

COL·LECCIÓ
GELONCH
VILADEGUT

MATISSE GRABADOR

Antoni Gelonch-Viladegut

Sant Cugat del Vallès, julio 2016

INDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
2. MATISSE, LA PUNTA SECA Y EL AGUAFUERTE	5
3. MATISSE Y EL AGUATINTA	7
4. MATISSE XILOGRÁFICO	9
5. MATISSE LITOGRAFICO	11
6. MATISSE Y EL LINOGRABADO	13
7. MATISSE Y EL MONOTIPO	15
8. MATISSE: DE UNA TÉCNICA A OTRA	17

NOTA:

En una versión anterior de este artículo y publicada en la Web de la Colección, aparecían unos grabados de Henri Matisse. Su inserción se justificaba porque se trata de un texto divulgativo puesto a disposición del público sin, obviamente, ninguna finalidad comercial. El ‘interés’ indescriptible de los herederos de Matisse (más de 60 años después de su muerte) por la difusión y divulgación de la obra del Maestro, han hecho que, previa petición de la VEGAP (entidad dedicada a la recaudación y control, y focalizada en inspeccionar y señalar a quién no paga los peajes establecidos), me han obligado a suprimirlos, porque la Colección no considera que deba destinar sus recursos a pagar los derechos de reproducción solicitados.

En lugar de los grabados, presentamos una versión del artículo con fotografías de Matisse, libres de derechos. Observará el lector que en todas las fotos Matisse sale sonriendo. He buscado estas fotos por dos motivos: para contrarrestar la imagen de Matisse como alguien huraño y para contrarrestar las caras pálidas de censores y recaudadores.

Si alguien considera que con estas argucias ayuda al fomento del arte y a la educación de la sensibilidad y conocimientos artísticos por parte de la ciudadanía, que Santa Lucía le conserve la vista...

1. INTRODUCCIÓN

Parece imposible que quien quiera descubrir, comprender y estudiar la obra de Matisse no contemple la dimensión esencial que el grabado aporta a la paleta de artes desarrolladas por el artista.

Matisse situó al grabado en el mismo plano que el dibujo, en coherencia con su posición sobre la igualdad que confirió también al resto de las artes: la pintura, la escultura y, más tarde, los papeles ‘*découpés*’. Como él mismo afirmaba, “*la obra es la emanación, la proyección de uno mismo. Mis dibujos y mis telas son trozos de mí mismo. Su conjunto constituye Henri Matisse*”.

Matisse consideraba pues que el grabado por sí mismo, por sus múltiples posibilidades y por la diversidad de sus prácticas, era *otro instrumento* para trabajar su trazo. Los grabados le permitían desarrollar investigaciones sobre un tema, que presentaba en series cuyos temas y motivos podía trabajar de forma paralela a lo que hacía en pintura, escultura o dibujo, de manera que la práctica de una técnica enriquecía al resto.

Por ello es posible constatar las influencias y las interacciones entre las diferentes técnicas del grabado y el dibujo, la pintura y la escultura de Matisse en el marco de las series y temas que trató. En sus primeros grabados (1900-1904), sus autorretratos hay que compararlos con los retratos que pintaba en ese período, y por eso podemos afirmar que sus autorretratos tenían el mismo vigor que sus cuadros ‘*fauves*’. Más tarde, entre 1922 y 1938, sus litografías, aguafuertes y puntas secas están en concordancia con sus cuadros de odaliscas y arabescos, y así, por ejemplo, nos encontramos con una serie de 1929 en la que declina el tema del ‘*bocal de poissons*’ (pecera), un tema que ya había tratado brillantemente como pintor en 1912. De esos incesantes intercambios, reinicios y relecturas nacen una dinámica y un movimiento determinados, contruidos a partir del trabajo y de la maestría, y que excluyen la espontaneidad como método.

Es apasionante constatar cómo sus primeros grabados (cuatro puntas secas), que representan a *Henri Matisse grabando*, son de hecho un homenaje a Rembrandt y su autorretrato de 1648. Punto inicial de una obra que contará 829 estampas, cuya gran mayoría se referirán a la figura humana. Con sus autorretratos, Matisse se emancipa de la forma tradicional y se compromete en una nueva vía, haciendo causa común con Delacroix.

En 1907, Matisse practicó otra técnica, la madera grabada. En la xilografía, encontró la posibilidad de conseguir una expresión concordante con su experimentación del color, practicada dos años antes en Colliure, con el fovismo. “*El negro es un color*“, es una frase que se erigirá en piedra angular de su obra. Considerar el negro como un color le permitirá crear nuevos equilibrios y nuevas tensiones.

El negro viene a inscribirse en “*el cielo blanco de la hoja*“, como escribirá Aragon. El equilibrio que Matisse quiso instaurar entre su dibujo y la página, lo buscó también entre el negro y el color. A lo largo de su vida encontraremos siempre esta búsqueda de equilibrio, esta voluntad de armonía.

Incluso en sus libros ilustrados (noventa en total), esta búsqueda es constante. La relación que estableció entre el negro del texto y el color de los papeles recortados en *Jazz* le servirá de modelo para la elaboración de su mejor obra: la Capilla de Vence. Allí, se instaurará una relación entre el color de las vidrieras y el negro y blanco de las cerámicas...

