

Carme Narváez

LLIÇÓ DE PINTURA DAVANT UNA FINESTRA: RETRAT I PAISATGE EN UNA OBRA DE MATISSE

Dins l'art occidental el tema del retrat davant una finestra té una llarga tradició que parteix de la pintura alemanya, flamenca i italiana del segle xv. Ja en aquestes produccions va quedar fixada una tipologia que tindria continuïtat en els segles posteriors, i que quedà conformada bàsicament per la forta relació establerta entre figura i paisatge. No necessàriament aquesta relació havia de ser de naturalesa al·legòrica; freqüentment la imbricació entre tots dos elements es plantejava senzillament en termes de complementarietat compositiva, cromàtica o llumínica, fins i tot de vegades informativa topogràficament parlant, donat que la inclusió dins el paisatge d'alguns accidents geogràfics característics o bé d'algun edifici emblemàtic ajudava l'espectador a identificar la procedència del personatge retratat.

Tanmateix, en moltes de les obres on apareix alguna finestra com a complement de l'element humà, l'artista no sempre mostra a l'espectador el que hi ha més enllà del forat practicat a la paret. Sovint aquest forat és inclòs a la pintura com a simple indicació del món exterior, contraposat al món interior en què són ubicades les figures. Probablement no existeix cap millor exemple d'aquest motiu que la pintura de gènere holandesa del segle xvii, molt atenta a descriure el món més proper, la quotidianitat més extrema. La pintura holandesa d'aquesta època ens descobreix allò que mai veiem a la pintura italiana, francesa o hispànica: la intimitat de les llars, la privacitat de les accions diàries més irrellevants, la vessant més humana de l'existència. I en aquesta mostra d'intimitat domèstica la finestra és el contrapunt, allò que separa el confort i les comoditats de la vida burgesa dels inconvenients i perills de tota mena que assetgen fora, especialment les dones, que són habitualment les protagonistes d'aquestes composicions, i que eren, sens dubte, el bé més preuat que els burgesos holandesos havien de preservar. Tinguem present especialment l'obra de Vermeer, el més conegut dels pintors holandesos d'aquesta generació, per copsar tota la riquesa de matisos —molts d'ells carregats de poesia— que un artista de talent és capaç de donar en conjunció a dos elements tan aparentment simples com una dona i una finestra.



Henri Matisse, *Lliçó de pintura*, 1919, Edimburg, Scottish National Gallery of Modern Art.

La inclusió de la finestra com a intercomunicadora del món exterior i de l'interior té la seva continuïtat en la pintura figurativa del segle xx; la *Jove dempeus davant la finestra* de Dalí és un bon exponent de la fortuna de què gaudí encara el tema entre els artistes d'avantguarda. D'entre tots aquests pintors de la centúria anterior probablement és Henri Matisse qui més decididament recuperà aquest motiu pictòric de llarga tradició a la pintura europea, i qui va dotar de més protagonisme a les finestres en les seves composicions, motivat, potser, pel bon coneixement que tenia dels grans clàssics després dels seus llargs anys d'aprenentatge a París. Que l'element de la finestra li interessà sempre de manera especial és un aspecte que descobrim ja en les seves primeres obres importants, elaborades en els darrers anys del XIX, quan encara no havia començat a desenvolupar el llenguatge de contrast violent de colors que el duria a ell i a altres pintors com André Derain o Maurice Vlaminck a protagonitzar un dels més apassionats i interessants moviments d'avantguarda, el Fauvisme.

Al costat dels grans noms del segle xx com Picasso, Kandinski o el propi Dalí, probablement Matisse no passa de ser per a molta gent un pintor «amable», autor d'una pintura que té més de decorativa que d'autènticament rupturista. Però darrere d'aquesta aparent simplicitat l'espectador atent pot entreveure una obra carregada de suggeriments, basats principalment en la musicalitat que desprenen les seves extraordinàries combinacions de colors. En general, la producció de Matisse sorprèn pel que hom podria considerar una certa facilitat, fins i tot amb un punt d'improvisació, en la distribució sobre la superfície pictòrica de les masses cromàtiques; res més allunyat de la realitat. Matisse calculava perfectament l'efecte que havien de causar les seves simfonies colorístiques, de manera que no hi ha res d'improvisat a les seves obres. El mateix Picasso va fer al·lusió a aquest domini del color per part de Matisse en termes altament elogiosos:

«El fet que en un dels meus quadres aparegui una taca de vermell no és l'essencial del quadre. Es va pintar independentment d'això. Es podria treure el vermell i el quadre continuaria allà. En Matisse, en canvi, és impensable suprimir una taca de vermell, encara que sigui molt petita, sense que el quadre s'ensorri immediatament».

