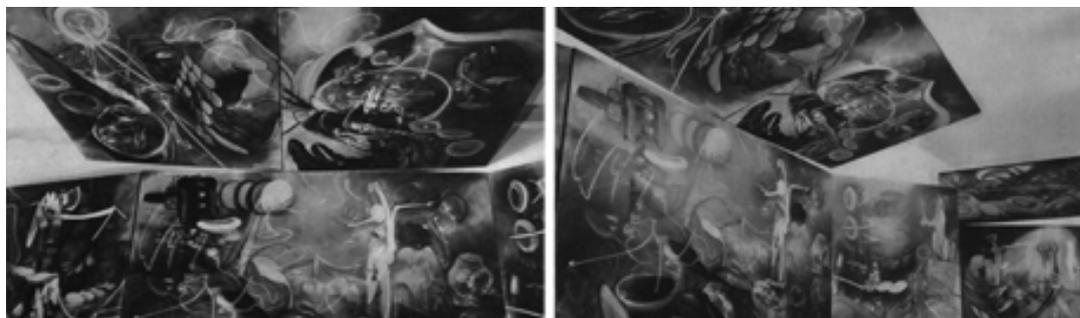


Mayo 2012

**Historia de una investigación:
Matta y el cubo abierto**

Marta Ruiz del Árbol

p 3



**Matta:
cuando lo invisible
se hace visible**

Ignacio Olavarría

p 8

La *Commedia dell'Arte* según Watteau

María Eugenia Alonso

p 12



ventanas 4

Con motivo del centenario del nacimiento de Matta en 2011 el Museo presentó una instalación especial de los cinco lienzos del ciclo *L'Honni aveuglant* (*El proscrito deslumbrante*) para reproducir por primer vez el modo en que pudieron verse en París en 1966. Como continuación de aquel proyecto, en la cuarta entrega de *Ventanas* publicamos dos textos dedicados a estudiar el nuevo y revolucionario concepto de espacio del artista chileno. También se incluye en este número un artículo sobre la *Commedia dell'Arte* del pintor rococó francés Watteau.

Historia de una investigación: Matta y el cubo abierto

Marta Ruiz del Árbol

Fig. 1
Instalación de *L'Honni aveuglant*,
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid,
1992-2009



Descubrir las historias que esconden las obras de arte constituye una de las principales tareas de los conservadores de un museo. ¿Cuándo fue creada? ¿Bajo qué circunstancias? ¿Qué pensaron de ella sus contemporáneos? ¿Y el propio artista? ¿Cuál ha sido el devenir de la obra desde que su autor la dio por finalizada? A la información que aportan los materiales empleados, la huella del artista y la pátina del tiempo, se suma el trabajo de investigación de otras fuentes que permiten, por ejemplo, reconstruir el proceso creativo, la ejecución o la posterior historia material de la obra. Cartas, escritos del artista, documentos o fotografías de la época recomponen el mapa que posibilita adentrarnos en una determinada pintura en toda su magnitud. En ocasiones, estos testimonios desencadenan un proceso de estudio que arroja una visión completamente nueva sobre el objeto analizado. La nueva instalación del ciclo *L'Honni aveuglant* (*El proscrito deslumbrante*) de Matta, que pudo verse en nuestro museo entre septiembre y octubre de 2011, da testimonio de ello.

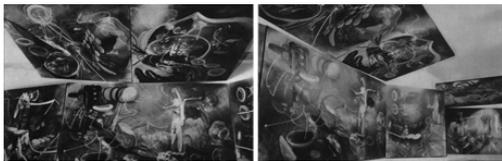


Fig. 2 y 3
Instalación de *L'Honni aveuglant*
galería Iolas, París, junio-julio 1966

Las fotografías de 1966

“La última exposición de Matta en la galería Iolas [de París] ha sido concebida como la ocupación de un espacio a través de la saturación del techo, los muros y el suelo por un conjunto de pinturas”¹, afirmaba Simone Frigerio en 1966 tras visitar la primera presentación de *L'Honni aveuglant* al público. “Se trata de un espacio en el que uno penetra como en un baño de vapor tan celeste como infernal”², sentenciaba Geneviève Bonnefoi tras sumergirse en el universo del artista chileno. Testimonios como éstos y los principales estudios del ciclo³ hacían referencia al singular montaje de las obras del Museo Thyssen poco tiempo después de ser pintadas, pero la falta de documentación gráfica había impedido que se pudiesen volver a mostrar como en aquella primera ocasión (fig. 1).



Fig. 4
Instalación temporal de *L'Honni aveuglant*
Museo Thyssen-Bornemisza, septiembre-octubre 2011, Madrid

[\[+ info\]](#)

El hallazgo reciente de un artículo con fotografías del montaje del ciclo en la galería Iolas de París de 1966⁴ (figs. 2 y 3), ha permitido reconstruir, después de más de cuarenta años, el modo en que el artista instaló *L'Honni aveuglant* en aquella primera ocasión (fig. 4). Además de constatar aquello que habían descrito los críticos de la época y recuperar el modo en que Matta lo concibió, su recuperación ha abierto nuevos caminos para un conocimiento más profundo de la serie y de su concepto de “cubo abierto”.



Fig. 5
Matta
Le cube ouvert, 1949
Colección privada, París

Hacia el cubo abierto

El concepto de “cubo abierto” apareció en la obra de Matta en torno a 1947 fruto de una intensa investigación en la que confluyeron sus orígenes como arquitecto, su vinculación con el surrealismo y su interés por la representación de un nuevo concepto de espacio relacionado con la geometría no euclidiana⁵. Matta, que destacó desde su llegada a París en 1933 por su “descubrimiento de regiones del espacio inexploradas hasta ese momento en el mundo del arte”⁶, buscó desde muy temprano la expresión simultánea de la realidad exterior e interior. La idea de “cubo abierto” surgió precisamente de su deseo de crear un nuevo concepto artístico en el que confluyesen las múltiples dimensiones a que está expuesto un individuo. A esto se le suma la grave crisis existencial que vivió Matta, provocada por el conocimiento de los horribles crímenes cometidos durante la Segunda Guerra Mundial, manifestándose en la búsqueda de un nuevo objetivo: interpelar directamente al espectador y convertirlo en el auténtico protagonista de su pintura.