Matisse trabajó a lo largo de su vida diferentes técnicas: la punta seca, el aguafuerte, el aguainta, el monotipo, la xilografía, el linograbado, la litografía...Y a partir de esa diversidad, a partir de su voluntad experimentadora, Matisse hizo de su trabajo sobre el retrato y de la sublimación del negro, la base de multitud de temas estampados, lo que viene a demostrar el carácter nuclear de esta “*cara oculta*” de la obra de Matisse. Así como el negro y el color se apoyan y se equilibran, el grabado acompañará y completará la pintura y la escultura del artista a lo largo de su vida.

Recorrer su obra grabada permite, pues, tomar consciencia de la multiplicidad de talentos del maestro Matisse, de su genio precursor, de su libertad completa, y confirma la aportación esencial de Matisse a la historia del arte. Para mejor comprenderlo, dedicaremos una serie de artículos a la relación entre Matisse y cada una de las principales técnicas del vasto y rico mundo del grabado. Estén atentos al despliegue de trabajo y de belleza.



1911

2. MATISSE, LA PUNTA SECA Y EL AGUAFUERTE

Matisse creó 313 grabados a la punta seca o al aguafuerte, pero resulta difícil determinar por qué utilizó una de estas técnicas más que la otra, puesto que las dos permiten un trazo fluido como el que él buscaba.

Matisse abordó el grabado a principios del siglo XX: empezó con la punta seca e hizo ocho planchas. Esta técnica era utilizada por los grabadores que en ese momento estaban en boga, como Paul-César Helleu o como James Abbott McNeill Whistler, que la utilizaban sin asociarla al aguafuerte como había sido costumbre hasta entonces.

La punta seca es próxima del dibujo, y de hecho la herramienta del grabador se maneja como un lápiz, aunque en este caso el artista debe ejercer una ligera presión para hacer una incisura en la matriz. Las barbas, finas partículas de metal rechazadas hacia los lados del trazo grabado, le dan un aspecto aterciopelado que es muy apreciado. De todos modos, la ligera incisión en el metal impide un tiraje importante de grabados en punta seca.

La factura y los temas de esos primeros grabados de Matisse se parecen a los dibujos a pluma que realizó en la misma época. Son concebidos como si fueran hojas de estudio, en las que la presencia de croquis periféricos aparece en varias planchas. Matisse realizó grabados de estudios de desnudos femeninos, un tema que era tratado entonces como parte del proceso de formación de cualquier artista. Grababa esas figuras directamente sobre la placa con un trazo rápido y seguro, delimitando los contornos del modelo y sugiriendo el volumen mediante una sucesión de tallas cortas. No desbarbaba su trazo, que adquiriría así el aspecto de un trazo dibujado.

Más tarde, si bien no abandonó la punta seca, utilizó con mayor frecuencia el aguafuerte, que permite un trazado más flexible y limpio, pero que supone la presencia de un impresor, que debe preparar la matriz recubriéndola con un barniz duro. El artista dibujará sobre el espesor de ese barniz, con la intención de incidir el cobre en el sitio del dibujo. El impresor sumergirá acto seguido la placa en un baño de ácido que corroerá el cobre. Entonces, la matriz, una vez aclarada en agua y desbarnizada podrá ser entintada, de modo que la tinta se depositará en los huecos ‘mordidos’ por el ácido. La impresión se hará mediante la utilización de una prensa de talla dulce. El gesto del grabador se parece al del dibujante, puesto que el artista no necesita entallar la matriz: el aguafuerte permite una gran libertad de expresión artística.

Tras una interrupción de algunos años, Matisse volvió a la talla dulce en 1914, creando unos setenta aguafuertes y algunas puntas secas con la ayuda de una pequeña prensa que hizo instalar en su taller. Se trata de retratos de miembros de su familia o de amigos que fueron reunidos en un álbum. Las caras inscritas en pequeños rectángulos se hallan reducidas a sus rasgos esenciales, expresadas de una manera muy espontánea, sin ningún dibujo preparatorio.

Matisse volvió a ejercitarse en la talla dulce en 1926, componiendo una veintena de estampas, pero fue sobre todo en 1929 cuando se decantó por el aguafuerte, grabando ese año más de un centenar de planchas enteramente consagradas al tema femenino, que declinó en series. Se trata de grabados de pequeño formato, grabados sobre cobre o zinc

y con tiradas de apenas una veintena de ejemplares, y en las que las matrices no fueron aceradas, de acuerdo con la voluntad del artista.

A estas planchas les siguieron 52 aguafuertes creados para ilustrar las *'Poésies'* de Mallarmé, en 1932, a petición del editor Albert Skira, en lo que significó su primer libro de artista. Matisse concibió estos grabados mediante un trazo regular, adoptando una escritura plástica muy nítida, sin ornamentos. Para llegar a esta simplicidad, Matisse realizó numerosos dibujos preparatorios. También resulta interesante destacar el excepcional uso que hizo del barniz blando para la realización de las ilustraciones del *Ulises* de James Joyce en 1935.

