidades quedó plasmada en la serie de retratos recíprocos que pintaron. Matisse y Derain pasaron el verano de 1905 en Collioure, un puertecito mediterráneo cercano a la frontera con España; pintaron allí algunas de las obras que suscitarían una enorme sensación en el Salon d'Automne de aquel año. Entre las pinturas más conocidas de aquel verano asombrosamente productivo están los retratos que mutuamente se hicieron: con trazo suelto de colores intensos y saturados, Matisse está representado como el maestro reservado y seguro de sí mismo y Derain como el compañero más joven y algo más exuberante (figuras 1 y 2). También de Collioure procede un retrato inacabado, pintado por Derain mucho más despreocupadamente: desde un interior que casi parece estar en llamas, avanza



1. Matisse: *Retrato de Derain*. 1905. Oleo, 38,4 × 28,3 cm. Londres, Administradores de la Tate Gallery.



2. Derain: *Retrato de Matisse*. 1905. Oleo, 46 × 34,9 cm. Londres, Administradores de la Tate Gallery.

una extraña imagen de Matisse con una barba de un rojo violento y una mano manchada de pintura: un auténtico fauve (figura 5). Aunque el primer retrato, el acabado, representaba mucho más exactamente la grave y profesoral imagen pública de Matisse, la mayoría de la gente debió imaginárselo como aparecía en el segundo, en el inacabado². Cuando quiso demostrar a sus padres que la carrera de pintor era respetable, Derain les presentó a Matisse para que se convenciesen³. Únicamente en imágenes muy privadas, como en esa

pintura inacabada de Derain, puede llegar a percibirse la intensa excitación artística, la ansiedad incluso, que se esconde tras el arte sereno y decorativo de Matisse.

Ni Matisse ni Derain tuvieron un temperamento fauve. Sólo Vlaminck llevó una existencia que en cierto modo pudiera calificarse de tal. Matisse renunció a tocar con él duetos de violín: siempre ejecutaba *fortissimo*. «Lo mismo pudo haberse dicho de su pintura de esta época», señala Alfred Barr⁴. Lo que corroboran, sin lugar a dudas, los re-



I. Matisse: *Luxe, calme et volupté*. 1904-1905. Oleo, 98,4 × 118,3 cm. París, colección particular.



II. Matisse: *La ventana abierta, Collioure*. 1905. Oleo, 55,2 x 46 cm. Nueva York, colección Mr. and Mrs. John Hay Whitney.

tratos que él y Derain se pintaron mutuamente en 1905. El rostro de un rojo intenso y la sumaria ejecución del retrato de Derain pintado por Vlaminck (lámina VIII) muestra muchas más libertades con la apariencia natural que las que presenta el rostro de Vlaminck pintado por Derain (figura 4). De todas formas, esta característica no es la distintiva, ni mucho menos, de toda la obra de Vlaminck. Su estilo pictórico no era más «salvaje» que el de van Gogh, por ejemplo, y con frecuencia sus asuntos no carecieron de encanto.

Matisse, Derain y Vlaminck son los fauves más importantes. También son los más osados pictóricamente. Dufy, Braque, Friesz, Marquet y los demás pintores que aquí se considerarán hacen menos apta todavía la etiqueta de «fieras». Conviene tener en cuenta, no obstante, que las obras que hoy nos parecen exquisitamente decorativas, en 1905, y a un público que estaba aún por decidirse a hacer las paces con van Gogh y los otros pintores postimpresionistas, parecieron brutales y violentas. Aun comparadas con las postimpresionistas, las pinturas fauves poseen un carácter directo y una claridad individual que siguen pareciendo hoy día, si no descarnados, sí elocuentes, y de una asombrosa inmediatez y pureza. «La valentía para volver a la pureza de recursos fue el punto de partida del fauvismo», diría más tarde Matisse⁵. Es significativo que emplee el verbo «volver». El fauvismo no fue sólo, ni tampoco inmediatamente, una simplificación de la pintura, aunque después lo fuera. Inicialmente era un intento de recrear, en una época dominada por la estética simbolista y literaria, una pintura con la misma libertad y desembarazo de teorías que había tenido el arte de los impresionistas, contando, no obstante, con el conocimiento de las yuxtaposiciones de colores exaltados, y la emotiva concepción de la pintura que suponía la herencia del postimpresionismo. En este sentido, el fauvismo fue un movimiento sintético, que trató de usar y englobar los métodos del pasado inmediato. Casi todos los fauves pasaron por una fase de exaltado y exagerado divisionismo, basado en la obra de Seurat y Signac. El primer estilo verdaderamente fauve, sustancialmente la obra de Matisse y Derain de 1905 —que podría definirse más adecuadamente como fauvismo de técnica mixta—, combinó características

