

HENRI MATISSE. CONSIDERACIONES*

François Fédier**

Tenemos ante la vista una cita de Matisse:

«Lo humano, ¿qué es en definitiva? Es la facultad que tienen algunos seres de identificarse con su entorno, con las personas que los rodean, o con las flores que ven, o con los paisajes en medio de los cuales viven. Los colores de un cuadro, como las frases de una sinfonía, no tienen necesidad de anécdota para darle al espectador o al auditor el sentimiento de que el artista es un ser sensible o generoso»¹.

* En *L'art en liberté*, Pocket, París, 2006, pp. 237-253. Traducción de Jorge Acevedo Guerra, Profesor Titular de la Universidad de Chile. E-mail: joaceved@gmail.com

** 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 mucho 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, tales 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. Ed. de Jorge Acevedo Guerra.

¹ *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, París, 1972, p. 308. Textes, notes et index établis par Dominique Fourcade (nota del autor). [En adelante, esa obra se cita como *Écrits*. En castellano: a) *Reflexiones sobre el arte*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1977, p. 406. Trad. de Susana Soba Rojo. En adelante, esta obra se cita como *Reflexiones*. b) *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2010, pp. 332 s. Trad. de Mercedes Casanova y Lourdes Bassols. En adelante, esta obra se cita como *Escritos*. Exceptuando los casos que se señalan, lo que va entre corchetes [] en el cuerpo del texto es del traductor. En dos ocasiones, se usan corchetes también en las notas para señalar esto último. Dejando de lado los casos en que se remite a obras en francés, las notas son del traductor].

Observaciones preliminares

¿Cómo se debe abordar un texto de este tipo?

Es necesario comenzar por comprender su núcleo. Ahora bien, es claro que ese núcleo se encuentra en algún lugar en torno a una «concepción» del ser humano en general, la que es puesta en relación con una intelección bien precisa del hecho de sentir.

Primer eje de lectura del texto: todo lo que se refiere a *sentir*.

Identificarse con: es el término más difícil de interpretar.

Ver: se ve aparecer el tema del sentir con la sinfonía y su auditor.

El auditor: es necesario notar que el término auditor implica un grado elevado de sensibilidad. Lo que reitera el término paralelo para el arte.

El espectador: aquél que asiste a un espectáculo participa del espectáculo.

Las frases de una sinfonía: cuestión fundamental de Matisse: ¿qué es una frase sin anécdota?

Existencia de una sensibilidad absoluta («¡esta tarde el público es brillante!»). En el caso del auditor ocurre lo mismo: la calidad de la audiencia realza la interpretación musical. Observación en cuanto a la diferencia entre las artes musicales y la pintura: ella reside en que la obra musical pasa generalmente por la mediación de un intermediario mientras que la obra pictórica se presenta directamente al espectador.

La interpretación musical no es ni puede ser comprendida como una reproducción de eso de lo cual es, cada vez, la verdadera producción —extraña producción, puesto que no tendría lugar sin la existencia de una partitura. La partitura juega en la música el papel de la escritura para el lenguaje. Pero la música se diferencia de la poesía en que toda interpretación de la poesía nos parece cada vez más superflua.

Volvamos al centro de la consideración de Matisse: él habla de «frases de una sinfonía» inmediatamente después de haber hablado de colores de un cuadro. Tenemos aquí algo esencial. La obra puede llamarse cuadro o sinfonía —en los dos casos lo que la constituye son frases. Cuando escribe «las frases de una sinfonía», Matisse no hace sino volver

a decir de otra manera lo que acaba de decir hablando de los colores de un cuadro. Podemos, pues, legítimamente mirar la obra pictórica como una sinfonía de colores en que la sinfonía nace de la composición de los colores; esta composición tiene sentido a partir del hecho de que en ella no se pintan solamente frases, sino una frase. Lo que significa la palabra «frase» en el texto de Matisse debe comprenderse mediante lo que agrega inmediatamente después, que él nos hace pensar en su sentido amplio: «los colores de un cuadro, como las frases de una sinfonía, no tienen necesidad de anécdota...». «Anécdota» tiene aquí el sentido enteramente corriente de historia verdadera que nos gusta comunicar con un propósito ilustrativo o de entretenimiento.

