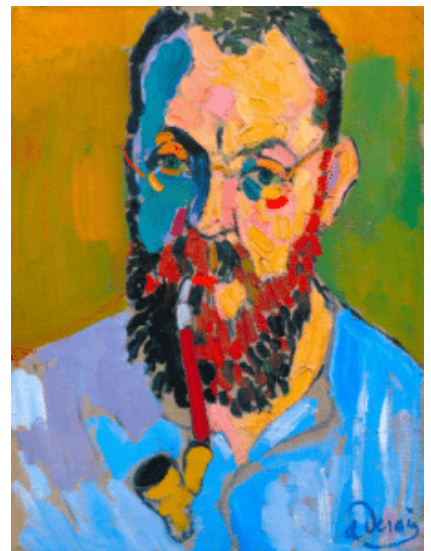


El fauvismo (1905-1908). Hacia la autonomía de los elementos pictóricos

escrito por Ignacio Ilundain | 19 noviembre, 2024

El fauvismo es un estilo pictórico que tuvo un recorrido corto en el tiempo pero que llegó a ser una de las vanguardias pictóricas más influyentes. Sus miembros principales son Henri Matisse (1869-1954; reflexión [aquí](#)), el gran mentor del grupo, André Derain (1880-1954), más *fauve* que Matisse en sus comienzos al decir de los críticos, y Maurice de Vlaminck (1876-1958). El grupo ya estaba formado en 1900 y mantuvo contactos estrechos entre sus componentes hasta que, pasados unos pocos años, cada uno siguió su propio camino. A la lista se suman Raoul Dufy (1877-1953), Georges Braque (1882-1963) o Albert Marquet (1875-1947), entre otros. Una referencia accesible a este movimiento es el libro de John Elderfield (*El fauvismo*) publicado por Alianza en 1983.



André Derain,
Retrato de Matisse,
1905

Fue el influyente crítico Louis Vauxcelles (1870-1943) quien

estuvo en el origen de dos denominaciones de estilos de la época, cubismo y fauvismo, al denominar como “cubos” y “fieras” (*fauves*) lo visto en sendos salones de exposiciones. El crítico en realidad tenía palabras elogiosas para las obras expuestas en el Salón de Otoño de París en 1905 en el que nació oficialmente el fauvismo. Matisse cuenta el origen de esta denominación, que se popularizó a partir de 1907 (*Reflexiones sobre el arte*, Emecé, Buenos Aires, 2000, 2ª ed., p. 135), señalando las dificultades que crean este tipo de denominaciones:

Esto muestra que no hay que conceder sino una importancia relativa a las características que califican y distinguen tal o cual escuela, y que, a pesar de la comodidad momentánea de ese término, limitan la vida de un movimiento y actúan contra el reconocimiento del individuo.

En la formación de fauvismo, los historiadores reconocen la influencia del neoimpresionismo de Georges Seurat (1859-1891) y Paul Signac (1863-1935) con sus nítidas pinceladas (“puntillismo”), así como el colorismo de Odilon Redon (1840-1916), Paul Gauguin (1848-1903) y Vincent van Gogh (1853-1890).

Quiero reflexionar sobre un aspecto central de este estilo, y las vanguardias pictóricas de comienzos del siglo XX en general: los elementos pictóricos se van tratando de manera autónoma, lo que conduce, por su propia lógica, a la abstracción.

Pintar: construir una imagen

La búsqueda de la **innovación** es una seña de identidad del arte. Explorar nuevas vías de expresión **que conecten con la sensibilidad social** cambiante es una actividad de búsqueda muy propia de estos últimos ciento cincuenta años en el ámbito de la pintura. Siempre ha estado presente en el arte, pero en

esta última etapa, esta exploración de nuevas formas se intensifica y se hace explícita en las mismas obras.

Las nuevas miradas pictóricas **convierten en tema el carácter artístico** de los cuadros. Los elementos pictóricos que intervienen en la configuración de la obra van ganando autonomía. Se van trabajando de tal manera que el arte de la pintura se aleja definitivamente de la pretensión de crear una ilusión de realidad para mostrar que un cuadro es una imagen pintada, construida. La “rareza” de las nuevas formas de expresión llama la atención sobre la forma misma de estar pintada la obra.