derivadas de Seurat y van Gogh, con la pincelada restregada, frotada, y las divisiones arbitrarias de color que recuerdan a Cézanne. El color plano característico del fauvismo de 1906-1907 no hubiera podido darse sin el ejemplo de Gauguin. Ciertamente el fauvismo fue un movimiento sintético, pero no dejó de ser por ello un movimiento radical. Su empleo de los recursos y métodos del pasado no fue nunca servil, sino alentado por un espíritu de renovación. Como agudamente expuso Matisse, «el artista, empachado de todas las técnicas del pasado y del presente, se pregunta a sí mismo: ¿qué quiero yo? Tal fue la ansiedad dominante del fauvismo»⁶.

Tal fue, en definitiva, la ansiedad y la excitación que se deja ver en el retrato inacabado de Matisse que pintara Derain: la tensión por encontrar un estímulo nuevo en la tradición de la pintura pura que iniciaron los impresionistas, y la tensión por encontrar asimismo un estímulo personal e individualista. Desde este punto de vista, los fauves consiguieron un éxito evidente, aunque sólo sea por lo extremadamente difícil que resulta formular una definición redonda del fauvismo, o siquiera dar una lista de sus miembros, dada su auténtica singularidad como pintores.

El fauvismo no fue un movimiento que tuviera la autosuficiencia ni la relativa autonomía que han tenido casi todos los movimientos modernos. Aunque su existencia se basó en las amistades y los contactos profesionales, no hizo nunca declaraciones teóricas o de intenciones como el futurismo, por ejemplo. Tampoco tuvo un único estilo común que pueda describirse racionalmente, como, por ejemplo, el cubismo, por lo que sus límites no son nada nítidos. De tal suerte, las exposiciones y estudios dedicados al movimiento lo tratan a veces con una latitud alarmante. Se ha llegado a considerarlo como mero aspecto del dilatado aliento expresionista que fluyó por el arte de principios de siglo⁷, o como parte de un nuevo arte del color que se extendió mucho más allá de los linderos del grupo fauve⁸. Ciertamente el fauvismo compartió con otros movimientos algunas de sus ambiciones generales; con todo, fue un movimiento artístico único que requiere una definición como tal. Lo que plantea una auténtica dificultad es la determinación de su relación con la vanguardia parisien-



3. Matisse: *Retrato de Marquet*. 1095-1906. Oleo sobre tabla, 41,3 × 31,1 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet.



4. Derain: *Retrato de Vlaminck*. 1905. Oleo, 41,3 × 33 cm. Brézolles, Francia, colección Mlles. Vlaminck.

se contemporánea, y el discernimiento de si sólo la amistad, o sólo la semejanza estilística, bastan para denotar la pertenencia al grupo fauve.