A través de unos lienzos de estructuras flotantes que representan energías envolventes (fig. 5), Matta pretendía hacer consciente al espectador de las múltiples perspectivas posibles de cualquier situación: lo físico y externo a nosotros se mezcla con lo psicológico e interno con el fin de revelarnos un conocimiento más profundo del entorno. El artista expresaba su deseo, cada vez más acuciante, de interpelar al espectador de su obra y despertar su conciencia dormida a través de su pintura.

El cubo abierto como obra de arte total

A comienzos de la década de 1960, tras representar sus “cubos abiertos” en la superficie del lienzo, sus investigaciones rebasaron la tela para crear una estructura tridimensional formada por pintura que abrazase al espectador. Cada uno de los planos de sus anteriores obras se convertía en un lienzo independiente que después era montado como parte de un ciclo. El espectador dejaba de ser un mero observador externo para sumergirse en una nueva realidad, pasaba a integrar la obra y se convertía en su mismo epicentro. Con esta nueva forma artística, Matta perseguía que, en lugar de ser el espectador el que poseyera la obra, el proceso se invirtiera: “Así, atrapado en una situación insostenible a causa de esta pintura, se ve obligado, también él, a realizar un acto poético de creación para hacerla suya: asediado por lo real, se siente vencido y, por tanto, reflexiona”⁷.

Con obras como *Être Atout*, 1960 (fig. 6), Matta inició ese camino con el que quería llegar a crear una obra de arte total. Algunos años más tarde, en 1965, el Kunstmuseum de Lucerna publicó el postulado



Fig. 6
Matta
Être Atout (políptico), 1960
Colección Ramuntcho Matta

Fig. 7
Matta

- 1 *Où loge la folie A* (Donde mora la locura A) [\[+ info\]](#)
- 2 *Où loge la folie B* (Donde mora la locura B) [\[+ info\]](#)
- 3 *L'Honni aveuglant* (El proscrito deslumbrante) [\[+ info\]](#)
- 4 *Les Grandes expectatives* (Grandes expectativas) [\[+ info\]](#)
- 5 *Le Où à marée haute* (El dónde en marea alta) [\[+ info\]](#)

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



teórico del artista sobre el “cubo abierto” con motivo de una exposición que llevaba ese mismo título⁸. En “Cosa é la cosa mentale”, Matta resumía su proyecto de crear un cubo que mostrase realidad interior y exterior en una fusión indisoluble y sustituyese el espacio físico por un espacio de los sentidos⁹. A pesar de que el artista ya había realizado otros cubos con proyección en el espacio real, en el texto afirmaba que hasta aquel momento sus cubos abiertos habían sido “una proyección espacial de mi inconsciente”. Sin embargo, su objetivo era crear una obra que representase el desarrollo integral de los individuos, “un sistema de analogías, un sistema poético”, según sus palabras¹⁰.

L'Honni aveuglant

Aquel “cubo abierto” ideal que Matta proyectaba en 1965 debía reflejar todos los ámbitos de la vida de un ser humano. La tierra, el cosmos, el futuro, el pasado, las fuerzas hostiles y las aliadas deberían tener su representación en cada uno de los seis lados del cubo¹¹. El espectador, al sumergirse en él, debería sentirse rodeado por todo aquello que condicionaba su existencia para pasar a ser un individuo con un desarrollo a nivel integral. El ciclo *L'Honni aveuglant*, de la colección Thyssen, fue la consecución de aquel ideal, como confirma la minuciosa descripción en la que, tras la enumeración de cada una de las caras del cubo, Matta añadió los títulos de los lienzos de nuestra Colección Permanente (fig. 7):

“que, por ejemplo, la parte de abajo de ese cubo fuera una analogía de la tierra (Dónde mora la locura), [...]. El muro de la parte superior del cubo podría ser la morfología de todo el cosmos físico (el FONDO) [...]. La tela que se encuentra frente a vosotros podría ser la morfología del reencuentro, “LAS GRANDES EXPECTATIVAS”



Fig. 8
Invitación a la
exposición *L'Honni
aveuglant*, galería
lolas, junio-julio 1966,
París

del futuro, de lo imprevisto, o de la sorpresa. La tela a vuestra espalda podría ser la memoria, vuestra historia, vuestra cultura, "EL INTERRUPTOR DE LA MEMORIA". El muro de la derecha, EL DÓNDE EN MAREA ALTA, podrían ser las fuerzas que os son hostiles, y el muro de la izquierda, todas las fuerzas aliadas, EL PROSCRITO DESLUMBRANTE. De esta forma, si estuviérais en el centro de percepción de este espacio, tendríais al mismo tiempo una imagen de lo que os puede pasar, de vuestros aliados, vuestros enemigos, de la fuerza de la cultura [...], y al mismo tiempo conciencia del mundo físico en el que os encontráis"¹².

La invitación de la exposición de 1966 de la galería lolas (fig. 8), en la que se presentó el ciclo, confirmaba una vez más la hipótesis al mostrar los lienzos del ciclo desplegados a modo de cubo recortable¹³. Cada una de las pinturas, reproducida en miniatura, estaba situada en su lugar correspondiente de la forma geométrica. Los cinco lienzos del Museo Thyssen-Bornemisza componían cuatro de los lados y representaban futuro, tierra, amigos y enemigos. A ellos se sumaban, como se ha visto en el anterior texto de Matta, dos más: *El fondo* (fig. 9) y *El interruptor de la memoria* (fig. 10) que representaban respectivamente el pasado y el cielo.