En las antípodas de esto se encuentra la famosa historia narrada por Plinio el Viejo, en la que dos pintores rivales, Zeuxis y Parrasio, crean obras que engañan a pájaros que quieren comer uvas que en realidad están pintadas, e incluso a uno de ellos que quiere descorrer una tela que en realidad también estaba pintada. Esta anécdota habla de la habilidad de crear una ilusión de realidad con el arte de la pintura, habilidad que es valorada cuando decimos lo bien que está pintado el bodegón que vemos, ya que dan ganas de comerse la fruta pintada. Por supuesto, sabemos que está pintada, pero nos maravilla que alguien sea capaz de reflejarla con tanta verosimilitud.

Con las vanguardias, los pintores crean una pintura más reflexiva, una pintura que expresa el mismo ser pintura de la pintura. La **mirada pictórica** que define el arte de cada pintor se hace más evidente. El carácter **plano** de la tela sobre el que pintan se evidencia si se desiste de dibujar siguiendo las reglas de la perspectiva. El **color** se emancipa si las realidades representadas no se ven como las pintan estas nuevas “fieras” del fauvismo y otros estilos: rayas verdes en medio de la cara, árboles rojos... El **dibujo** realizado con la pintura no refleja las apariencias de las cosas representadas. Si se ve la pincelada por lo gruesa que es, se ve la materia con la que está hecha la imagen, que expresa un significado

también a través de su **textura**. Junto a todos estos elementos (carácter plano, color, dibujo, textura...) hay un elemento que de suyo no se puede independizar: la **composición**, factor que unifica la imagen creada y que da unidad de sentido a la obra.



Henri Matisse, *La raya verde*, 1905

Del **fauvismo** siempre se destaca el trabajo autónomo sobre el **color** que se aleja de la convención del naturalismo. Al ver el retrato de Matisse, *La raya verde* (1905), observamos los tonos dominantes de las diversas zonas. Parece seguir el consejo de Gauguin : si el pintor ve una sombra azul, que la pinte tan azul como le sea posible. Este proceder da lugar a contrastes agudos. Además, a este tratamiento del color se une el “dibujo” de la figura representada. No se busca el realismo del detalle. Las zonas pintadas son “manchas” que cubren una zona a la que, parece, no se presta un cuidado extremo en marcar los límites. Por otro lado, la cabeza tiene volumen, pero el fondo tiene una distancia equívoca respecto a la persona: parece pegado y, en otras zonas, cada una de un color dominante, lejos de la mujer. La independencia de los elementos conlleva que la singularidad del tratamiento de uno de los elementos **exige un tratamiento singular de los demás**.

Intensificación de lo visible



André Derain, *Effect of Sun on the Water*, London, 1906
(a sus 26 años)

En el fondo, no deja de haber un estudio sobre cómo representar lo visible. Por ejemplo, ¿cómo pintar las [sombras](#)?, ¿como algo oscurecido o con colores complementarios? ¿Por qué pintar la tela de una blusa con tal detalle que pueda parecer que se puede tocar? ¿Cómo pintar un atardecer sobre el mar? Las propuestas de Monet o Turner son más “bonitas”. La visión de Derain es más fuerte, más contrastada, más esquemática.



Monet, Crepúsculo

(Venecia), 1908

No vemos los atardeceres como los pintan Monet o Turner, aunque si uno busca fotos en internet sobre atardeceres, el color naranja puede llegar a ser dominante. En cualquier caso, **un cuadro añade algo**: para ver lo que vemos, ya tenemos la vista. Por otro lado, por muy calmada que esté la situación, vemos las cosas en el tiempo, en movimiento, con sonidos del ambiente, olores, viento, en una situación vital y emocional concretas... Los pintores crean una imagen que **intensifica lo visto**, destacando aspectos desatendidos en la experiencia ordinaria como los colores, las formas, los mismos ambientes... pudiendo ampliar, así, nuestra experiencia visual del mundo real.



William Turner, *Puesta de sol escarlata*, 1840
(acuarela)

Esta tendencia a la intensificación de lo visto fortalece el carácter de imagen en la que consiste el cuadro. Ahora, con el fauvismo y las vanguardias en general, se pinta una imagen que hace referencia a lo real pero que no pretende ser una especie de reproducción de lo visible por muy interpretativa que sea.