L'obra de Matisse, tanmateix, no és només color; pel que fa al contingut de les seves pintures, si bé és cert que moltes ofereixen simplement l'element decoratiu i el color com a tema principal —sense frivolitats, ans el contrari, enaltint el color com a principal protagonista de la composició pictòrica al llarg dels segles, per sobre de la forma—, n'hi ha d'altres que introdueixen un punt de reflexió al voltant d'elements que formen part de l'esfera més quotidiana de l'ésser humà. Per exemple, una finestra.

L'obra de Matisse *La lliçó de pintura*, elaborada el 1919 i amb seu a la Scottish National Gallery of Modern Art d'Edimburg, no és en absolut una de les més conegudes de la seva producció, com tampoc és especialment destacable dins el volum de les seves creacions l'època en què la realitzà, just acabada la primera guerra mundial, en un període de rigor colorístic i ascetisme formal que, per tant, s'escapa de l'estil més conegut de l'artista. Malgrat això, és una de les obres del pintor francès que més m'atreuen, probablement per la quantitat de referències i de realitats diverses al·ludides. La pintura ens mostra a la dreta de la composició Marguerite, la filla de Matisse, captada per l'artista mentre llegeix un llibre amb làmines recolzada en la mateixa taula on es disposen un gerro amb flors, unes fruites indefinides que igual podrien ser llimones com pomes —tant és, el que importa en aquest cas és la taca groga que comporten, i que equilibra els altres grocs de la tela—, i un dels pinzells amb els quals està treballant el propi Matisse, autoretratat a l'esquerra, d'esquena a l'espectador, mentre pinta la jove. Un mirall ovalat, que sembla estar enganxat per la seva base a la taula —sens dubte, un tocador— i que reflecteix el gerro i el paisatge que hi ha més enllà de la finestra, separa les figures de pare i filla, i es converteix pràcticament en el protagonista de la composició.

Hi ha moltes coses en aquesta obra que em captiven. En primer lloc, la immensa taca negra del fons, que aquí defineix la refrescant penombra de l'habitació vista per aquell —en aquest cas l'espectador— que, després d'haver quedat enlluernat per la forta llum del sol en contemplar l'exterior, de sobte es gira i mira cap a dins, sent capaç només d'apreciar els objectes més propers a la finestra, directament il·luminats, mentre que el conjunt de la cambra queda completament enfosquit. També en altres obres seves Matisse se'ns mostra com un mestre en l'ús del negre, cosa que no deixa d'admirar en un pintor que habitualment destaca justament per la violència i lluminositat dels seus colors; l'utilitzava amb una gosadia extraordinària, sense matitzacions, amb total rotunditat, i és sorprenent descobrir fins a quin punt aquestes zones de negre no només no resten lluminositat a la resta de tons, sinó que, tot el contrari, els en donen més, fent-los ressaltar encara més vivament. És el que passa en aquesta obra amb els grocs, que augmenten la seva brillantor en contacte amb el negre dominant a la part superior de la composició, sàviament equilibrat a la part inferior pel blanc de les estovalles que cobreixen la taula.

Em fascina especialment el reflex del paisatge en el mirall per les suggerències que aporta; Matisse ha invertit el punt de vista habitual del retrat, i no ens mostra la figura amb la finestra i el paisatge al fons, sinó la figura amb l'habitació al fons vista des de la finestra. L'espectador ha variat la seva posició, però gràcies al recurs del mirall l'artista manté dins la pintura la presència de la finestra i la vista de l'exterior, i ens permet, fins i tot, identificar el tros de paisatge com la Promenade des Anglais de Niça, el famós passeig on es trobava ubicat l'Hotel de la Méditerranée en què Matisse acostumava a allotjar-se quan passava llargues temporades en aquesta localitat de la Costa Brava. De fet, aquesta mateixa habitació de l'hotel que ocupava l'artista, i que en aquesta obra ens resulta pràcticament invisible, apareix en altres obres del mateix període, com, per exemple, *Interior amb estoig de violí*, on no només tenim oportunitat de contemplar l'estança ben il·luminada des de l'extrem oposat, amb la finestra oberta al fons, sinó també el mateix tocador complementat pel mirall, peça importantíssima en la composició que ens ocupa i —al meu entendre— un dels elements clau en la proposta de reflexió que permet l'obra.