Rouault, por ejemplo, fue uno de los que expusieron en el Salon fauve, aunque sus emotivas y dramáticas figuraciones de prostitutas y payasos parecen separarle de los otros fauves. (También van Dongen se sintió atraído por este mundo artificial, si bien no por los motivos religiosos de Rouault.) Bajo los efectos de claroscuro de Rouault se esconde una auténtica brutalidad de la pincelada, a veces del color, que sobrepasa la de los fauves generalmente considerados como tales. Si el criterio básico para incluir a un artista en el fau-

vismo estriba en la liberación del color puro, Rouault está correctamente excluido de la mayoría de las historias del fauvismo⁹. Por otra parte, no toda la pintura de color intenso que se hizo entre 1904 y 1907 es fauve. Muchos pintores, entre ellos Picasso, se sintieron atraídos en esta época por las brillantes tintas planas; y todavía estaban en activo, además, algunos reputados coloristas —entre otros Louis Valtat, que ha sido considerado fauve con cierta frecuencia¹⁰. Las lecciones del color postimpresionista se recibieron en este período de muy diversas maneras. La manera fauve (si es que se puede hablar de una manera definida) se superpone y entrecruza con las demás. Tam-



5. Derain: *Retrato de Matisse*. 1905. Oleo, 91,8 x 52 cm. Niza, Musée Matisse.

co cabe considerar únicamente la liberación del color puro para definir el fauvismo. Si nos fijamos en lo que describe este color, descubriremos nuevas contradicciones. Muchos pintores fauves celebraron sin rebozo los deleites del mundo del paisaje, pero esto no significa que el color intenso en sí excluya una iconografía emotiva y cargada de contenido. Hay un hilo importante que se desovilla a lo largo del fauvismo: el desarrollo de un neosimbolismo, y luego un neoclasicismo y un imaginativo primitivismo: desde *Luxe, calme et volupté* (1904-1905) de Matisse, por un lado, hasta la serie de *Bañistas* (a partir de 1907) de Derain, por otro, momento en que la fase final del fauvismo «cezariano» coincide con la naciente estética del cubismo. El fauvismo no fue un movimiento aislado, sino parte de un fermento artístico de mayores dimensiones en la pintura francesa de la primera década de nuestro siglo.

Las afinidades del fauvismo requieren un estudio paralelo al del fauvismo mismo. Para comprender el fauvismo es imprescindible repasar su fondo histórico y el curso de su evolución anterior a 1905; tal es la materia del primero de los capítulos que siguen. Las obras «clásicas» del fauvismo, las realizadas entre 1905 y 1907, se tratan en el capítulo segundo, y las «imaginativas» ya mencionadas se consideran en su conjunto en el capítulo final. El denominador común a estas etapas es la presencia de Matisse. El fue quien, suscitando y guiando los experimentos de sus compañeros más jóvenes, engendró el fauvismo. Dentro del grupo fauve, Matisse fue la figura dominante, pero también estuvo al margen en cierto modo; y no sólo porque fuera el mayor de todos ellos (Braque, el más joven, tenía trece años menos que él), sino porque, además, dirigió desde fuera, por decirlo así, siguiendo su propio camino y evitando cualquier tipo de compromisos a priori. La historia del fauvismo es en gran parte la historia de este período de Matisse, el único en que este artista esencialmente aislado mantuvo una cooperación con la vanguardia parisiense; un lapso ciertamente muy corto. En su transcurso se puede constatar la atribución de una importancia fundamental a la autonomía del color, prácticamente nueva en el arte occidental, una preocupación por la naturalidad de la expresión que se plasmó en técnicas

mixtas y dislocaciones formales, por mor de una sensibilidad personal, y una petulancia realmente juvenil, que en su búsqueda de lo vital y de lo nuevo descubrió la virtualidad de lo primitivo. Hay también una interpretación de la realidad exterior que encontró un grato estímulo en la «cultura de las vacaciones»¹¹, el tema pictórico de los impresionistas, que unas veces llevó esta interpretación al borde de un realismo urbano localista y otras a una más ideal celebración de la *bonheur de*

vivre. Por último, y acaso como fundamento de todo, está su firme creencia en la autonomía individual y en la autonomía pictórica, creencia que fraguó ese extraordinario equilibrio entre interés por la sensación puramente visual e interés por la emoción personal e íntima que le llevó a redescubrir la tradición de un arte esencialmente decorativo, que ha inspirado algunas de las pinturas más sublimes y expresivas de nuestro siglo.