La comprensión de esta cita no puede soslayar lo que puede aparecer como una contradicción: ¿qué puede querer decir, en efecto, esta cita?

La definición es un ejercicio estricto que se practica en filosofía y en ciencia. El ejemplo tradicional de la definición filosófica es el de Aristóteles y el de la escolástica. Implica la determinación de un género próximo y el enunciado de una diferencia específica.

En cuanto a la definición científica, su modelo es la definición matemática, que presenta su objeto por medio de su enunciado. Es claro que Matisse, en nuestro texto (a pesar de la formulación ¿qué es?) no desemboca en una definición. A esta razón formal se agrega una razón estilística: la inversión: «lo humano, ¿qué es?» indica claramente que su intención no es la de definir. Lo humano, en busca de lo cual aparece aquí Matisse, es evidentemente la particularidad más característica que hace de todo ser humano que sea humano. «Humano», es decir, tanto como sea posible no inhumano. Es necesario no dejarse perturbar por la restricción que aparece ya en el comienzo del texto: que lo humano esté sobre todo en ciertos seres no constituye un punto de vista elitista.

Podemos comprender eso mediante una analogía: nadie objetará que estar a punto de dormirse no significa dejar de vivir. Pero es también completamente claro que para entender en su plenitud lo que significa «viviente» es preferible no recurrir a un análisis del durmiente.

Cuando ahora se pregunta por lo que constituye la particularidad de lo «humano», la respuesta tradicional, desde Platón y Aristóteles, menciona la razón como diferencia específica —se hace ahí alusión a la definición escolástica, y por tanto aristotélica, del hombre como «*animal rationale*», que es la traducción en latín de la fórmula de Aristóteles: ζῷον λόγον ἔχον [*zōon lōgon échon*]. Reparemos en que la traducción de *logos* por «razón» es una sorprendente restricción del sentido de la pa-

labra griega *logos*, la que transmite bien el sentido de la palabra latina *ratio*, pero implica mucho más aún que la razón: en griego *logos* significa al mismo tiempo la capacidad de conectar lo que se ha dicho de tal suerte que eso presente un sentido (técnicamente, esta operación se llamará razonar), y la capacidad de «hablar» (con el matiz de hablar para decir algo). Así, al comienzo del *Discurso del método*, Descartes escribe que «la razón o el sentido... es lo único que nos hace hombres y nos distingue de los animales». El sentido de que habla aquí Descartes, es «la capacidad de juzgar correctamente y de distinguir lo verdadero de lo falso, que es lo que propiamente se entiende por buen sentido o razón»².

Cuando Henri Matisse se plantea la pregunta por lo humano, procede de una manera completamente diferente a la de los filósofos. Su respuesta no pone en evidencia la razón, sino «la facultad que tienen algunos seres de identificarse con su entorno, con las personas que los rodean, o con las flores que ven, o con los paisajes en medio de los cuales viven».

No empecemos por equivocarnos. Que Matisse hable de «ciertos seres» no debe hacernos establecer una restricción. Solamente *ciertos seres* son *humanos*, pero esto no quiere decir que los otros no lo son —sino todo lo contrario, que no lo son *suficientemente*. Hemos ahí obligados, desde el principio, a comprender que ser *humano* no es un hecho natural, sino una exigencia que se impone a todo ser humano. En efecto, no basta ser para ser humano. En otros términos: nosotros los hombres *tenemos que ser* humanos, porque ser *humano* no se logra fácilmente.

¿Cuál debe ser, pues, la tarea que deben cumplir los seres humanos para ser humanos? Hay que reconocer que no entendemos lo que dice Matisse: «identificarse con su entorno...». Por consiguiente, prosigue él para dar a ver mejor lo que quiere decir: «identificarse con su entorno, con las personas que los rodean, o con las flores que ven, o con los paisajes en medio de los cuales viven».