Por último, los grabados que Matisse creó después de la guerra están relacionados con su aportación a los libros ilustrados. Las 14 planchas de la *'Martiniquaise'* que realizó en 1946, fueron creadas como estudios para el frontispicio de las *Fleurs du Mal* de Baudelaire, editado en 1947.



1913

3. MATISSE Y LA AGUATINTA

En 1945, Matisse se inició en la técnica de la aguatinta gracias a la ayuda del impresor Roger Lacourière, quien ya había enseñado esta técnica tanto a Georges Rouault como a Pablo Picasso, entre otros. Matisse creó 57 planchas mediante esta técnica.

El principio de la aguatinta consiste en hacer un dibujo sobre una plancha de cobre con la ayuda de un pincel embebido de una mezcla de tinta china y azúcar. Tras secar el dibujo, la matriz se recubre con una ligera capa de barniz. Acto seguido, se sumerge la plancha de cobre en agua, de manera que el azúcar contenido en la tinta hace saltar el barniz, dejando de ese modo desnudo el metal en el punto en que se hallaba el dibujo. Se espolvorea la plancha con granos de resina de aguatinta, de manera que al calentar la plancha, los granos quedan adheridos al metal. Con la finalidad de obtener un trazado parecido al del dibujo a la tinta, se procede a una mordedura profunda.

Este procedimiento permitió a Matisse trabajar el grabado como si fuese un dibujo al pincel. De hecho, desde el punto de vista estilístico, nada distingue las aguatintas de Matisse de sus dibujos contemporáneos al pincel. De todos modos, debemos señalar que para su realización, Matisse tuvo siempre la necesidad de ser ayudado por un impresor, que era quien preparaba las planchas, procedía a su mordedura y las espolvoreaba con los granos de resina de aguatinta.

Como ya hemos visto en otras técnicas, el tema de los rostros es el predominante también en estas obras: retratos de sus modelos Nadia y Patitcha, de sus familiares, de su hija Marguerite, de sus nietos Claude y Jackie, de escritores célebres como Montherlant, Léautaud o Colette, y también autorretratos. Excepto en el caso de una estampa (*Marie-José en robe jaune*), Matisse sólo utilizó el blanco y el negro, mostrando de este modo, como ya lo había hecho mediante otras técnicas de impresión, que para él el negro era también un color.

Debe destacarse, no obstante, el papel básico e importante que tuvo Marguerite Duthuit-Matisse, la hija del artista, en la realización de estas estampas al aguatinta. Fue ella, básicamente, quien supervisó los tirajes que hicieron los impresores parisinos, mostrando justamente una gran exigencia, una cualidad que compartía con su padre.

Matisse le confió la toma de decisiones en todo lo que concerniente al '*bon à tirer*', la famosa prueba de referencia de la que se sirven los impresores para realizar el conjunto del tiraje de una estampa. Fue ella, por ejemplo, quien siguió en el taller de Lacourière, la impresión de los grabados destinados a ilustrar las *Poésies* de Mallarmé, editadas por Albert Skira en 1932. A ella debemos también la redacción del catálogo razonado de la obra impresa de Matisse, una obra que fue acabada por su hijo, Claude Duthuit, en 1983, y que contribuyó a hacer pública la obra impresa del genial artista, una obra grabada que hasta entonces era desconocida o mal conocida. Gracias les sean dadas.



1930

4. MATISSE XILOGRÁFICO

Matisse sólo grabó cuatro xilografías, y las realizó entre 1906 y 1907. Utilizó para ello la técnica de la xilografía sobre madera a la fibra puesta de moda por varios artistas desde finales del siglo XIX, como, por ejemplo, Paul Gauguin o Émile Bernard, en una época en que esta técnica parecía limitada a la producción de imágenes populares, religiosas o civiles. En este caso, la plancha o taco de madera es cortado en el sentido del hilo de la madera, y el grabador debe individualizar el dibujo vaciando la matriz con la ayuda de un cuchillo, de una gubia, o de un cincel. El dibujo debe realizarse mediante un trazo suficientemente amplio para que los relieves puedan resistir la presión en el momento de imprimir.

Matisse concibió sus tres xilografías de 1906 en la misma línea que utilizaba en sus dibujos en tinta china, trazados mediante un sistema de círculos que creó en la misma época. Dotados de una gran expresividad, estos grabados son claramente deudores de la influencia de Gauguin, cuyas obras Matisse descubrió en la tienda del célebre marchante Ambroise Vollard, mediante la intermediación de Daniel de Montfreid, amigo y protector de Gauguin. Matisse conocía también los grabados en madera de sus amigos André Derain y Maurice de Vlaminck que experimentaron esta técnica en su taller de Chatou.

Como hicieran también Derain y de Vlaminck, Matisse se decantó por representar figuras femeninas, como pretexto para realizar composiciones más audaces; de hecho, representó a las modelos en poses más bien inestables. Trazó su contorno mediante una línea gruesa en la que las irregularidades son la demostración de la resistencia del material. La blancura de los cuerpos parece como si nos fuera sugerida, en contraste con los motivos decorativos que pueden apreciarse como fondo y al fondo de las composiciones.