La formación del fauvismo

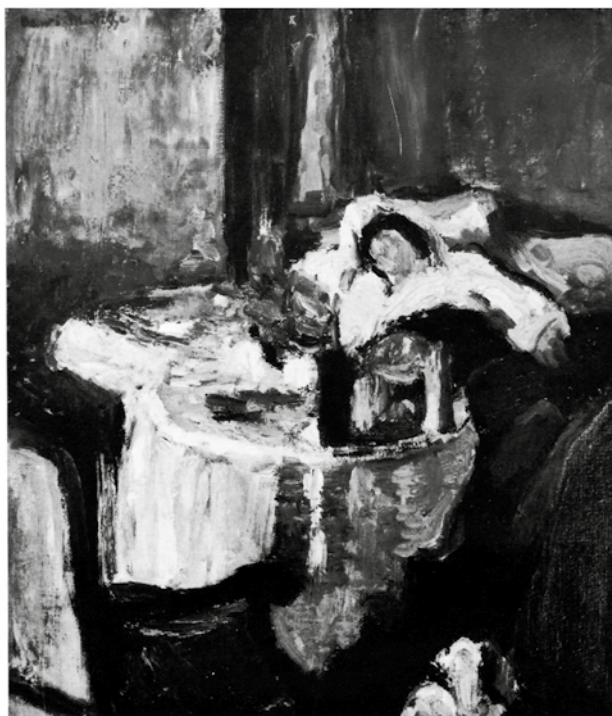
Los primeros contactos que finalmente condujeron a la creación del fauvismo se remontan a 1892. Henri Matisse, que tenía entonces veintidós años y había pasado su primer año en París en el frustrante ambiente de las clases de Bouguereau en la Académie Julian, se incorporó al estudio de Gustave Moreau en la Ecole des Beaux-Arts¹. Conoció allí a Georges Desvallières, que sería uno de los organizadores del famoso Salon d'Automne de 1905, y a algunos de los que expondrían en él: Georges Rouault, dos años más joven que Matisse, y Albert Marquet, que sólo tenía diecisiete años y asistía a las clases nocturnas de la Ecole des Arts Décoratifs. Todos los que colaborarían con Matisse en el fauvismo eran más jóvenes que él. Manguin y Camoin, que entraron en el estudio de Moreau en 1895 y en 1896, eran respectivamente siete y diez años más jóvenes que él. Desde el primer momento, Matisse fue el adalid de todos — salvo de Rouault, que siguió una trayectoria independiente—. En 1896 envió algunas de sus pinturas de estudiante a la recién fundada Société Nationale des Beaux-Arts; vendió una de ellas al Estado, fue elegido miembro de la sociedad, propuesto por el presidente, Puvis de Chavannes; todo parecía indicar que emprendía una respetable carrera académica de pintor. Pero un año después la situación se trastocó. *La mesa de comedor* (figura 6) que expuso en la Nationale en 1897 provocó una reacción muy hostil. Tanto Matisse, que, aunque indecisamente, estaba estudiando el impresionismo, como el alboroto que suscitó la aceptación por el Estado del legado Caillebotte —expuesto por fin en la primavera de aquel año en el Museo de Luxemburgo— demostraban que el impresionismo era todavía materia de controversia². Moreau, no obstante, defendió *La mesa de comedor* y Matisse agradeció el «intelligent encouragement» de su maestro³. Moreau estimulaba, sobre todo, el cultivo de la individualidad (era el único académico que lo hacía), y su estudio fue el principal semillero del círculo fauve. Todavía en

1905, Louis Vauxcelles se referiría a los fauves como «esa cohorte, catequizada en el bizantinismo, que se ha formado en torno a Moreau»⁴.