Lo que rodea: esto puede tomarse en dos sentidos, de los cuales sólo uno debe ser retenido; rodear, como cuando se dice de un gran hombre de Estado que ha sabido rodearse; identificarse, pues, con personas. ¿Qué quiere decir esto concretamente? Nos identificamos con personas cuando percibimos —por así decirlo, a partir de nosotros mismos— cómo son. Cuando nos identificamos así con la gente, decimos que las *vemos* tal como son, y no tal como ellos querrían ser vistos. Esta manera de ver es mucho más que un simple proceso óptico. Cuando se ve así a

2 [A-T, VI, 2].

alguien, se comprende quién es y se lo comprende porque uno mismo es capaz de ser como él es. El poeta latino Terencio ha dicho una vez: «*Homo sum et nihil humanus a me alienum puto*», «Soy un hombre, lo que quiere decir que no considero algo que sea humano como algo que me sea extraño». Identificarse con una persona quiere decir, pues, ser capaz de ver lo humano en ella. (No porque tendríamos la medida de lo humano en nosotros, sino al contrario, porque lo humano aparece—inclusive si no es sino en negativo— primero en el otro, donde lo reconocemos entonces como más nuestro aún que todo lo que está en nosotros).

Comprendemos lo que quiere decir identificarse con personas, pero el pintor agrega otra cosa. Además de las personas están las «flores» y los «paisajes». ¿Identificarse con las flores? ¿Identificarse con los paisajes? Eso es mucho más oscuro que en el caso precedente. Hay inclusive un cambio radical de sentido en la medida en que las flores y los paisajes no son nada humanamente identificable de la misma manera que las personas, es decir, de modo inmediato. Sin embargo, no olvidemos, para mantenernos en contacto con las palabras de Matisse, que de lo que se trata es de saber cómo un ser humano puede ser *humano*. ¿Cómo, pues, un hombre se identifica con lo que lo rodea de tal modo que a través de eso llegue a ser humano? ¿Por qué Matisse toma, además del ejemplo de las personas, el de las flores y el de los paisajes? Lo que quiere con eso es reunir todo lo que es diferente de un ser humano. ¿Sería, entonces, el ser humano capaz de identificarse inclusive con lo que no es humano?

Con el fin de no permanecer en una perplejidad muy grande, digamos también que tener un comportamiento humano frente de todo lo que nos rodea no es algo complicado o trascendente, sino, por el contrario, al alcance de cada uno, hasta el punto que puede expresarse de una manera muy simple: se trata de *tener cuidado con* [*faire attention*]. Frente de las personas, tener cuidado con ellas puede llegar hasta «tener delicadezas con ellas» [*avoir des attentions pour elles*]; frente de las cosas tener cuidado con ellas es tener a su respecto la actitud más adecuada. [Podemos recordar en este lugar el enojo de René Char cuando encontró en un manantial una lata de lubricante de motor. Decir que el automovilista dañino se comportó en ese caso de manera inhumana no es exagerado. Para decirlo no hay necesidad de ninguna «sacralización de la naturaleza»]³.

Podemos, pues, resumir: ser humano es ser capaz frente de todas las cosas de una atención que nos abra a lo que es cada una. Tener cui-

3 Los corchetes son del autor.

dado con [faire attention], o mejor, dedicar cuidados [porter attention] a lo que es —he ahí, pues, caracterizado lo humano. Pero lo que es notable en las palabras de Matisse es que no se limita de ninguna manera a eso: si tuviéramos que terminar en este punto con la cita, lo esencial se nos habría escapado irremediabilmente.

Releamos nuestro texto:

«Lo humano, ¿qué es en definitiva? Es la facultad que tienen algunos seres de identificarse con su entorno, con las personas que los rodean, o con las flores que ven, o con los paisajes en medio de los cuales viven. Los colores de un cuadro, como las frases de una sinfonía, no tienen necesidad de anécdota para darle al espectador o al auditor el sentimiento de que el artista es un ser sensible o generoso».

