

**Pablo Jiménez Burillo**

Director del Área de Cultura de Fundación MAPFRE

# **Los *fauves*: la pasión por el color**

Al igual que el impresionismo y el cubismo, los *fauves* deben su nombre al crítico Louis Vauxcelles, quien, en el Salon d'Automne de 1905, en una historia contada tantas y tantas veces, los vio como «fieras» en medio de cuya pintura, «una orgía de tonos puros», parecían correr peligro los dos bustos algo edulcorados y tradicionales de Albert Marque —que tendría su momento de gloria años más tarde, en 1915, al ser el autor de una muñeca de multitud de vestidos y considerable éxito—. Pero no está tan claro que constituyeran un movimiento. Si bien hay quien los define como el primer grupo de vanguardia, también hay quien los asocia a un mero acontecimiento. Es cierto que, como grupo, carece de un programa y que se tiende a utilizar los textos escritos esos años por Matisse —el mayor de entre ellos y seguramente también el más reflexivo y cultivado— como un corpus de opiniones compartidas, cuando nada en realidad lo demuestra; pero no es menos cierto que los *fauves* estarían lejos de ser el único grupo de vanguardia sin un programa estético formulado.

Sin embargo, a simple vista, estamos hablando de cuadros reconocibles en su estilo, en una determinada manera de utilizar el color y el espacio que les confiere una clara identidad y un importante papel dentro de la historia del arte. Afortunadamente, desde hace unos años, ya no ponemos tanta vehemencia al entender el siglo XX y sus vanguardias como una radical ruptura con el siglo XIX, y podemos así situar mejor a los *fauves* como el final de una serie de búsquedas y el principio de otras; como el momento cumbre de una determinada tradición que, a cada uno en una dirección diferente, les abre la puerta de un mundo más contemporáneo; unos pintores que llevan a sus últimas consecuencias muchas de las teorías del siglo XIX para, de esa manera, entrar en las vanguardias del siglo XX.

Al margen de estas discusiones, resulta más fácil entender a los *fauves* como a un grupo de artistas unidos en una búsqueda que parte de una serie de influencias y planteamientos compartidos, y que utiliza el color brillante de los tonos puros como elemento central que cada uno conduce hacia preocupaciones diferentes. Un grupo de jóvenes vitalistas, llenos de energía y de entusiasmo, con gran afán de exploración y que tal vez se vieron especialmente vinculados unos a otros por el propio escándalo provocado por la exposición de aquel Salon d'Automne.

Se puede, con todas las cautelas, definir la pintura *fauve* de una manera bastante sencilla: exaltación del color

puro, rechazo de la perspectiva y de los valores de la tradición, y rechazo también del espacio y de la luz del naturalismo impresionista. A esto podría añadirse alguna otra idea relevante como la simplificación de todos los elementos y la correspondencia entre forma y contenido, es decir, entre decoración y expresión, ya que de todo ello hay en sus cuadros.

En cuanto a los antecedentes, quizá sean algo más complicados de determinar, pero podemos señalar cuatro importantes que seguramente ayudan a entender muchos de los planteamientos de los *fauves*: Gustave Moreau, en cuyo estudio se puede decir que empezó a formarse el grupo —allí coincidieron y se conocieron muchos de ellos—, y tres tradiciones que tal vez pueden parecer contradictorias, las tres con raíz en el postimpresionismo, y que simbolizarían sendos pintores: Gauguin, Signac y Van Gogh.

Moreau —al que Fundación MAPFRE dedicó una exposición en 2007— es un pintor extravagante dentro del siglo XIX que, no por casualidad, atrajo singularmente a los surrealistas. Hoy nos interesa, en especial, por su originalidad a la hora de construir un universo iconográfico a partir de fotografías y grabados sacados en su mayoría de las grandes revistas ilustradas de su tiempo. También sorprende —y sus obras sin acabar nos lo revelan— su uso de colores puros y tonos brillantes a la hora de imprimir los soportes, lo que siempre le dotó de una modernidad insospechada. De él es la frase «Creo solo en lo que no veo y únicamente en lo que siento». Supo mostrarse como un maestro generoso y abierto, fuera de la propia tradición que representaba, animando a sus alumnos a ir en pos de caminos y soluciones personales, lejos de cualquier tipo de fórmula, por mucho que a veces él mismo se sorprendiera de sus audacias. Se afirma que le dijo a Matisse que estaba llamado a simplificar la pintura. Todos sus alumnos hablan de él con cariño, y a su fallecimiento parecen haber sentido una verdadera orfandad y desconcierto, ya que el estudio del viejo simbolista se había convertido en un lugar perfecto para experimentar y compartir experiencias, para seguir estudiando; un lugar que resultó imposible de reemplazar.