Perquè el mirall, a banda de possibilitar la presència del paisatge sense l'obligació d'incloure la finestra (i, per tant, facilitant la variació del punt de vista tradicional), suposa la inclusió d'un nivell de realitat reflectida al qual cal afegir la realitat pintada i la realitat directament contemplada, en un joc d'evidències i de coneixements possibles. Per a l'espectador que interpreta la pintura com un escenari en què li ha estat permès entrar, la Marguerite de la dreta és la real, la que comparteix amb aquest espectador el mateix nivell d'existència, mentre que la Marguerite de l'esquerra és la pintada, la fingida, simplement insinuada per un traç negre sobre la tela formant part del quadre dins del quadre, un altre tema habitual de la tradició

pictòrica occidental. Entremig de totes dues, la imatge que reflecteix el mirall ve a implicar un estadi transitiu entre les dues materialitats: emmirallant directament allò real, no deixa de ser una il·lusió, igual que ho és la pintura que l'artista està executant a l'esquerra, igual que ho és, en realitat, la Marguerite de la dreta, que forma part d'aquesta il·lusió general que és el quadre.

Com si volgués manifestar clarament la consciència de no ser una altra cosa que un element integrador més d'aquesta construcció d'il·lusions que és la creació pictòrica, Matisse s'autorepresenta d'esquena a l'espectador, anònim i plasmat com a pintor practicant el seu ofici, com a un pintor qualsevol, no com a Matisse. I per recalcar aquesta impersonalitat la figura del pintor adopta el mateix color neutre que la tela en què està treballant —un groc molt similar al del marc del mirall—, de manera que la percepció és que l'autor redueix la importància de la seva presència dins la representació, insinuant-se amb el mateix traç negre amb què està començant a perfilar la figura de Marguerite, com si volgués apuntar que ell no és una altra cosa que l'eina o el mitjà que permet la transformació de la imatge real en fingiment pictòric. El resultat, juntament amb el fet que la posició d'aquesta figura de pintor és absolutament imprecisa dins l'espai del quadre, és la sensació que el que pretenia Matisse no era plasmar una escena familiar, on apareguessin pare i filla a la mateixa habitació ocupats en llurs respectives activitats, sinó que la presència de la figura de l'artista és una mera evocació, una aparició momentània, gairebé fantasmagòrica; Matisse es fa present per a l'espectador mentre està començant a pintar Marguerite. Aquesta idea vindria reforçada pel fet que el que comença a aparèixer a la tela en què treballa el pintor és la mateixa visió frontal que té l'espectador de l'escena, no la que tindria el propi Matisse trobant-se a l'extrem de la taula en què està emplaçat, i, per tant, això porta a pensar que hi ha un intercanvi de posicions entre artista i espectador i que, durant un moment, Matisse ens ha



Henri Matisse, *Interior amb estoig de violí*, 1918-1919, Nova York, Museum of Modern Art.

cedit el seu lloc de visió. La lliçó de pintura enunciada en el títol de l'obra, doncs, ¿és la que rep Marguerite del seu pare —és legítim dubtar-ho tenint en compte que la noia no apareix amb cap estri de pintor a la mà, sinó lleigint tranquil·lament—, o és la que transmet el pintor a l'espectador, fent-li reflexionar sobre aquesta activitat artística?

És molt difícil contemplant aquesta obra sostreure's al record d'altres dues composicions famoses en les quals els artistes que les confeccionaren es van autoretratar mentre pintaven; *Las Meninas* de Velázquez i *L'art de la pintura* de Vermeer, separades només per un parèntesi de deu anys (la primera realitzada el 1656, la segona entre 1666 i 1668), són precedents d'aquesta modesta pintura de Matisse. Tot i que en el cas de *L'art de la pintura* no és prou clar si Vermeer pretenia representar-se a si mateix —tot sembla indicar que sí, perquè l'habitació retratada s'adapta a les característiques que sabem tenia el seu estudi—, resulta evident que en ambdues obres llurs respectius artífexs van tenir especial interès en mostrar-se en ple exercici de llur activitat creadora, cosa que ha estat vista com un enaltiment de l'ofici de la pintura i dels grans mèrits que ha assolit al llarg de la història. Despullant de tota mena de solemnitat l'escena, Matisse sembla voler recollir aquest testimoni, i ho fa, entre d'altres coses, recuperant alguns elements inclosos a les dues pintures siscentistes; per exemple, la taula, que a l'obra de Vermeer serveix per mostrar objectes al·lusius a la imitació artística, i que a la pintura de Matisse inclou de manera destacada un llarg pinzell. O el mirall, inspirat en el que, a *Las Meninas*, ens torna les imatges del rei Felip IV i la seva esposa Mariana d'Àustria, i més banalitzat en l'obra de Matisse perquè reflecteix simplement un passeig marítim.

¿I no resulta captivador pensar que, així com Velázquez retratava en *Las Meninas* la infanta Margarita, Matisse va fer el mateix amb la seva Marguerite a la *Lliçó de pintura*?

Carme Narváez
Universitat de Barcelona