Precisamente era el «bizantinismo» de Moreau, sin embargo, su estilo exótico y literario, lo que Matisse y sus amigos evitaban⁵. Pese a la brillantez de Moreau como maestro, su estudio era hermético y aislado. Los futuros fauves descubrieron el movimiento moderno por su cuenta, y uno a uno se iniciaron en su práctica. Vieron a los impresionistas en el legado Caillebotte, obras de Cézanne y van Gogh en la galería Vollard, y de Vuillard, Bonnard y los nabis, y de Signac, Cross y los neoimpresionistas en el Salon des Indépendants. En el verano de 1897, Matisse conoció a un amigo inglés de van Gogh, John Russell, que acabó de acercarle a la pintura de los impresionistas y los neoimpresionistas. También conoció a Pissarro, que le animó a viajar a Londres en 1898 para estudiar a Turner. Cuando al año siguiente volvió a París, tras haber viajado también a Córcega y a Toulouse, Matisse se encontró con que Moreau había muerto y que su sucesor era el extremadamente conservador Fernand Cormon. La invitación a que abandonara el estudio no se hizo esperar⁶. «Pensé que podía volver a la Académie Julian..., pero tuve que irme rápidamente: los alumnos se tomaban a broma mis estudios. Por casualidad me enteré de que en la rue de Rennes, en el patio del Vieux Colombier, había un estudio organizado por un italiano al que todas las semanas iba Carrière a corregir. Trabajé allí, y allí conocí a Jean Puy, Laprade, Biette, Derain y Chabaud. No había ningún discípulo de Moreau», escribió más tarde⁷. De todas formas, Matisse siguió manteniendo contacto con sus amigos de antes, especialmente con Marquet, que vivía en el mismo edificio que él. Pero su incorporación a la Académie Carrière ensanchó su círculo, incrementándose, así, el número de futuros fauves, siendo Derain el más importante de estos nuevos amigos. A través de Derain, Matisse conoció a Vlaminck. Derain vi-

vía en Chatou, en las afueras de París, y cogía el tren para ir a la academia. En junio de 1900, a causa de un descarrilamiento sin consecuencias, conoció a Vlaminck, también vecino de Chatou⁸. Al día siguiente ya salieron a pintar juntos, al otro año compartieron el estudio, y en 1901, en la exposición de van Gogh en la galería Bernheim-Jeune, que tanto impresionó a los fauves, Derain le presentó a Matisse. El triángulo esencial del fauvismo quedaba, así, constituido.

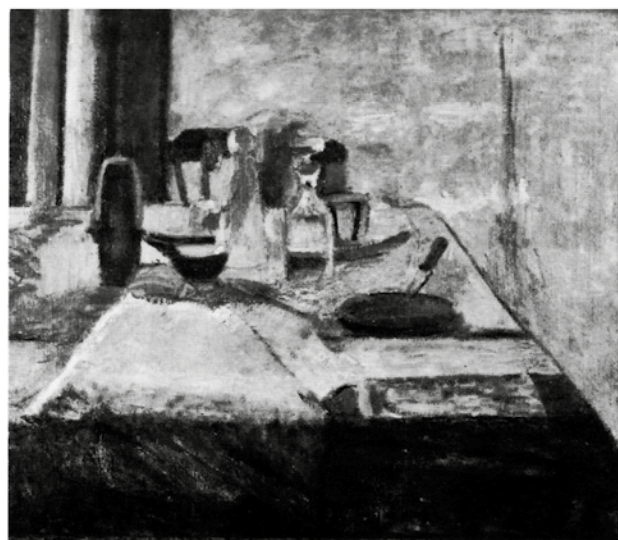
Ese triángulo, sin embargo, se rompió muy poco después. Derain fue llamado a filas ese mismo año, y Vlaminck se quedó en Chatou, distante de Matisse y sus amigos, hasta que volvió Derain al cabo de tres años. Serían Matisse y Marquet los primeros que expusieran juntos en 1901, y en torno a ellos empezaron a reunirse los demás. Y fueron las obras de estos dos pintores las que vio el último grupo de futuros fauves cuando llegó desde El Havre a París en 1900. Eran los últimos en incorporarse al grupo: Dufy, Friesz y Braque; también ellos eran mucho más jóvenes que Matisse: ocho, diez y trece años respectivamente. Braque sólo tenía dieciocho años cuando llegó a París a conseguir su título de pintor de brocha gorda, rehuyendo las academias y aprendiendo pintura en las galerías Vollard y Durand-Ruel y en el Louvre⁹. Dufy y Friesz se habían conocido a mediados de la década de 1890 en El Havre, en el estudio de Charles Lhuillier, que a decir de todos era tan comprensivo y liberal como Moreau¹⁰. Hacia 1900 fueron a París al estudio de Bonnat, de la Ecole des Beaux-Arts, becados por el ayuntamiento. Todavía se hablaba de Matisse en la Ecole, y muy pronto se verían sus obras en exposiciones: en los Indépendants desde 1901 y en la galería de Berthe Weill desde 1902. Como recién llegados a París que eran, los artistas de El Havre no conectaron al principio con el círculo de Matisse, pero empezaron a exponer en las mismas instituciones y poco a poco se sintieron atraídos por su dirección. Lo mismo sucedería con van Dongen, que había abandonado Holanda por París en 1887¹¹, y con Derain, cuando volvió del servicio militar en 1904 y sacó a Vlaminck de su aislamiento en Chatou. Aunque los fauves no constituyeron nunca un grupo coherente y unificado, sino una serie de constelaciones fluctuantes, fijaron temporalmente