Dos de los grandes historiadores del siglo XX, Giulio Carlo Argan y Pierre Francastel, coinciden en señalar que toda la pintura de ese fin del siglo XIX y principios del XX estuvo marcada por el impresionismo, ya fuera como desarrollo del movimiento o como reacción a él, es decir, por el neoimpresionismo o por el simbolismo, cuando no por ambos.

El simbolismo que viene de Gauguin no plantea la pintura como representación, sino más bien como revelación y, en definitiva, como algo que se sitúa entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo visto y lo inventado. El pintor no es, como en el caso de Monet, un ojo que observa y traslada, sino, ante todo, un ser sensible que intenta transmitir sus sentimientos, su propia percepción. Así, por poner un ejemplo, Gauguin escribe a Schuffenecker: «Un consejo: no pinte demasiado del natural. El arte es una abstracción, sáquela de la naturaleza soñando ante ella y piense más en la creación que en el resultado; es el único medio de ascender hacia Dios haciendo como nuestro divino Maestro, crear». Baudelaire ya lo había dicho antes: «La naturaleza no es más que un diccionario».

De esta manera, surge una pintura basada más en la experiencia emocional que en la analogía visual y que tiene a la intuición como única fuente de conocimiento de la realidad. Así, merece la pena insistir en esa influencia de Gauguin, cuyos principios parecen tomarse realmente en serio, más que él mismo, otros pintores que los llevaron a su verdadera dimensión. Se trata, sobre todo, de la interpretación de Gauguin que Sérusier difunde por el París moderno de 1890 con *Le Talisman*, un pequeñísimo cuadro pintado a las órdenes de un Gauguin que le pedía colores puros y arbitrarios, solo sometidos al sentimiento personal. Pero las declaraciones de Gauguin sobre el uso del color puro van más allá de lo que lo hace su propia pintura, que se mantiene normalmente en unos tonos opacos y concertados. Será precisamente en los cuadros *fauves* donde esas teorías acaben encontrando su plasmación, donde los colores brillantes y subjetivos hallen toda su libertad, especialmente en las obras de Vlaminck, Derain y Matisse. En estos dos últimos se puede percibir hasta un cierto eco de la misma pintura de Gauguin, de su cloisonismo, de su organización del color, con la arbitrariedad poética de su uso, y tal vez incluso ese eco alcance al gusto por los temas referentes a mundos elementales y felices, a todo lo que tiene que ver con el Edén y que supone una renovada manera de insertar desnudos en la naturaleza.

La influencia del neoimpresionismo —que quizá es la que mejor explica la naturalidad con la que los *fauves* llegan a los tonos puros— resulta más clara. No la de Seurat, tan

particular, con esa especie de poética seudocientifista y además muerto tan temprano, sino la de lecturas más coetáneas de Cross y de Signac. Además, este último publicaba en 1899 su famoso *D’Eugène Delacroix au néo-impresionnisme*, una historia de la liberación del color que estuvo muy presente en los jóvenes pintores de finales de siglo.

Matisse, como Marquet, ya había pintado cuadros puntillistas en 1898, pero es principalmente durante el verano de 1904, en que coincide con Cross y con Signac en el sur de Francia, cuando se entrega a ese puntillismo colorista y decorativo del que bien puede ser una muestra *Luxe, calme et volupté*, título que recoge un verso de Baudelaire. Por su parte, Derain, más lejos de una influencia directa, sabe encontrar una versión del neoimpresionismo menos dogmática a la vez que más alta de gama, con colores mucho más intensos y brillantes.

Hay que señalar el caso de Valtat, un pintor también instalado en el sur de Francia y que, desde finales del XIX, enviaba de forma regular al Salon des Indépendants cuadros de amplias pinceladas y colores violentos que no eran ni divisionistas ni *fauves*, pero que se orientaban en esa misma dirección.

Sin embargo, es Van Gogh y su gran retrospectiva de 1901 en la Galerie Bernheim-Jeune lo que supone un cambio importante en las referencias de estos pintores. Para muchos de ellos, tuvo el efecto de una revelación, un ejemplo de pintura distinto que, en su valentía, ponía en los cuadros todas las nuevas teorías que estaban en el aire. Derain, Vlaminck y Friesz fueron seguramente los más sensibles a este influjo que no dejó el arte indemne.