Sin embargo, a pesar de que incluso en la invitación se hacía alusión a los seis lados del cubo, las fotografías de la instalación demuestran que éste finalmente no se cerró y quedó formado por cuatro caras, que se abrían para acoger al espectador. Fue probablemente la imposibilidad material de trasladar su idea al espacio real lo que provocó el cambio. Sin embargo, puede también que fuese intencionado. Así lo creyó Bonnefoi que tituló su artículo precisamente "Del cubo al espacio" y que afirmaba que "el montaje [...] *Le Honni Aveuglant* no produce la impresión de un cubo [...] sino la de un espacio abierto que se puede extender hasta el infinito".

Matta como proscrito deslumbrante

L'Honni aveuglant fue, por tanto, una obra clave en la trayectoria de Matta. En primer lugar, como demuestran los textos del artista, supuso un hito en su largo proceso de investigación con el espacio y las dimensiones, tanto físicas como psicológicas. Su concepto de "cubo abierto" no sólo se trasladó al espacio real, con las limitaciones que ello suponía, sino que con este ciclo expresó las máximas aspiraciones de Matta como artista. En el ciclo del Museo Thyssen-Bornemisza el artista realizó un compendio de aquello que ansiaba transmitir a sus contemporáneos en su intento de conseguir elevarlos a un conocimiento superior de la realidad. Pero además se convirtió en un postulado sobre él mismo y su papel como artista en la sociedad.



Fig. 9
Matta
Le Fond, 1966
Colección privada

Fig. 10
Matta
Interrupteur de la mémoire, 1966
Castellani Art Museum of Niagara
University Collection
Donación de Dr. y Mrs. Armand
J. Castellani, 1986

Matta se identificaba con el título de esta obra, pues se consideraba a sí mismo un proscrito deslumbrante. En *L'Honni aveuglant* Matta reflexionó también sobre su rol de artista en la sociedad, cuya función consistía en ser un perturbador de conciencias. Un papel incómodo para su entorno que, según su opinión, lo rechazaba y lo admiraba al mismo tiempo. Se trata de su ciclo más personal, en el que reflexiona sobre la realidad y el sueño, lo físico y lo mental, sobre el mundo y su relación con el propio artista. Nos interpela porque quiere que nuestro pensamiento se emancipe y funcione sin prejuicios ni controles morales o estéticos. Nos "dificulta, aparentemente, la vida, puesto que quiere inquietar; pero lo hace para que sea más clara, más lúcida. Más bella"¹⁵.

Notas

- 1 Frigerio, Simone: "Matta. "Le Honni Aveuglant". En *Aujourd'hui, Art et Architecture*, n. 54, septiembre 1966, p. 99.
- 2 Bonnefoi, Geneviève: "Matta du cube à l'espace". En *XXe siècle*, n.º. 27, 1966, p. 137.
- 3 Véase Alarcó, Paloma: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, pp. 452-453, lám. y Álvarez Lopera, José: *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1992. n. 665, pp. 552, 604, lám.
- 4 Véase op.cit.: Bonnefoi 1966.
- 5 Sobre Matta y las teorías de la física moderna véase Sawin, Martica: "Matta en Nueva York: Una luz que iluminó el panorama artístico americano". En *Matta, 1911-2011* [Cat. exp. Valencia, IVAM - Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao]. Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2011, p. 41-43 y Henderson, Linda D.: *The fourth dimension and non-Euclidean geometry in art*. Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 348.
- 6 Marcel Duchamp en el catálogo de la colección de la Société Anonyme, 1945. Citado en Sawin p. 42.
- 7 Matta: "El proscrito que deslumbra (1965)". En *Matta* [Cat. exp. Madrid, Palacio de Cristal]. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 41.
- 8 *Matta (le cube ouvert)* pudo visitarse en el Kunstmuseum de Lucerna del 8 de agosto al 26 de septiembre de 1965.
- 9 Matta: "Cosa é la cosa mentale". En *Matta* [Cat. exp.]. Lucerna, Kunstmuseum Luzern, 1965, s.p.
- 10 *Ibid.*
- 11 *Ibid.*
- 12 Texto de Matta recogido en "Cronologie et documents". En *Matta* [Cat. exp.]. París, Centre Pompidou, 1985, pp. 292-293.
- 13 *Ibid.* p. 293.
- 14 Véase Bonnefoi 1966, op. cit, p. 137.
- 15 Véase Matta (1965) 1983, op. cit.

Matta: cuando lo invisible se hace visible

Ignacio Olavarria

Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren encadenó palabras para sentirse libre y capturó la realidad para derribar los muros de la representación pictórica. Alimentado por su insaciable inconformismo, traspasó los límites de la representación espacial en un plano bidimensional.

Matta descodificó la realidad sensible y nos la entregó en forma de lienzos. Se erigió a sí mismo como un intérprete para aquellos que quieren ver con la mirada lo que no puede sino sentirse. En su viaje como intérprete, alcanzó los confines de un mundo interior inexplorado por el lenguaje pictórico.

La obra de este “realista del sur”, como el mismo se definió, tiene hoy una vigencia sorprendente. Su concepción teórica del devenir y el continuo cambio se ajustan perfectamente a un mundo como el de hoy, en el que nada es estable e inmutable.

Casi al final de su vida definió los motivos que le llevaron a pintar: “Yo pinto para no olvidar el latido de mi corazón, el movimiento de las olas, las galaxias”¹. Esta frase contiene tres claves de la obra de Matta. Los latidos de su corazón marcaron el ritmo de su paso hacia la representación de sus pensamientos y emociones. El movimiento de las olas refleja su consideración sobre la materia y la energía, que se transforman continuamente como los bucles de las olas; una teoría energética que queda patente en su producción. Y por último, las galaxias. Matta es el pintor del telescopio y el microscopio, el pintor de las fuerzas invisibles al ojo, el pintor de la mente humana, del átomo y el cosmos.

La instalación de la colección permanente del Museo Thyssen Bornemisza, formada por cinco grandes lienzos que crean un inmenso políptico, es un buen ejemplo del sistema de cubo abierto empleado por Matta. Este sistema supone la culminación de la búsqueda de una concepción espacial que fue evolucionando a lo largo de su carrera.