La fuerza de estos grabados reside en el encuadramiento más bien audaz que hace que el modelo se perciba como cercano al espectador. Buscando reencontrar el contorno enmarcador negro propio de sus dibujos, Matisse efectúa la incisión sobre la madera a partir de trazos definidos y definatorios, de manera que los elementos finalmente impresos sobre la hoja de papel corresponden a las partes que sobresalen de la matriz. Según parece, Matisse fue ayudado por su esposa, Amélie, en la realización de este trabajo más bien fastidioso.

Contrariamente a las realizaciones contemporáneas de Derain y de de Vlaminck, los grabados de Matisse no son incisiones directas sobre la madera, sino que su realización viene precedida por la ejecución de numerosos dibujos preparatorios, buena prueba de ello es, por ejemplo, el dibujo del denominado *Grand Bois* que se conserva en el Metropolitan Museum de New York.

Mientras que de Vlaminck y Derain creaban, pues, sus estampas en un proceso más bien experimental, sin correspondencia ninguna con un encargo destinado a la edición, hasta el punto que ellos mismos imprimían sus pruebas, las xilografías de Matisse estaban destinadas a ser difundidas. El tiraje de estas estampas fue confiado a Auguste Clot, impresor de renombre que ya había trabajado con los artistas nabíes por encargo y a cuenta de Vollard. Las pruebas eran firmadas y justificadas por Matisse para ser luego expuestas en la galería Druet, como así lo fueron en marzo-abril 1906, con ocasión de la primera retrospectiva que se le dedicó.

Después de este corto período, Matisse no recurrió nunca más al grabado en madera, porque juzgaba su proceso de ejecución demasiado lento, complicado y fastidioso.



1944

5. MATISSE LITOGRAFICO

Sin contar las planchas destinadas a la ilustración de libros, Matisse creó 306 litografías. Abordó esta técnica, por primera vez, en 1906, realizando una quincena de planchas de desnudos femeninos. Con un formato casi idéntico, las imprimió en papel Japón, con una tirada de 25 ejemplares y en el taller de Auguste Clot. Como las xilografías (creadas en la misma época), las litografías contribuyeron entonces a la difusión de su obra.

Para estas litografías, Matisse utilizó la técnica del papel *report* ('trasladado'), de modo que de la misma manera que dibujaba sobre una hoja de papel, trazaba su dibujo con un lápiz litográfico sobre un papel especialmente embadurnado, y el resultado se trasladaba sobre la matriz por parte del impresor. Y una vez la imagen transferida sobre la piedra, el artista podía proceder a los retoques que consideraba necesarios. La ventaja de esta técnica es que permite al artista crear litografías fuera del taller del litógrafo. Por otra parte, este procedimiento suprime la inversión del motivo, ya que el dibujo impreso sobre el papel aparece tal y como el artista lo había dibujado sobre el papel '*report*'.

Nada distingue pues técnicamente este tipo de obra de los dibujos a lápiz creados por Matisse en la misma época, si no es la imposibilidad de borrar su trazo, lo que obliga al artista a limitar sus medios expresivos, más aún que en el dibujo. Estas obras parecen croquis esbozados de una sola tirada, pero que el artista toma el empeño de imprimir y de difundir. Si a finales del siglo XIX, este procedimiento era contestado por los puristas, que consideraban que las estampas realizadas de este modo no eran auténticas litografías, esta querrela ya no existía cuando Matisse empezó a usarla.

En las primeras litografías, Matisse dibujaba su motivo con un trazo puro. La simplicidad de la técnica se conjuntaba con la desnudez del modelo, de manera que ningún elemento narrativo venía a perturbar su contemplación. El *Grand Nu* (1906) desentona, no obstante, en este conjunto, puesto que habiendo sido realizado directamente sobre la piedra litográfica, presenta el aspecto de un dibujo a lápiz. Matisse modelaba el cuerpo mediante una gradación de grises, sugiriendo el espacio mediante una red de trazos sombreados que envolvían la figura.

Realizó una segunda serie de litografías en 1914. De factura análoga, tomaron también como tema principal el desnudo y las caras femeninas. Se tiraron a 50 ejemplares sobre papel japon imperial.

En 1922, Matisse retomó la litografía creando, principalmente entre 1925 y 1929, más de un centenar de planchas sobre temas orientalistas, comunes a sus pinturas de la época. Matisse creó estas obras en una época en que, tras las interesantes realizaciones de los nabíes en este campo, la litografía experimentaba un cierto declive, a pesar de los esfuerzos de editores como Daragnès. La mayoría de sus litografías fueron dibujadas sobre papel '*report*', y después trasladadas a la piedra y tiradas por el impresor parisino Duchâtel a una cincuentena de ejemplares, a menudo sobre papel japon o china, de tipo '*arches*'. Es probable que la posibilidad de una difusión amplia de su obra mediante la litografía incitara a Matisse a volver a involucrarse con esta técnica.