Lo que es necesario comprender en este momento es la relación entre la primera y la segunda frase, porque entre ellas hay una aparente ruptura: Matisse parece pasar sin más preámbulos de la cuestión general de lo *humano* a la cuestión particular del *arte*. De hecho, sería un error asumir así el texto. Matisse no distingue aquí entre lo general y lo particular, ni tampoco establecía antes una jerarquización entre los seres humanos. Por eso debemos comprender el cuadro y la sinfonía como ejemplos de la identificación que evoca en la primera frase. Lo que implica que la obra de arte no sea la única manera de identificarse con lo que rodea. Evidentemente, el arte no es el único medio para el ser humano de llegar a ser plenamente humano. Pero, el pintor Henri Matisse señala que en medio de las múltiples posibilidades en que se encarna lo humano propiamente dicho está el arte, cualquiera que sea. Por eso es mencionada la música al lado de la pintura. El añadido tiene, sin embargo, otra función aún. La de precisar en qué sentido es necesario entender la identificación en el arte.

En efecto, cuando tenemos la atención fijada únicamente sobre las artes plásticas (pintura y escultura), es fácil dejarnos despistar por una concepción dominante por mucho tiempo que decía que esas artes tienen el cometido de imitar. Si leemos a la ligera lo que dice Matisse en su primera frase, dejándonos influenciar por esa concepción excesivamente convencional, interpretaríamos falsamente la identificación a la que se alude como exigencia para el pintor de ser tan fiel a su modelo como sea posible; en resumidas cuentas, como un llamado al «realismo». La mención de la música al lado de la pintura es, precisamente, lo que no permite ya esta interpretación. Cada uno sabe que la música no

es un arte imitativo, que no describe la realidad —aunque ciertas grandes obras incluyan pasajes manifiestamente «descriptivos», como ese movimiento de la *Sinfonía pastoral* en que se evoca una tormenta. Pero si estamos alertas, nos damos cuenta de que la tormenta se ha convertido íntegramente en música y, lo que es más, en música de Beethoven.

Ahora bien, esta observación es aplicable a todas las artes. La pintura no es más descriptiva que la música, si bien en toda pintura, hasta nuestro tiempo, hay algo representado. Un cuadro de Cézanne titulado *La Montaña Santa Victoria* representa una montaña de la región de Aix. Pero lo que es necesario comprender en esto es la diferencia radical que separa a una representación de una imitación. La multiplicidad de cuadros de Cézanne que representan la Montaña, pero sobre todo su multiplicidad de estilo y de inspiración, deberían ya dejarnos entrever lo esencial: un cuadro no *reproduce* la realidad. Debemos al pintor Paul Klee contar con esta tan esclarecedora consideración: «La pintura no reproduce lo visible, sino que hace visible»⁴.

¿Qué quiere decir, entonces, «representar»? No reproducir, es decir, proporcionar la copia de un original. Representar debe significar: presentar y no lograr sino presentar una y otra vez el original mismo, un original que nunca se deja presentar, pero que aun así está presente en el cuadro y en la sinfonía; de no ser así, ni el cuadro ni la sinfonía serían tales.

¿Cómo habla Matisse del cuadro y de la sinfonía? Dice: «los colores de un cuadro». Un verdadero cuadro —sea de Poussin, Rembrandt, Cézanne— es el lugar en que es hecha visible la naturaleza de los colores, es decir, la armonía en el seno de la que mantienen entre ellos *relaciones cromáticas* que son relaciones visibles. Y cuando evoca la obra musical, habla de «frases de una sinfonía». *Sinfonía* es lo simétrico de *cuadro*, y *colores* la pareja [pendant] de *frases*. Vislumbramos que las dos frases son rigurosamente simétricas y que dicen exactamente lo mismo. El cuadro es una sinfonía de colores —con la salvedad de que los colores no cantan, al menos mientras cantar exija una voz. Pero, ¿si cantar, inclusive en el ruiseñor, es ante todo hacer oír o, mejor aún, mostrar, hacer aparecer algo musical? Si musical se entiende a partir de las Musas, hijas de Memoria, sabiendo que *Mnemosyne* o Memoria es la capacidad de