El origen de esta concepción del espacio hunde sus raíces más profundas en el año 1928. Por aquella época, el joven artista cursa estudios de arquitectura en Santiago de Chile, al tiempo que toma clases de dibujo. Su maestro fue Hernán Gazmuri, un pintor cubista sobre el que el propio Matta dijo: “El único que me enseñó algo en esto más o menos bien en el dibujo, fue Hernán Gazmuri”². Este primer contacto supuso un acercamiento a la problemática de plasmar en un lienzo múltiples perspectivas de un objeto. Además su formación como arquitecto le facilitó el posterior desarrollo de toda su teoría espacial.

Su inconformismo le hace abandonar Chile para trasladarse a Europa y trabajar para Le Corbusier. El paso por el estudio de este arquitecto no debió suponer para el artista un avance en sus expectativas:

“En 1933 llegué a París y busqué a Le Corbusier quien estaba en la cúspide de su celebridad; tenía la idea de que era imposible trabajar para él, sin embargo, era muy fácil debido a que nadie le pagaba. Usaba unos inmensos anteojos que parecían lupas y me trataba como a un simple mensajero. Creo que era un hombre desdichado”³.



Fig. 1
Matta
Morfología Psicológica, 1939
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid



Fig. 2
Matta
The Onyx of Electra, 1944
Museum of Modern Art, Nueva York

Ante esta situación sus inquietudes buscan refugio en el surrealismo y realiza sus primeras pinturas al óleo en el verano de 1938 junto a Onslow Ford y Esteban Francés. En esta serie, llamada *Inscape*, elabora el concepto de “morfologías psicológicas”. André Breton definió estas creaciones como “automatismo absoluto, el surrealismo abstracto” y Matta las consideraba: “El gráfico de las transformaciones debidas a la absorción y emisión de energías por parte del objeto desde su aspecto inicial hasta su forma final en el medio geodésico psicológico”⁴.

En las “morfologías psicológicas”, Onslow Ford y Matta no representan la realidad en su cara externa, en su visión exterior, sino su visión interior: las fuerzas que la generan, la modifican constantemente y la finalizan. Se trata de descubrir los diferentes estados de conciencia y transformarlos, a través de formas y colores, en elementos visuales.

Al año siguiente, en el verano de 1939, Matta acompañado por un selecto grupo de amigos, consolidó sus “morfologías psicológicas”, en las que empezó a utilizar una técnica que le acompañaría gran parte de su vida. Partiendo de un lienzo enfondado en negro, aplica aleatoriamente sucesivas capas de pintura acuosa dejando que los colores se mezclen unos con otros al azar (véase fig. 1).

Tiempo después, en una de sus conversaciones con Eduardo Carrasco, Matta declaró respecto a su actividad pictórica de este periodo: “Yo no pinto, yo veo en las manchas un cosmos. Yo parto de las manchas [...] Porque mis cuadros no están pintados... son imágenes”⁵. La idea de desvelar las imágenes que ya se encuentran en las manchas, recuerda a las figuras atrapadas en los bloques de mármol aún sin tallar que Miguel Ángel Buonarroti liberaba dándolas vida.

La transparencia de las capas nos lleva hasta una figura fundamental en la obra de Matta: Marcel Duchamp, quien a partir de 1942 empezó a ejercer una gran influencia sobre el artista chileno. Si con la realización del *Gran Vidrio* Duchamp culmina su búsqueda, Matta la inicia a través de los “grandes transparentes” en el año 1943.

Marcel Duchamp consiguió establecer una serie de relaciones simbólicas en el *Gran Vidrio* que nos hablan de la generación del deseo. La transparencia innata al soporte utilizado, le permitió hacer un juego en el que las pulsiones y los instintos entre los solteros y la novia quedasen desvelados de forma que nada ni nadie pudiera ocultarlos.

La dificultad añadida con la que se encontró Matta veinte años después, fue la de convertir el lienzo en un soporte transparente para que todo ese universo interior quedase desvelado y nada pudiera ocultarlo (véase fig. 2).

Esta misión quedó encomendada a “le vitreaur” quién en palabras del propio Matta:



Fig. 3
Marcel Duchamp
El Gran Vidrio, 1915-1923
The Philadelphia Museum of Art, Filadelfia



Fig. 4
Matta
Evolution d'une cible, 1956
Colección privada, Berlín.

Fig. 5
Matta
The Unthinkable, 1957
Colección Thomas Monahan

“Era un curioso personaje que todo lo transforma en vidrio, en transparencias. En esa época yo hablaba de unos personajes que eran ‘los grandes transparentes’, yo quería que todo fuese transparente, para que se pudiera ver a través y no se pudiera esconder nada”⁶.

Por otra parte, existen ciertas similitudes entre el *Gran Vidrio* (véase fig. 3) y el “cubo” en el que ya estaba trabajando Matta. Ambos obligan al espectador a incorporarse en la obra: la primera, con la mirada que la atraviesa y en la que el espectador se ve reflejado formando parte de ella. En la segunda, haciendo que el espectador se vea “acogido” e inmerso en la misma. En ambos casos se hace partícipe al espectador de lo representado. En el *Gran Vidrio* es el espectador el que transmite la energía que mueve la maquinaria del deseo. En los cubos de Matta, el espectador se verá transportado al verdadero mundo real que es incapaz de aprehender con su órgano visual.

La influencia de Marcel Duchamp fue fundamental para avanzar en la idea de la participación recíproca del espectador y la obra. A finales de la década de los cuarenta la base teórica del “cubo” ya estaba asentada en Matta. Durante los años posteriores, el artista puso a prueba esta teoría en sus lienzos, que se convirtieron en un laboratorio de experimentación que se materializaría en la década de 1960 (véase figs. 4 y 5).

En 1946, con motivo de su regreso a Europa, donde pudo contemplar los horrores que la guerra había ocasionado, se acentúa en Matta su compromiso social y político a través de la pintura. Durante las dos décadas siguientes, sin abandonar sus planteamientos e inquietudes teóricas, Matta incorporará a la temática de sus obras su ideología sobre los acontecimientos históricos que le tocan vivir. Los campos de concentración, la injusticia, el Chile socialista de Salvador Allende, la Guerra de Vietnam y el golpe de Estado de Pinochet serán algunos de los temas que tendrán acogida en su obra.