Próximas de los dibujos por mor de la especificidad del papel '*report*', estas estampas las podemos repartir en dos grupos: las estampas lineales, dibujadas de un solo trazo,

como si fueran unas instantáneas, y las planchas con negros y blancos modulados como resultado de un trabajo mucho más experimental y denso. Por su factura, estas obras recuerdan los numerosos dibujos a carboncillo que el artista creó en esta época intentando que su obra alcanzara la madurez antes de transformarla en pintura.

Durante los diez últimos años de su vida, la obra impresa de Matisse constituyó a menudo una declinación de su trabajo alrededor del libro. Las litografías que concibió en el taller Mourlot fueron, a menudo, estudios para ilustraciones. Matisse creó de este modo varios retratos de escritores destinados a servir de frontispicios, como en el caso de Henry de Montherlant o de Paul Léautaud. También hizo trabajos de encargo, especialmente para obras de beneficencia, como por ejemplo la serie de estampas sobre el tema de *La Pompadour*, destinadas a financiar la restauración del Palacio de Versalles. La factura de estas obras del último período es muy espontánea, con un Matisse que dibujaba el motivo mediante el lápiz litográfico, declinándolo muy a menudo de forma seriada.



1945

6. MATISSE Y EL LINOGRABADO

Tras haber practicado la xilografía en 1906, Matisse volvió a la talla en madera en 1937, ejecutando hasta 1951 una cincuentena de linograbados, la mitad de los cuales fueron destinados a la ilustración de libros. Estas obras fueron impresas por Fequet y Baudier.

Derivado del grabado en madera, el linograbado se practica a partir de una matriz en linóleo, un material ligero que puede ser inciso como la madera, pero de forma bastante menos complicada y fastidiosa. En este caso, las partes destinadas a ser entintadas se dejan en relieve. El grabado sobre linóleo se presta bien a la talla blanca, es decir, que se ahonda o excava el trazo en lugar de realzar el relieve. Cuando se imprime, el trazo aparece en blanco sobre un fondo negro. El linograbado permite que el motivo emerja de un fondo que aparece como aplastado. Es de esta forma como Matisse lo abordó.

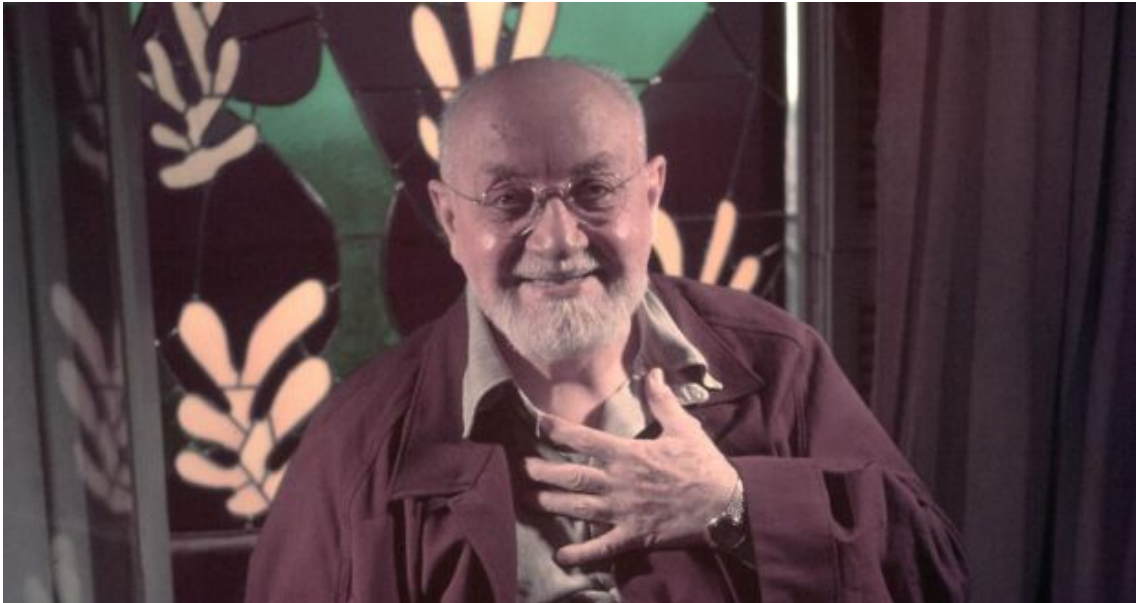
Matisse escribió lo siguiente a propósito de la práctica de esta técnica: *“Quiero decir algo sobre el linograbado. El linóleo no debe escogerse en lugar de la madera por ser barato, sino porque da un carácter particular al grabado, un carácter muy distinto al que da el grabado sobre madera y por el que debe ser apreciado. He pensado a menudo que este método tan simple es comparable al del violín con su arco: una superficie, una gubia -cuatro cuerdas tensadas y una mecha de crines. La gubia, como el arco, está relacionada directamente con la sensibilidad del grabador. Y eso es tan cierto que la menor distracción durante el trazado de un rasgo puede comportar una ligera presión de los dedos sobre la gubia e influenciar de forma negativa el propio trazo. Del mismo modo, es suficiente apretar un poco más los dedos que sostienen el arco del violín para que el sonido tenga otro carácter, de manera que pase de suave a fuerte“.*

Uno de sus primeros linograbados, *“Primavera“*, es representativo del modo en que Matisse utilizó este procedimiento: la figura y los motivos decorativos fueron trazados con una misma línea sinuosa, sobre un mismo plano. El trazado blanco describe la cara en negativo, acentuando paradójicamente por contraste la luminosidad del negro. En este caso, ninguna gradación pictórica es posible, de manera que Matisse explotó los límites impuestos por el linograbado, al reducir sus medios a una superficie negra incisa por líneas blancas.