4 Cf. Paul Klee, «Schöpferische Konfession», en *Kunst – Lehre*, Reclam Verlag, 2. Aufl., 1991, Leipzig, p. 60. Ausgewählt und herausgegeben von Günther Regel. / *Teoría del arte moderno*, Ed. Calden, Buenos Aires, 1971, p. 55. Trad. de Hugo Acevedo. / *Teoría del arte moderno*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2008, p. 35 (Cap. III : Credo del creador). Trad. de Pablo Ires.

mantener en la memoria lo memorable, se comprende fácilmente que es musical todo lo que puede mostrarse a los hombres, de tal suerte que ellos deben mantenerlo en la memoria.

La palabra *cuadro* [*tableau*], si recordamos la *tabula* latina de donde viene, desciende de una palabra que significa «la tabla para escribir». Los colores de un cuadro ¿componen también frases, pero frases de color? Antes de responder, conviene comprender lo que son las frases de una sinfonía: son verdaderas frases. Frase, en efecto, es algo mucho más largo de explicar. El verbo *φράζω* (*phrázo*), de donde viene la palabra, es muy antigua en griego. En Homero, significa: hacer comprender, indicar a través de signos. Si pudiéramos pensar la palabra «encantamiento» [«incantation»] sin resonancias mágicas, sería lícito hablar de la manera encantadora [incantatoire] que usan tanto la música como la pintura para hacer comprender lo que dicen sus respectivas frases. Ahora bien, lo que ante todo y sin cesar hacen comprender a través de sus frases es que las frases de una sinfonía son de la música, y que los colores de un cuadro son de la pintura. No es casual que se hable del *lenguaje de las artes*. Pero también Matisse nos pone en guardia para no tomar demasiado estrechamente esta idea de frase: «los colores de un cuadro, como las frases de una sinfonía, no tienen necesidad de anécdota...». Hay una bella frase de Georges Braque que dice: «Escribir no es describir, pintar no es retratar» [«Écrire n'est pas décrire, peindre n'est pas dépeindre»]⁵. La anécdota es todo lo que alimenta la charla en que se cuentan historias en vez de decir lo esencial. Si la tormenta de la sinfonía no se hubiera convertido íntegramente en música, incluiría algo anecdótico. Lo que dice aquí Matisse es de una importancia decisiva: no es la flor lo que es anecdótico, sino, al margen suyo, por ejemplo, contar historias sobre la flor. En otros términos, es el tratamiento anecdótico del tema lo que hace nacer la anécdota. En un gran cuadro de Matisse titulado *La Lección de piano* (1917), vemos una partitura que lleva el nombre de Haydn. Eso no es una anécdota porque el diseño de ese nombre toma su lugar plásticamente en el seno del cuadro. En consecuencia, no vamos a confundir anécdota y representación. [Para evitar todo equívoco,

5 Georges Braque, *Le jour et la nuit. Cahiers 1917-1952*, Gallimard, París, 1985, p. 15. En la página 13, también se puede leer: «El pintor no tiene por tarea reconstituir una anécdota, sino constituir un hecho pictórico» (hasta aquí, nota del autor). Versión en castellano: *El día y la noche*, Ed. Acantilado, Barcelona, 2001. Trad. de Ramón Andrés y Rosa Rius Gatell. Véase, François Vezin, «Braque, Georges (1882-1963)», en: Philippe Arjakosky, François Fédier, Hadrien France-Lanord (directores), *Le Dictionnaire Martin Heidegger*, Cerf, París, 2013, pp. 197 s.

señalo aquí que distinguir entre *arte abstracto* y *representativo* es mucho menos pertinente que separar, gracias al rechazo de la anécdota, entre *lo que es arte* y *lo que no lo es*. Para ser tan exhaustivo como sea posible, agregó que la representación tal como la hemos comprendido antes —como representación de lo original a pesar de su tendencia a escaparse— no es de ninguna manera lo contrario de «la abstracción»⁶.