Sin embargo, su compromiso social y político no le impedirá culminar uno de sus proyectos más originales y representativos en el que había trabajado durante los años anteriores: “El cubo”. Entre 1960 y 1966, realizará obras de gran formato con las que se propone crear un “cubo cerrado” que sustituya al cuadro y que permita la participación del espectador en la obra a través de una inmersión en la misma. Las dificultades técnicas del montaje le impidieron llevar a cabo el ambicioso proyecto en su totalidad, viéndose obligado a dejar el “cubo abierto” con sus seis caras interiores desplegadas.

En esa especial configuración del espacio multidimensional, en el que incorpora además de las dimensiones tradicionales, el tiempo y el movimiento, es capaz de representar todo un mundo interior que abarca desde sus propios pensamientos y emociones hasta las

relaciones entre el sujeto y el objeto. Esta relación ampliará la relación existente entre sus cuadros y el espectador, pretendiendo que no sólo el espectador vea la obra, sino que también se sienta visto por ella y parte de la misma.

En sus obras se contienen tanto el espacio planetario como el espacio microscópico, donde los objetos y las personas se representan básicamente desde el interior de los mismos y no desde su apariencia externa. La percepción visual no es suficiente para revelarnos la esencia de la realidad, de la auténtica realidad. La percepción limitada codifica su apariencia exterior sin llegar a conocer su génesis, su formación, sus relaciones con lo que le rodea en un continuo devenir. Se trata de desvelar la esencia intrínseca de cada uno de los elementos que configuran la realidad sensible.

Este mismo afán lo extiende al mundo de las sensaciones, los sentimientos, los estados anímicos, los ideales, que le producen cada uno de los motivos de su obra, bien sean la naturaleza, las personas, los objetos inanimados o los acontecimientos históricos.

El inconformismo de Matta le hizo, en los últimos años de su vida, aventurarse en el espacio de la creación digital. Pensó que los ordenadores abrían un nuevo camino para la experimentación artística, permitiendo integrar deformaciones continuas de color, movimiento, interacción y espacialización. En el año 2000, Matta afirmó: "El trabajo del *computer* es un acelerador de la forma. Sus dibujos son el futuro del original"⁷.

Notas

- 1 Matta: "Un estallido interior". En *Revista común presencia entrevistas*: <http://comunpresenciaentrevistas.blogspot.com/2006/11/roberto-matta-entrevista-en-roma-html>
- 2 Carrasco, Eduardo: *Matta. Conversaciones*. Santiago de Chile, Interamericana, 1987, p. 75.
- 3 Matta: "Un estallido interior", op. cit.
- 4 *Matta* [Cat. exp.]. Barcelona, Fundación Caixa Catalunya-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, p. 31.
- 5 Véase Carrasco 1987, op.cit. p. 145.
- 6 Carrasco 1987, p. 204.
- 7 Matta-Ferrari, Germana: *Matta. El año de los tres 000*. Lugano, Sistan Edition, 2000.

La *Commedia dell'Arte* según Watteau

María Eugenia Alonso



Fig. 1
Atribuido a Claude Gillot
Pierrot bailando
Musée du Louvre, París
Département des arts Graphiques

Watteau (1684-1721) llegó a París procedente de su ciudad natal, Valenciennes, hacia 1702 y fue en esa ciudad donde encontró las circunstancias favorables para convertirse en el primer pintor del rococó francés y en uno de los artistas más originales del siglo XVIII.

Su primer contacto con el mundo del teatro y de la música es paralelo a su primer periodo de formación en París, ya que hacia 1705 está documentado como alumno de Claude Gillot (1673-1722), pintor, grabador y escenógrafo. De este artista se conservan escasas pinturas pero sí numerosos dibujos y grabados en diversos museos, entre ellos el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. El Museo del Louvre posee en su colección un extenso fondo de obra sobre papel donde Gillot aborda el mundo del teatro, especialmente la *Commedia dell'Arte* (fig. 1), tema que influye en su alumno, y que éste desarrollaría con gran maestría llegando a superar a su maestro.

Watteau continuó su formación con Claude Audran (1658-1734), un pintor francés especializado en la decoración de interiores y en el diseño de ornamentos. En 1704 había sido nombrado *concierge* del palacio de Luxemburgo, circunstancia que le permitió visitar la colección allí conservada y especialmente estudiar la obra de Rubens y su serie de pinturas sobre la vida de María de Médicis, actualmente en el museo del Louvre. La pintura de este maestro, así como su conocimiento de la obra de artistas venecianos del Renacimiento, marcaron su técnica pictórica y su exquisita paleta donde predominan los colores cálidos y brillantes. Su paso por el estudio de Audran sentó las bases de su estilo maduro influido por el diseño de interiores con motivos arabescos dominantes en la época y que contagiaron la pintura del momento.

La relación de Watteau con el mundo del teatro y de las máscaras es algo incierta. No se tienen datos biográficos que aseguren una relación directa del pintor con la música o las artes escénicas, ni siquiera si tenía conocimientos musicales o tocaba algún instrumento. Según Georgia J. Cowart¹, Watteau podría haber llegado a conocer a músicos profesionales en casa de su amigo y mecenas Pierre Crozat² y, muy probablemente, en el círculo de amistades de su gran protector Jean de Jullienne (1686-1766)³ (fig. 2).