La práctica de esta técnica le incitó a simplificar sus dibujos y halló una resonancia en sus investigaciones plásticas de esa época. En efecto, contrariamente a los trazos del lápiz litográfico, de la punta seca, o de la punta que retira el barniz del aguafuerte, que se parecen a un dibujo sobre papel, el trazo del grabador en el linograbado está limitado por la materia en la que practica la incisión. De hecho, la serie de desnudos que grabó en 1938 resulta característica de esta evolución. El cuerpo de la mujer se ha reducido a una línea que capta la luz. La cabellera de la modelo y sus manos no están dibujadas puesto que no harían más que alterar el trazado sinuoso y distraer la mirada del espectador. La anécdota se elimina en beneficio del trazo que describe el cuerpo indolente de la mujer. La línea es, pues, a la vez, contorno de la forma y fuente de luz.

Esta búsqueda llegó a su cénit en las ilustraciones del *Pasiphaé* de Montherlant (1944). En una de esas planchas, *l'Étreinte* (el Abrazo), Matisse redujo a un simple signo el cuerpo de un hombre y el de una mujer entrelazados. Lo masculino y lo femenino se funden en la línea que sirve de apoyo a la luz. Más que la figura, la línea se convierte en el verdadero tema del grabado.

Debido a su relativa facilidad respecto del grabado en madera, el linograbado fue considerado durante mucho tiempo como un simple sucedáneo de la xilografía. Matisse contribuyó decisivamente a darle carta de naturaleza al ser uno de los primeros artistas de renombre en utilizarlo, no como un sustituto de la madera sino explotando sus propias calidades.



1949

7. MATISSE Y EL MONOTIPO

Matisse creó monotipos sólo en un período muy corto de su carrera, concretamente entre 1915 y 1917. En el catálogo razonado de su obra grabada sólo se mencionan unos sesenta. Durante mucho tiempo fueron desconocidos, porque los guardó en el secreto de su taller, de manera que parece que estas planchas se realizaron con un objetivo más bien experimental.

Se atribuye al artista del siglo XVII Giovanni Benedetto Castiglione la paternidad de esta técnica, que cayó en desuso hasta finales del siglo XIX. En esta época, los artistas hallaron en el monotipo un medio de dar a la stampa un carácter de unicidad y de singularidad y, por tanto, de rareza, distinguiéndole así de las obras obtenidas mediante procedimientos fotomecánicos, que son los que estaban entonces en pleno desarrollo.

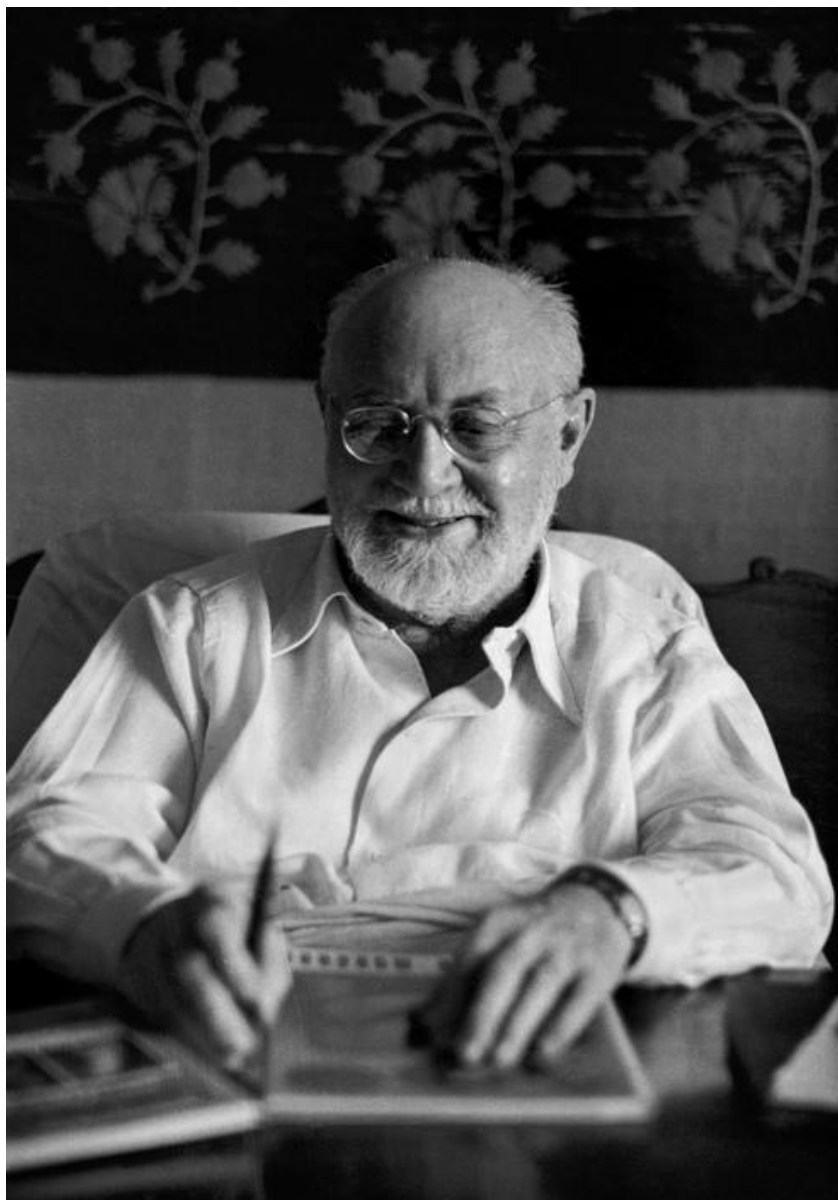
En realidad, se buscaba la espontaneidad de este procedimiento por lo que supone que el dibujo y la impresión sean hechos en un corto espacio de tiempo, sin dejar a la tinta el tiempo de secarse. Por ello, el monotipo fue utilizado por los impresionistas, y especialmente por Degas. Ya en el siglo XX, numerosos artistas trabajaron esta técnica con la finalidad de experimentar nuevas posibilidades gráficas. Fue bajo esa óptica por lo que Matisse la utilizó. Sus monotipos los podemos encuadrar entre sus dibujos y sus grabados en razón de la misma naturaleza de este procedimiento.