6. Matisse: *La mesa de comedor*. 1897. Oleo, 100,3 × 130,8 cm. París, colección particular.
7. Matisse: *El inválido*. 1899. Oleo, 46 × 38,1 cm. Baltimore, Museum of Art, colección Cone.



8. Matisse: *Aparador y mesa*. 1899. Oleo, 65,7 × 81,6 cm. Washington, colección Dumbarton Oaks.



9. Matisse: *Naturaleza muerta a contraluz*. 1899. Oleo, 74,3 × 93,7 cm. Francia, colección particular.

sus órbitas en torno a Matisse, y crearon durante unos años una deslumbrante combinación de energía y color antes de dispersarse para seguir otra vez sus propios caminos.

No se ha determinado con exactitud el momento en que este proceso culminó en el fauvismo. El grupo, el movimiento y el estilo (o estilos) fauves no aparecieron simultáneamente. El grupo se fue formando poco a poco, en gran parte por asociación y cooperación entre los artistas, desde los primeros encuentros en 1892, pasando por la reconstrucción del núcleo del grupo en 1900, hasta completarse definitivamente en 1906, cuando el fauve más joven, Braque, empezó a trabajar con los demás. El movimiento fue resultado de la reputación pública de que Matisse y sus amigos disfrutaron tras el Salon d'Automne de 1905, aunque el nombre que entonces se les dio, *les fauves*, no se generalizó hasta 1907, cuando los más de ellos estaban abandonando sus estilos fauves. El más temprano de éstos apuntó, como veremos, en el verano de 1904. De todas formas, hace tiempo que se acepta que la pintura de color intenso practicada antes de esa fecha por algunos miembros del grupo original de Matisse presagiaba ya sus estilos fauves. «Ya desde 1900, más o menos —diría Derain— rigió cierto fauvismo. Basta con mirar los estudios a partir de modelo que hizo Matisse en aquella época»¹². Este «cierto fauvismo» inicial se ha denominado más tarde profauvismo o protofauvismo¹³. Marquet hizo remontar sus principios «a fecha tan temprana como 1898, [cuando] Matisse y yo estuvimos trabajando en la que más tarde se denominaría manera fauve. La primera exposición de los Indépendants, en la que, creo, fuimos los únicos pintores que nos expresamos en colores puros, tuvo lugar en 1901»¹⁴. Marquet tiene razón tanto en lo que se refiere a los creadores como al tiempo de ese movimiento, cuya denominación más adecuada es probablemente la de protofauvismo, pues no precedió inmediatamente al fauvismo, sino que fue un episodio circunscrito y de escasa duración, que implicó a Matisse y a Marquet y que duró solamente de finales de 1898 a 1901. En 1901 Matisse abandonó el color intenso —Marquet siguió su ejemplo— y en rigor no volvería a usarlo hasta el verano de 1904. Para entonces, los otros futuros fauves del círculo más