Hacia mediados del siglo XVII la *Comédie Italienne* se había establecido en París de forma permanente. Sus personajes seguían siendo los originarios del teatro que se representaba en Italia, todos ellos figuras masculinas, en su mayor parte jugando el papel de sirvientes o criados que se dedicaban a enredar o, en el mejor de los casos, a ayudar a las jóvenes parejas o a los amantes a encontrarse a escondidas de sus progenitores o tutores. *Comédie Italienne* fue sofisticando sus escenografías, cada vez más complejas, y se enriqueció con los *divertissements*⁴. Sin embargo, hacia 1697, Luis XIV, molesto



Fig. 2
Nicolas-Henry Tardieu
Sentado junto a ti..., 1731
Grabado según obra de Watteau perdida
(Autorretrato de Watteau con Jean de Jullienne)
Bibliothèque Nationale de France, París



Fig. 3
Jean Antoine Watteau
Pierrot contento, c. 1712
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)



Fig. 4
Jean Antoine Watteau
Estudio de una mujer tocando la guitarra o sujetando una partitura, c. 1717-1718
Musée du Louvre, París
Département des arts Graphiques. Aimé-Charles Horace His de la Salle Collection, donación

por las continuas críticas y mofas que la troupe italiana dedicaba al papel de la Monarquía, prohibió su existencia. La *Comédie Italienne* no volvió a Francia hasta que Felipe II de Orleans, regente del futuro rey Luis XV, y gran amante de la música y el teatro, promovió su retorno, y se estableció de nuevo en París en el Hôtel de Bourgogne⁵.

Watteau vivió durante el reinado de Luis XIV y la Regencia (1715-1723), y fue precisamente a lo largo de este periodo cuando desarrolló el núcleo de su carrera artística. Paralelamente, el mundo del teatro y de la ópera empapaban el ámbito artístico en toda su extensión, convirtiéndose pronto en el tema predilecto de muchos pintores junto a los bailes, las fiestas campestres y las fiestas galantes, siendo este tipo de escenas las que propiciaron su admisión en la Academia en calidad de pintor especializado en las mismas.

Pierrot contento (fig. 3) es una obra temprana de Watteau, considerada un magnífico ejemplo de su pintura tanto por su calidad artística como por su temática. Se trata de una de las primeras fiestas galantes que el maestro representa al aire libre.

Los cuatro personajes que aparecen en primer plano recuerdan a los actores de la *Commedia dell'Arte*, sin embargo, no están retratados en actitud de representar una obra, sino sentados tranquilamente en el claro de un jardín o de un bosque y, ocupando el centro de la composición. Por esta misma disposición se podría pensar que Watteau habría ideado una especie de escenario, lo cual tampoco queda claro. El tema de la *Commedia dell'Arte* está presente, sin duda, en esta enigmática pintura, no obstante, el artista ha retratado su esencia y la ha desprovisto de toda parafernalia teatral, no hay representación, ni gestos, ni movimientos, como si sucede en algunas obras suyas más tempranas. A excepción de la guitarrista, el resto de los personajes adquieren una actitud más bien contemplativa.

La figura del hombre o la mujer tocando la guitarra (fig. 4) es una imagen recurrente en la pintura de Watteau, donde la música está muchas veces presente, especialmente en sus fiestas galantes. El pintor ensayaba en numerosos dibujos las distintas posturas que los personajes podían adoptar al tocar la guitarra, instrumento que llegó a alcanzar gran prestigio y popularidad durante aquellos años, de tal forma que incluso el joven Luis XIV recibió clases del gran guitarrista italiano Francesco Corbetta.

En *Pierrot contento* (fig. 3), la mujer que sostiene una guitarra adorna su cuello con una gola y viste una chaqueta entallada y una falda a juego con los tonos del elegante tocado que cubre su cabeza. Por la posición de sus manos sobre el instrumento parece estar tocando, pero no lo mira; es el único personaje que, junto al propio Pierrot⁶, dirige la vista hacia el espectador a la vez que se convierte en el centro de atención del resto del grupo. Al otro lado de la dama aparece Mezzetin⁷, que la mira embelesado. A la derecha, el conjunto



Fig. 5
Edmé Jaurat
Pierrot contento, 1728
Grabado según obra de Watteau
Conservada en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

queda cerrado por una pareja que se gira hacia el centro de la composición. La escena se completa con dos personajes más, casi imperceptibles actualmente, que se asoman entre la vegetación y que podrían identificarse con otro Mezzetin o quizá Scaramouche, y Arlequín⁸.

Watteau murió probablemente a la edad de treinta y siete años, sin embargo, gracias a los grabados de gran parte de sus pinturas que su protector, Jean de Jullienne, encargó hacer y distribuir, el conjunto de su obra se mantuvo vivo durante más tiempo⁹. *Pierrot contento* (fig. 3) fue también objeto de un grabado realizado por Edmé Jaurat en 1728 (fig. 5), siete años después de la muerte de Watteau, hecho que aparece mencionado en una de las etiquetas que se conservan en el reverso de la pintura¹⁰ (fig. 6).

Esta obra de Jaurat ha permitido obtener una interesante información sobre el estado original de la pintura que con el tiempo se ha modificado. En la parte inferior izquierda del mismo aparece la mención: "Grabado a partir del cuadro original pintado por Watteau, del mismo tamaño". Sin embargo, las dimensiones de la pintura tal y como ha llegado hasta nosotros son más reducidas, por lo que posiblemente el óleo del Museo Thyssen-Bornemisza se recortó por los lados en fecha desconocida, siendo su formato original más apaisado. Por otro lado, en el grabado se hace más fácil la identificación de los dos personajes que asoman entre la maleza, y que en la pintura de Watteau son casi imperceptibles debido a una inadecuada técnica del pintor que ha provocado un oscurecimiento de la pintura, sobre todo en esta zona de la obra.

Con una mirada atenta se pueden observar en la pintura, sin dificultad, algunos cambios en la composición reconocibles por los arrepentimientos visibles en su superficie (fig. 7). Uno de ellos se detecta en la posición de la cabeza del personaje femenino, en principio más próxima a Pierrot, y que el pintor corrige alejándola de esta figura con el abanico apoyado en su mentón en gesto de desaprobación. Otro se localiza a los pies de esta misma dama, cuyos ropajes, en un principio, se diseñaron para extenderse más profusamente en el suelo.

En el lienzo del Museo Thyssen-Bornemisza (fig. 3) el centro de la composición lo ocupa Pierrot, que en la mayoría de las pinturas de Watteau se le representa sentado, muy frontal y en una posición muy estática. Sólo en algunos casos aparece de pie, como en la obra del Museo del Louvre (fig. 8) titulada *Pierrot, antes conocido como Gilles*, donde incluso su figura adquiere casi la monumentalidad de un retrato a tamaño natural.