En efecto, si el monotipo es claramente una stampa, puesto que es el resultado de una impresión, el artista no hace otra cosa que dibujar sobre la placa sin efectuar ninguna incisión. Sobre una placa de cobre uniformemente entintada, dibuja su tema con la ayuda de un instrumento punzante, que tanto puede ser el extremo de su pincel, una pluma o una punta de lápiz, con los que retira la tinta donde realiza el dibujo. La matriz se pasa inmediatamente por la prensa, de modo que la tinta depositada sobre la plancha de cobre se traslada al papel.

El tiraje de estas estampas se efectuaba en el propio taller de Matisse, gracias al trabajo de su hija Marguerite, y mediante el uso de una prensa manual. Parece que Matisse fue seducido por este procedimiento debido a su rapidez de ejecución y a la inversión de relaciones que se establece entre el papel en blanco y la negritud de la tinta.

En realidad, los monotipos son el fruto del instante, puesto que esta técnica no permite repensar o reemprender la acción efectuada. De manera que si el resultado no se corresponde con los deseos del artista, lo único que puede hacerse es destruir la plancha. De todos modos, y a pesar de lo que acabamos de escribir, podemos observar que en algunas estampas, Matisse procedió a efectuar algunos retoques, como, por ejemplo, en la plancha *Nu assis au bracelet II*, en la que corrigió mediante un trazo de tinta china la línea que contorneaba a la modelo a la altura de la cadera. Por otra parte, también es interesante señalar que Matisse no utilizó el color en sus monotipos, a diferencia de Degas. En su caso, el color, el volumen, la luz, nos son sugeridos por el trazo blanco que destaca sobre una superficie entintada en negro.

Entre los temas que Matisse escogió para realizar sus monotipos tenemos retratos de sus personas allegadas, naturalezas muertas, desnudos y figuras en interiores y, como nota anecdótica, una vista de la catedral de Notre-Dame de París.



1950

8. MATISSE: DE UNA TÉCNICA A OTRA

Matisse abordó la estampa por fases, de forma discontinua, implicándose en ella de manera asidua durante un corto período de tiempo, para acto seguido pasar a otra técnica. Algunas estampas hacían eco a temas desarrollados mediante otros tipos de procedimientos. Su hija Marguerite subraya la complementariedad entre las obras pintadas y grabadas hechas por su padre: *“En general ejecutadas al final de sesiones de pintura difíciles, las estampas representaban para el artista una conclusión agradable [...] la claridad de la línea y la luminosidad especial que emanaba de las planchas producidas de este modo, constituían en cierto modo el beneficio directo emanado de períodos de esfuerzo continuo que las habían precedido y representaban sutiles variaciones sobre los temas que le ocupaban o preocupaban en aquel momento”*.

El propio artista se expresó sobre la imbricación de las diferentes técnicas que utilizaba: *“El fondo es el mismo. Cada una de las técnicas ayuda al resto. Pintura, escultura, tapices, etc. [añadamos el grabado] son mi propia expresión y están al mismo nivel. Se completan mutuamente. No tengo porqué juzgar estas diferentes formas de expresión. La obra actúa por ella misma; si no puede leerse, es que no es suficientemente clara o que los que la contemplan no son suficientemente perspicaces”*.