Este proceso de intensificación es propio del arte de la pintura en todos los tiempos. Goya, por poner un ejemplo conocido, hablaba de invención en el arte basada en la observación de lo humano (una reflexión sobre ello, [aquí](#)). En

las estampas y grabados, por ejemplo, deforma la imagen, y al hacerlo, revela. No es nuevo del todo lo que hacen los fauvistas u otras estéticas pictóricas. Aunque sí lo hacen de una manera más autónoma y extremada.

Doble referencia y abstracción

La pintura siempre ha llamado la atención sobre sí misma por su propia factura, por su belleza. Pero la pintura siempre ha hablado de algo: un retrato remite a la persona retratada, un paisaje al lugar... Estas emancipaciones de los diferentes elementos del lenguaje pictórico alejan las nuevas propuestas del naturalismo ilusionista para convertirse en modos en los que la **referencia** de la representación pictórica **se desdobra** cada vez más. La pintura figurativa nueva tiene como referencia no solo la **realidad** representada (persona retratada, paisaje o flores), sino **la misma forma de pintar** que se evidencia al hacerse autónomos los elementos pictóricos.



Henri Matisse, *Vista de Colliure*, c. 1905

Cuando la pintura es figurativa, como es el caso del fauvismo, la autonomía de los elementos pictóricos está al servicio de la representación, de la referencia primera: la realidad. Y este tratamiento autónomo inclina a trabajar los elementos por sí mismos, de manera abstracta. El camino hacia una pintura no

figurativa está abierto. Va a quedar una sola referencia: las mismas formas y colores en los que consiste la pintura.

Ahora se pintan imágenes, signos que se perciben como tales. Pero si un signo pierde el carácter referencial que lo define, el signo deja de ser tal, y se convierte en algo **autorreferencial**, en objeto directo de atención. Si el signo no remite, la atención se fija en el mismo signo.

Todo ello hace posible la aparición de la abstracción en pintura donde la representación figurativa desaparece y se trabaja solo con los elementos formales básicos de la pintura: la figura («punto y línea sobre el plano», como diría Kandinsky), y el color. Las nuevas formas pictóricas de las **vanguardias tienden por sí mismas a la abstracción**.

Conexión emocional con el espectador

Estas nuevas imágenes conectan con nuestra **emotividad** de manera directa o, cuando menos, de una manera diferente a la tradicional. El choque derivado del percibir una representación muy diferente en su apariencia de lo representado puede llevarnos a percibir con más facilidad el carácter simbólico de estas nuevas formas de representación, conduciéndonos a experiencias y asociaciones libres en las que el espectador se deja invadir por la manifestación pictórica.



Kees van Dongen, *Woman
with Cherries on her
Hat*, 1905

Estas nuevas formas expresivas pueden no gustar ya que van en contra de las expectativas generadas por la tradición artística, como ocurrió hace 120 años. Pero si nos acercamos y disfrutamos viendo estas imágenes, las emociones que nos provocan nos dan una información muy personal sobre la realidad vista.

Aquí la pintura se acerca a la música que transmite/crea emociones en los oyentes con, y desde las cuales, se valora lo que ve. Ante un retrato como el de van Dongen, el espectador puede imaginar la vida posible de la mujer, su carácter, o considerar de forma personal e imaginativa la propia vida porque las emociones que surgen despiertan la consideración de tal o cual aspecto propio. Esto pasa con obras de todos los estilos, pero al subrayarse el carácter de imagen de la obra, la expresividad toma caminos indirectos.

La imagen comunica, porta un significado que va más allá de la mera representación. Este carácter **evocador** que proviene de la misma composición, de la unión de todos estos elementos, tiene una fuerza expresiva diferente, y muchas veces mayor, que la de un arte más realista. Y si comunica más, si dice más, la referencialidad que se iba perdiendo al perder su carácter de signo, se transforma en una referencialidad de otro tipo.

Final

Se considera el fauvismo como una de las primeras, tal vez la primera, de las vanguardias artísticas en el campo de la pintura. Ganando autonomía, los elementos pictóricos se liberan de su ser signo para llamar la atención sobre sí mismos y sobre el carácter de imagen de la obra. Al hacerlo, su referencialidad se transforma caminando hacia la abstracción y es capaz de expresar y comunicar emociones por

nuevos caminos, algo parecido a lo que hace la música.