La obra del museo Thyssen ha sido comparada con otras pinturas de Watteau fechadas en el mismo periodo y que abordan también el tema de los celos y, más ampliamente, la psicología del amor. La más cercana en planteamiento y en composición es *Les Jaloux*, una pintura



Fig. 6
Pierrot contento
Foto del detalle de la etiqueta en el reverso de la obra



Fig. 7
Jean Antoine Watteau
Pierrot contento (detalle),
c. 1712.
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid



Fig. 8
Jean Antoine Watteau
Pierrot, antes conocido como Gilles,
c. 1718-1719
Musée du Louvre, París



Fig. 9
Gérard Jean-Baptiste Scotin
Les Jaloux (Invidiosi), 1726-1729
Grabado según obra de Watteau perdida
Trustees of the British Museum, Londres



Fig. 10
P.Q. Chedel
Harlequin Jaloux
Grabado según obra
de Watteau perdida



Fig. 11
Jean Antoine Watteau
The Foursome (La Partie quarrée), c. 1713
Fine Arts Museums of San Francisco, Museum
Purchase, Mildred Anna Williams Collection

que Watteau realizó también en 1712, actualmente perdida, y que se conoce gracias a una copia que se conserva en la National Gallery de Melbourne y a un grabado de G. Scotin (1671-1716) (fig. 9).

Si comparamos ambas piezas se pueden observar una serie de coincidencias y de diferencias que han hecho plantearse a los especialistas cuál de las dos fue la primera en el catálogo artístico del pintor. De composición muy similar, el número de figuras difiere. En *Pierrot contento* Watteau pinta un grupo de cinco personajes principales, mientras que en *Les Jaloux*, el joven sentado en el suelo, a la derecha del grupo, ha sido sustituido por un tamborino. En ambas escenas, el grupo adopta una posición y una actitud idéntica excepto en el caso de la muchacha de la derecha, cuyo alejamiento y expresión de desdén hacia Pierrot en el lienzo de *Pierrot contento* se convierte en un gesto de aproximación a él en *Les Jaloux*, ya que su expresión es de mayor complacencia y su acercamiento físico le lleva a apoyar suavemente la mano en su hombro. Tanto en una escena como en la otra, Watteau ha colocado tras ellos una estatua que emerge entre los árboles y que representa o bien a Pan o a un sátiro, y que según Donald Posner simbolizaría la lujuria y la comedia¹¹. El jardín de *Pierrot contento* está adornado a la derecha con un pedestal coronado por una bola mientras que en *Les Jaloux*, ésta se sustituye por una enigmática esfinge que observa y parece conocer los deseos ocultos de los personajes.

La segunda obra dentro de esta misma serie es *Harlequin Jaloux* (fig. 10), también perdida y de la que se conservan sólo grabados. La escena, se enmarca en lo que parece un claro del bosque más que en un cuidado jardín y presenta sólo tres personajes. Pierrot, que aparece sentado en el suelo y con una de las manos sostiene la guitarra que apoya en sus piernas, no hace ademán alguno de querer tocarla y dirige su mirada hacia el espectador. Lo acompaña una pareja sentada a la derecha, donde la mujer adquiere protagonismo y el personaje masculino, posiblemente la figura de Mezzetin por su atuendo, la contempla cautivado. Arlequin asoma entre la maleza y observa celoso la escena.

La Partie quarrée (fig. 11) es una obra algo más tardía. Watteau vuelve a representar a los cuatro personajes más importantes, y de nuevo el escenario se sitúa en el claro de un bosque o jardín. Esta vez Pierrot está representado de pie y de espaldas al espectador mientras que le observan las dos mujeres sentadas frente a él. A su espalda porta una guitarra que cuelga de una cinta roja. La dama de la izquierda viste un traje casi idéntico al de la guitarrista retratada en la pintura *Pierrot contento* del Museo Thyssen-Bornemisza, la otra sujeta en su mano una máscara veneciana. Según los datos que se conocen, este lienzo fue cortado, reduciendo su tamaño original al igual que *Pierrot contento*¹². La naturaleza que cubre el fondo de la pintura no es



12



13



14



15

Fig. 12
Pierrot
Rouen, Musée des Beaux-Arts

Fig. 13
Pierrot contento (detalle)

Fig. 14
Jean Antoine Watteau
Dos estudios de un actor; boceto
de una mujer sosteniendo un abanico
Kupferstichkabinett, Berlín



16



17

Fig. 15
Pierrot contento (detalle)

Fig. 16
Jean Antoine Watteau
Tres estudios de hombre,
uno de ellos con violín
Colección privada, Nueva York



18



19

Fig. 17
Pierrot contento (detalle)

Fig. 18
Jean Antoine Watteau
Tres estudios de hombre
Dibujo perdido (anteriormente
conservado en Brême, Kunsthalle
Kupferstichkabinett)



20



21

Fig. 19
Pierrot contento (detalle)

Fig. 20
Jean Antoine Watteau
Estudios de hombre de pie
y de una mujer sentada
Collection Mrs Eliot Hodgkin,
Londres

Fig. 21
Pierrot contento (detalle)



Fig. 22
Lucian Freud
Retrato del barón Thyssen-Bornemisza, 1981-1982
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)



Fig. 23
Lucian Freud
Gran interior W 11 (según Watteau), 1981-1983
Colección privada

tan frondosa, lo que permite a Watteau abrir dos claros a los lados donde se hace visible parte del cielo, de un azul intenso, que aligera la composición. Aquí la escena no está presidida por la estatua de Pan como en las tres anteriores, y la esfinge que aparecía en *Les Jaloux* (fig. 9) se ha sustituido por un Cupido sobre un delfín, símbolo de la impaciencia del amor¹³.