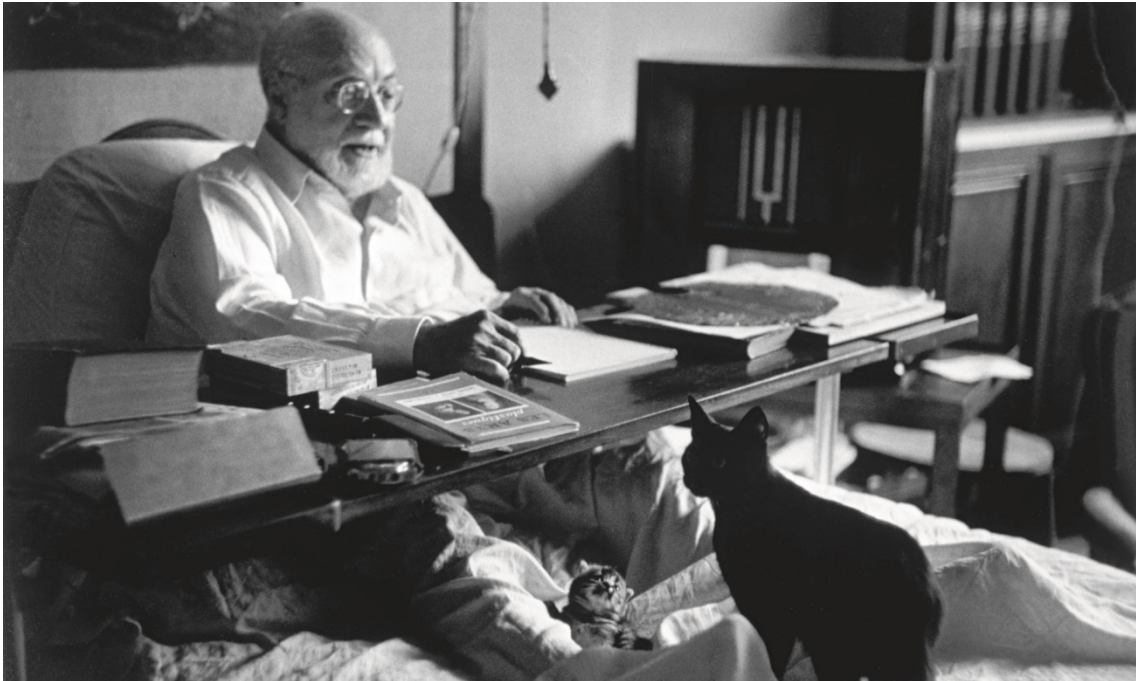
En algunos casos la estampa precedió a la pintura, como en el caso del retrato de la actriz Greta Prozor, grabada a la punta seca en 1916, un poco antes de la pintura que representaba al mismo personaje. Se sabe que Matisse hizo numerosos dibujos de la actriz antes de pintar su retrato y que el grabado constituyó una etapa en la creación del cuadro. En el grabado, más que en la pintura, parece que quiso captar la impresión que producía la modelo la primera vez, insistiendo sobre sus rasgos característicos, especialmente la asimetría del rostro que remarcaba modulando el espesor del trazo en la punta seca. Procediendo por elisión, redujo el rostro a una máscara, algo que retomó luego algunas veces. A pesar del carácter fragmentario de este retrato que parece inacabado, Matisse debió considerarlo importante en su proceso de creación puesto que lo guardó e incluso hizo un tiraje de quince pruebas de artista.

En su prefacio a *Portraits* (Retratos, 1954) el propio Matisse explica que su interés por el retrato le surgió esperando una llamada en una oficina de correos, y que empezó a dibujar mecánicamente el rostro de su madre en un formulario que tenía en sus manos. Este interés le llevó a cuestionar la enseñanza académica que preconizaba la representación a partir de un modelo al natural, sustituyéndola por la impresión que le producía mentalmente un rostro determinado.

Buscaba ir más allá del simple parecido con el modelo que, por otra parte, dibujaba a menudo de memoria: *“Me parece que la expresión esencial de una obra depende casi enteramente de la proyección del sentimiento del artista; a partir del modelo pero no de la exactitud orgánica con él”*. El grabado le obligó a sintetizar el tema, y constituyó una etapa en la maduración de su pintura, pero sin ser un simple esbozo preparatorio.

A veces la estampa le suponía una especie de reposo al declinar el tema grabado tras haberlo tratado pictóricamente. Así, por ejemplo, en paralelo a la creación de su pintura *Les Coloquintes* (1916), creó un monotipo sobre el mismo tema. Las tres coloquintas están puestas del mismo modo tanto en la tela como en el monotipo, pero los frutos se convierten en el grabado en unos objetos dispensadores de luz, de manera que el artista nos sugería su volumen modulando el espesor de su trazo ancho en los espacios curvos y disminuyéndolo en las extremidades. El monotipo le permitía, pues, profundizar su investigación respecto de los volúmenes.

Existen muchos ejemplos de este tipo en la obra de Matisse. La estampa no era la repetición de la pintura, sino una declinación que permitía al artista experimentar nuevas soluciones con la finalidad de avanzar en su investigación plástica.



1950