Las frases de una sinfonía, los colores de un cuadro no cuentan una anécdota, sino que hacen aparecer lo que, sin ellos, no podría aparecer. No se trata de sonidos ni de colores, sino de sonidos y de colores en frases musicales o pictóricas. ¿Qué podrían ser las frases cromáticas? En una consideración más antigua, Matisse habla de «hermosos azules, hermosos rojos, hermosos amarillos, materias que conmueven el fondo sensual de los hombres»⁷. Dado que está en cuestión «el fondo sensual de los hombres», no vayamos a despistarnos en un callejón sin salida. Cuando pronuncia estas palabras, Matisse se recuerda de la situación del principio de su carrera, lo que hace que empiece con la observación:

«Cuando los medios se sobre-refinan, se debilitan, y su poder de expresión se agota. Entonces hay que volver a los principios esenciales que han formado el lenguaje humano. Ahí es cuando los principios «crecen», se revitalizan y nos dan vida. Los cuadros que son refinamientos, degradaciones sutiles, esfumaciones sin energía, llaman a hermosos azules, hermosos rojos, hermosos amarillos, materias que conmueven el fondo sensual de los hombres»⁸.

El arte en general es una forma de vida. Pero el arte no es viviente como un ser viviente. No nace, ni muere como él. Su manera propia de ser consiste en dar vida, pero no como un ser viviente engendra a otro viviente; por eso es necesario decir más bien que el arte es *vivificante*. Da vida únicamente vivificando, y tan pronto como ya no vivifica, decae. También en este caso importa comprender de entrada que la vida que da el arte es una *vida* muy específicamente *humana*. Ante todo, una vida es una «recuperación» (en el sentido en que decimos que recuperamos el aliento), en la medida en que recuperan vigor los «principios esenciales que han formado el lenguaje humano». La expresión «lenguaje humano» se entiende aquí en un sentido tan amplio que incluye todas las lenguas propiamente dichas y abarca, mucho más allá de ellas, hasta toda *expresión* de humanidad. Vemos una vez más hasta qué punto las

6 Los corchetes son del autor.

7 *Écrits*, p. 128. / *Reflexiones*, p. 145. / *Escritos*, p. 141.

8 *Ibíd.* / *Ibíd.* / *Ibíd.*

palabras de Matisse apuntan precisamente a lo *humano*. Pero vemos al mismo tiempo que la cuestión de lo humano se precisa en la cuestión del «lenguaje» —no obstante, sin que sea posible abordarlo con la ayuda de alguna ciencia del lenguaje, la que sea (porque los conceptos de la ciencia del lenguaje son demasiado dependientes de una orientación exclusiva sobre el lenguaje hablado, es decir, sobre aquello que nombramos propiamente como las «lenguas»). La manera en que es necesario evaluar la cuestión de lo humano está indicada en las últimas palabras de la cita. Se trata, pues, en este momento de examinar lo que quiere decir, a propósito de la obra de arte, «darle al espectador o al auditor el sentimiento de que el artista es un ser sensible o generoso».

Aparentemente, lo que dice aquí Matisse es fácil de comprender; aparte de eso, inclusive, trivial: la obra de arte actúa sobre el espectador. Pero lo que importa aquí es la modalidad de esta «acción». En otros términos, ¿cómo es necesario entender que la obra *da un sentimiento*? Y, ante todo, ¿de qué naturaleza será este sentimiento? Sobre todo, no olvidemos cuál es la fuente del sentimiento: nada anecdótico. La intelección del sentimiento del que ahora debemos ser capaces no debe ser, en absoluto, sentimental. Leibniz habla en alguna parte de un «sentimiento vivo interno» —es preciso buscar en esta dirección.