Todas estas influencias favorecen la aparición de un concepto de cuadro como superficie plana en la que la ilusión de volumen, materia y profundidad se diluyen en un juego cuyo protagonista es el color. Cada color condiciona a los demás y juega con ellos determinando las dimensiones y las formas. El color puro de los tonos encendidos parece haberse convertido en el motor de una construcción que mira la realidad pero prestando más atención al propio cuadro, a las normas que el color va imponiendo desde su propia lógica independiente.

Dentro del grupo *fauve* podemos distinguir una tensión entre los artistas que, como Derain, pero sobre todo Vlaminck,

entienden esta manera de pintar como una forma de liberación de su propio temperamento, algo que, si bien los acerca a los expresionistas —que se presentan en sus primeras exposiciones como los *fauves* alemanes—, no deja de ser bastante siglo XIX. Pero el propio Vlaminck afirmará que, para él, ser *fauve* es una manera natural de ser, un aspecto de su personalidad. Y así, en sus memorias, nos cuenta: «Me permitía todas las audacias contra las convenciones del oficio de pintor. Quería provocar una revolución en las costumbres, en la vida cotidiana, mostrar la naturaleza en libertad, liberarla de las viejas teorías y del clasicismo... Era un bárbaro tierno y lleno de violencia. Traducía por instinto, sin método, una verdad no artística, sino humana».

Del otro lado del grupo tenemos a un Matisse que parece experimentar de una forma casi sistemática, desde el control de la composición y con más inteligencia que pasión. En este sentido, podemos verlo mucho más moderno, más cercano a ese espíritu que podríamos calificar de —sentimental y apasionadamente— aséptico que marcará el arte de vanguardia, con su tendencia a convertirse en una reflexión sobre el arte mismo y no tanto sobre sentimientos representados o experimentados por el propio artista. En las «Notes d’un peintre» de Matisse podemos leer: «Para mí, la expresividad no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en toda la distribución del cuadro, el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo tiene un papel propio que representar. La composición no es más que el arte de disponer de manera decorativa los diversos elementos con los que un pintor cuenta para expresar sus sentimientos».

Los *fauves* se pueden entender, de esta manera, como un grupo de jóvenes impelidos por el deseo de descubrir y aprender nuevas maneras de pintar desde el color, desde su intensidad. Como hemos visto, para algunos era una experiencia más personal, mientras para otros supone un camino dentro de la creación de un lenguaje moderno y de una forma de pintar ya totalmente siglo XX. Seguramente es lo que ayuda a entender que la experiencia *fauve* durara tan solo unos pocos años, los suficientes para acoger la confluencia de entusiasmos. En general, estos pintores tomaron las doctrinas que habían marcado la mejor pintura

del siglo XIX: las teorías del color, la idea de originalidad y de búsqueda, y las llevaron al siglo XX, al mundo de las vanguardias. Fueron prácticamente los últimos en salir a pintar del natural precisamente porque ellos mismos condujeron la pintura a otros caminos. Tal vez ese papel de bisagra entre dos mundos y la brillantez de su pintura sea lo más importante que nos dejan.

Así, la mayoría de los *fauves* encuentran pronto otras vías: la línea, la síntesis, el cubismo, un nuevo clasicismo... Y los pocos que se puede decir que se mantienen como tales irán perdiendo brillo y brío con los años. En todo caso, todos ellos permanecen no solo como un nexo de unión entre el siglo XIX y el XX, sino también, y sobre todo, como protagonistas de uno de los momentos más felices, más generosos, más cautivadores de la historia de la pintura moderna y contemporánea.

\* \* \*

*No puedo terminar estas líneas sin un agradecimiento expreso y lleno de cariño a Maite Ocaña; cuya fue la idea y cuya es esta exposición. Además, en estos años de trabajo ha sabido transmitirnos un entusiasmo y una felicidad que diríamos que se corresponde con el espíritu de los propios fauves y de esta muestra.*

*La exposición cuenta con más de ochenta prestadores y un sinfín de amigos y colegas que nos han apoyado brindándonos sus conocimientos y sus contactos. Mi amistosa gratitud a todos ellos: a quienes lo hicieron al calor de la amistad o la simpatía personal, a quienes lo hicieron respondiendo a un honorable sentimiento de solidaridad profesional y a los que simplemente creyeron en la bondad y la necesidad del proyecto. Una exposición supone, además, el trabajo y el esfuerzo de muchas personas, también su generosidad en tiempo, ideas y dedicación. Para todos aquellos que, de una manera u otra, han participado en este proyecto, mi agradecimiento y mi convicción de estar compartiendo el legítimo orgullo y la emoción de haber hecho revivir uno de los momentos más brillantes de la historia de la pintura.*