Se han conservado varios dibujos preparatorios que describen a los personajes que Watteau pintó en *Pierrot contento* (fig. 3). Entre estos diseños destaca el perteneciente a los fondos del Musée des Beaux Arts de Rouen (fig. 12), que estudia la figura rígida y frontal de Pierrot que el pintor no varió al trasladar al lienzo. Para Mezzetin, Watteau combinó probablemente dos dibujos, uno de la cabeza conservado en el Kupferstichkabinett de Berlín (fig. 14), en ocasiones atribuido a Nicolas Lancret (1690-1743), y otro del cuerpo (fig. 16). De la lámina *Tres estudios de hombres* (fig. 18) Watteau tomó al personaje masculino de la derecha y lo llevó al mismo lado del lienzo. La joven del abanico en la pintura del Museo Thyssen-Bornemisza aparece en el dibujo *Dos hombres de pie y una mujer sentada* (fig. 21) que Watteau, al pasar al lienzo, modificó en la inclinación de la cabeza y en la posición del brazo derecho.

El único alumno documentado de Watteau fue Jean-Baptiste Pater (1695-1736), quien finalizó los encargos que su maestro dejó a su muerte y que como él, ingresó en la Academia como pintor de fiestas galantes. El estilo de Watteau gozó de fama en vida, por lo que tuvo numerosos seguidores, de manera que la producción de casi todos los artistas franceses del siglo XVIII, especialmente de Lancret, Fragonard y Boucher, no deja de evidenciar el gran legado de este pintor, considerado el primer pintor rococó.

El lienzo de *Pierrot contento* (fig. 3) fue adquirido por el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza a la Newhouse Galleries de Nueva York en 1977. En 1972 la obra fue robada de un almacén cuando iba a ser enviada por avión a Nueva York y no fue recuperada por el FBI hasta el año 1976¹⁴. La admiración del barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza por la tela de Watteau fue compartida por el pintor Lucian Freud (1922-2011) quien incluyó un detalle de la misma en el retrato¹⁵ que el barón le encargó (fig. 22).

Freud se sentía fascinado por *Pierrot contento* tanto por su composición como por el estudio psicológico de los personajes de la *Commedia dell'Arte* pintados por Watteau. Su interés le llevó a realizar una copia en pastel de la parte central del lienzo y a inspirar la tela titulada *Gran interior W11 (según Watteau)* (fig. 23).

Notas



Fig. 24
Jean Antoine Watteau
Mezzetin, c. 1718-1720
The Metropolitan Museum of Art,
Munsey Fund, 1934, Nueva York

- 1 Véase Cowart, Georgia J.: "The Musical Theater in Watteau's Paris". En *Watteau, Music, and Theater*. [Cat. exp. 2009]. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2009.
- 2 Pierre Crozat (1665-1740), rico financiero francés que llegó a poseer una de las colecciones de arte más importantes de su época, entre pinturas, dibujos y objetos. Fue uno de los mecenas de Watteau, al que encargó la serie de *Las Cuatro Estaciones* para decorar uno de los salones de su palacio.
- 3 Jean de Jullienne (1686-1766) fue uno de los coleccionistas franceses más importantes del siglo XVIII, así como un destacado marchante. Su labor como editor, principalmente de la obra de Watteau, le proporcionó gran fama en su tiempo.
- 4 *Divertissements*: palabra de origen francés para designar un conjunto de danzas, cantos como arias italianas o *chansons* francesas, acrobacias, números de magia o pequeños números teatrales que constituían escenas con o sin relación alguna con la obra teatral que se representaba en la *Commedia dell'Arte*.
- 5 El teatro fue inaugurado hacia 1548. Había sido construido sobre las ruinas del palacio de los Duques de Borgoña y se convirtió, al mismo tiempo, en el primer teatro público europeo y en el primero de los teatros permanentes que más tarde animarían la vida cultural parisina.
- 6 Pierrot: derivación francesa del personaje de la *Commedia dell'Arte* conocido como *Pedrolino*. Suele aparecer ataviado con un traje color crema o blanco, cuello y gorro con alas. Sus retratos lo muestran generalmente en posición muy estática y con una expresión habitualmente ensoñadora o bobalicona y con la mirada algo perdida (véase fig. 8).
- 7 Mezzetin (fig. 24): vestido con su clásico traje con pantalón bombacho, capa y gorra con rayas de colores rosas, azules-verdes y blancas, representa su papel en la *Commedia dell'Arte* como humilde servidor al igual que Arlequín. Personaje atraído por los enredos pero más culto que el resto y con gran inclinación por la música, suele aparecer danzando o tocando algún instrumento.
- 8 Arlequín: en italiano *Arlecchino*, este personaje de la *Commedia dell'Arte* desempeña el papel de servidor, en ocasiones se le representa como enamorado de Colombina, y por tanto rival de Pierrot. Viste un traje de rombos, en un principio hecho de retales como signo de su condición humilde, pero luego con tejidos más ricos y sofisticados. Poseedor de un gran sentido del humor divierte el escenario con sus acrobacias.
- 9 La estrecha relación entre ambos, artista y coleccionista, ha sido estudiada en la exposición *Esprit et Vérité: Watteau and His Circle* celebrada en la Wallace Collection (12 de marzo - 5 de junio de 2011), donde se expusieron pinturas del artista junto a otras obras pertenecientes a la colección de Jullienne.
- 10 En el reverso de la pintura existe una etiqueta escrita a mano en inglés donde se menciona a Edmond de Goncourt y que dice: *It was engraved 1726 by Jaurat and is call "Pierrot Content"* (véase fig. 6).
- 11 Véase Posner, Donald: *Antoine Watteau*. Londres, Weidenfeld & Nicolson, p. 56.
- 12 Véase *Watteau, Music, and Theater*. [Cat. exp. 2009]. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2009. p. 26.
- 13 Véase Posner, Donald: *Antoine Watteau*. Londres, Weidenfeld & Nicolson, p. 57.
- 14 Según carta firmada por Marco Grassi conservada en el archivo documental del Museo Thyssen-Bornemisza, Área de Pintura Antigua.
- 15 Véase Alarcó, Paloma: *Museo Thyssen-Bornemisza, Maestros Modernos*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, pp. 476-477.