«Sentimiento» se decía en otro tiempo «*sentement*» (siglo XV); nuestra palabra «consentimiento» guarda aún el giro antiguo —manteniendo al mismo tiempo la significación original de la palabra (el consentimiento es el hecho de dar su acuerdo porque se está en comunidad de sentimiento). En el siglo XVI, Montaigne escribía: «los discursos [sobre la amistad]⁹ me parecen débiles respecto del sentimiento que tengo de ella». Ese sentimiento es a la vez un conocimiento y una experiencia. Porque es *experimentado* el sentimiento es esencialmente lo que es. El sentimiento de alegría es inseparable del hecho de estar alegre, así como, inversamente, estar alegre implica necesariamente experimentar que se está alegre.

¿Qué sentimiento debe dar la obra de arte? Éste: «que el artista es un ser sensible o generoso». De nuevo, no veamos falsamente las cosas. Cuando miramos verdaderamente una obra maestra, lo esencial no es lo *biográfico*. Matisse apunta en 1952: «James Tissot [*pintor religioso, 1836-1902*], que se fue a vivir realmente en los santos lugares y se inspiró en documentos antiguos, no hizo nunca sino cuadros anecdóticos, sin envergadura, sin poder de evocación»¹⁰.

9 Los corchetes son del autor.

10 *Écrits*, p. 124. / *Reflexiones*, p. 142. / *Escritos*, pp. 137 s. Los corchetes son del autor.

El sentimiento de que el artista es un ser sensible o generoso, no puede, pues, significar que el espectador deba aprender a partir de la obra la psicología de su autor. La experiencia del sentimiento artístico es un acontecimiento mucho más radical. Flaubert escribía en una carta a Frédéric Baudry: «¿Sabe usted de qué puede estar sediento un ciudadano en los tiempos que corren? —de informaciones sobre Apolo»¹¹. No informaciones sobre lo que denominamos ligeramente «creador», sino sobre el Padre de las Musas (hay en el museo del Louvre un cuadro de Poussin titulado *La inspiración del poeta*, que da, de múltiples maneras, una cantidad de informaciones de esa índole sobre Apolo). Decir Apolo es denominar con un nombre mítico lo que podríamos designar no míticamente como el origen de todo arte.

Matisse no busca denominar este origen, pero designa con la mayor precisión la relación del artista a ese origen. *Esa relación no es otra que la sensibilidad*. Ahora bien, la sensibilidad es el sello específico de lo humano. Lo que dijo para empezar, a saber, que el sello de lo humano reside en la facultad de identificarse con todo lo que lo rodea, lo tenemos en este momento retomado y designado como *sensibilidad*. Esto no significa que la sensibilidad sea *en sí misma* artística, inclusive cuando la sensibilidad se exalta cuando deviene artística.

¿Cómo, pues, es el artista «un ser sensible o generoso»? Es sensible identificándose con todo lo que lo rodea, es decir, teniendo el sentimiento de todo lo que lo rodea. Tal es la condición humana: ese sentimiento lo comparte con todos los hombres. Todo ser humano se sabe estando en un mundo, porque todo ser humano está en un mundo (y estar en el mundo implica saberse estando en él). Pero la condición humana incluye también la constante laxitud de ese sentimiento que experimentamos cada día en el descuido en que dejamos caer lo que nos ha llegado a ser habitual. El artista es el hombre que constantemente reaviva su sensibilidad, de tal modo que en su trabajo nada es rutina. A partir de ese hecho, puede producir obras en las que los «principios esenciales» «recobran vida». El artista es generoso únicamente en esto. *Generosus*, en perfecto latín, significa «de buena raza», o más exactamente aún, «bien nacido». Un hombre es buen nacido cuando es capaz de ser humano, es decir, sensible de la manera que acabamos de determinar. Porque la sensibilidad artística es, ciertamente, una sensibilidad intrínsecamente humana, pero presenta la especificidad de ser sensible a algo que, por cierto, concierne virtualmente a todo hombre, pero que no es aprehen-

11 *Correspondance*, t. I, Gallimard, la Pléiade, p. 510.

dido propiamente sino en cada una de las artes. Tantas artes, tantos tipos de sensibilidad. Así, el músico es el artista sensible a la música —o, más precisamente, a lo que hace del dominio de las sonoridades un dominio de «frases musicales»; el pintor es el artista sensible a lo que Matisse denomina de buen grado «espacio espiritual», y del cual, precisa también, que es «un espacio de tales dimensiones que la existencia misma de los objetos representados no lo limita»¹². El espacio espiritual de la pintura no es idéntico al espacio espiritual de la música, así como ambos son diferentes de los de la danza o la escultura. Mallarmé, en la parte titulada *Otro Estudio de Danza de Apuntando en el teatro*, denomina «el arcano de la Danza», eso que en la danza no aparece, pero está en ella encubiertamente. Agrega: «El suelo, eludido dando saltos o con la dureza de las puntas, adquiere una virginidad de sitio no soñado, que enfocará, construirá, hará florecer la figura»¹³. Inclusive este arte efímero que es la danza construye un espacio que no llega a ser visible sino gracias a él. ¿Qué decir, entonces, del espacio pictórico? Todavía en 1952, Matisse confiaba: «Lo que quiero dar siempre es la sensación de espacio, tanto en la más pequeña de las telas como en la Capilla de Vence. [...] Mire esta composición [de papeles recortados]: un jardín. ¡Y bien! ese jardín es el recuerdo de mis sensaciones sentidas en la naturaleza, que proyecto hacia delante, que amplío en el espacio»¹⁴.

Todo ser humano puede ser sensible a este espacio. Es sobre esta posibilidad donde se funda la relación de un espectador al cuadro. De esta relación, Matisse habla en término de *comunión*. Dice: «la comunión entre la obra y el que la contempla». Vemos aquí que el pensamiento de la identificación encuentra su forma acabada. Matisse explica: «Si el espectador renuncia a su calidad propia para identificarse con la calidad espiritual de aquellos que vivían en la época en que la obra en cuestión fue creada, se empobrece tanto como se turba la plenitud de su placer»¹⁵.

Identificarse con el entorno no es, desde luego, perder el carácter propio; es —en tanto que sí, y en la riqueza virtual que es la singularidad de cada uno— abrirse a lo que podemos llamar el arcano de la pintura. Matisse lo designa significativamente hablando de Cézanne: «Tuvo, en-

12 *Écrits*, p. 246. / *Reflexiones*, p. 325. / *Escritos*, p. 259.

13 *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor y G. Jean-Aubry, Gallimard, Biblioteca de la Pléiade, París, 1970, p. 308.

14 *Écrits*, p.154, nota 14. / *Reflexiones*, p. 205, n. 14. / *Escritos*, p. 167 n. 18. Los corchetes son del texto en que se recoge lo que dice Matisse.

15 *Ibid.*, p. 124. / *Ibid.*, p. 142. / *Ibid.*, p. 137.

tre los más grandes, ese mérito de querer que los tonos fuesen fuerza en un cuadro —dando así a su tarea de pintor su más alta misión»¹⁶.

(«Los tonos»: es la denominación de los colores cuando son organizados en un cuadro. Llevan ahí un nombre musical, muy simplemente porque un tono, τόνος [tónos], es un tensión, originariamente la de la cuerda vibrante. En pintura, el color entra en tensión cuando entra en relación cromática —de tal suerte que todos los grandes pintores han podido darse cuenta que todo color es relación entre colores, es decir, tono. Que los tonos sean *fuerzas*, como dice Matisse, es, pues, revelar la naturaleza tónica del tono, es decir, dar a los tonos la fuerza de conmover el fondo sensual de los hombres).

16 Ibid., p. 54. / Ibid., p. 107. / Ibid., p. 95.