

## O Conceito de *Cloisonnisme* e sua utilização por Henri Matisse

Vera Pugliese<sup>1</sup>

O conceito do *cloisonnisme*, absorvido e modificado por Matisse ao longo da primeira metade do século XX é fundamental para a compreensão da linguagem deste artista, operando a relação entre os sistemas linear e cromático-luminoso. Esse conceito foi sendo desenvolvido pela artista desde os primeiros anos do século XX, transformado em seu contato com o Cubismo Sintético e atingindo seu estágio derradeiro a partir das primeiras colagens, em 1931, chegando ao ápice na Capela do Rosário, entre 1948 e 1951. Em seu desenvolvimento da colagem, Matisse verdadeiramente desenhava campos de cor com a tesoura, sintetizando montagens. Aliado a estas, o conceito de *decorativo* evoca, também necessariamente, o exame de alguns elementos do processo de formação da ordem plástica “moderna” a partir do Pós-Impressionismo. Principalmente na obra de Gauguin a relação entre o sistema de figuração medieval e a de Matisse deve ser investigada para que sua linguagem possa ser compreendida.

A partir de meados da década de 1880, após toda a fase de apropriações de elementos formais da arquitetura da Baixa Idade Média pelos arquitetos românticos do Neoromânico, Neogótico, Neomanuelino etc., e do medievalismo romântico reinante tanto na literatura quanto na música, um grupo de jovens sediado no centro das artes parisiense, marcadamente, nas discussões do grupo do Café Voltaire, procurava ardentemente um pintor que representasse nas Artes Visuais as enigmáticas premissas simbolistas<sup>2</sup>, como Mallarmé representava na literatura. Com um espírito romântico tardio, e acreditando que a verdadeira fonte da *realidade* era a imaginação, buscava-se

---

<sup>1</sup> Bacharel em Filosofia pela FFLCH/USP (1991-97), Licenciada em Ed. Artística pela FASM/SP (1988-1992), participa de cursos, congressos e colóquios sobre história de arte desde 1989. Lecionou Estética, História e Teoria da Arte na FCA da Univ. Mackenzie/SP (1993-98), FIAM/SP(1998-99) UNIP/BSB (2000-01), e em DCL da FAAP/SP(1993-1999) e desde 1994 tem lecionado cursos de História e Teoria da Arte em ateliers e espaços culturais desde 1994. É mestranda do IdA/UnB na Linha de Pesquisa de História e Teoria da Arte

<sup>2</sup> “...a obra de arte, tal como a desejei evocar logicamente, será: 1º ideísta, porquanto seu ideal única o é a expressão da Idéia; 2º Simbolista, já que expressa essa idéia por meio de formas; 3º Sintética, uma vez que escreverá tais formas, tais signos, segundo um modo de compreensão geral; 4º Subjetiva, porque nela o objeto jamais será considerado enquanto objeto, mas enquanto signo de uma idéia percebido pelo sujeito; 5º (Em conseqüência) decorativa: a pintura decorativa, tal como a compreendiam os egípcios, e talvez os gregos e os Primitivos, nada mais é que uma manifestação artística ao mesmo tempo subjetiva, sintética, simbolista e ideísta” (CHIPP, 1888: p.88).

num clima místico e vanguardista algum jovem pintor para fazer frente ao naturalismo do Impressionismo, representado na literatura por Émile Zola.

Num primeiro momento Odilon Redon, com suas imagens etéreas, parecia se candidatar a esse “posto”, mas sua obra era considerada excessivamente personalista e hermética para fornecer um vocabulário plástico que se prestasse a nortear o grupo de jovens artistas que rivalizariam com os impressionistas. O que os literatos e pintores do Simbolismo buscavam era alguém que pudesse desenvolver um estilo reconhecivelmente característico dos conceitos que os simbolistas esboçavam em pintura: algo que poderíamos chamar hoje de uma linguagem plástica restritiva do Simbolismo. A obra de Redon primava pela valorização do sistema cromático em detrimento do linear, mas sem estabelecer um vocabulário específico, optando por soluções bastante individuais em diferentes obras.

Foi então que, no final da década de 1880, o jovem simbolista Louis Anquetin (1861-1932) teve a idéia de se apropriar de um elemento da tão apreciada gravura japonesa, que não tinha sido integrado pelos impressionistas. Estes estavam interessados na questão estrutural da representação de espaço e na apreensão do mundo fenomenal através da notação diferencial das condições de luminosidade do meio, em determinado instante irrepitível, em suas obras. O Impressionismo criara, por suas necessidades, características estilísticas que eram detectáveis em suas obras – malgrado as diferenças individuais. Pode-se elencar sumariamente características da pintura impressionista como a paleta luminosa, a pincelada curta e rápida, a utilização generalizada dos contrastes simultâneos e sucessivos, as sombras violáceas luminosas, um conjunto de temáticas voltado para o dia-a-dia, incluindo tanto paisagens quanto motivos urbanos, os enquadramentos oblíquos, que nas melhores obras ameaçavam o cubo cênico, a segregação de planos e a *veduta* renascentistas. O que os jovens simbolistas buscavam era uma linguagem paralela, que fizesse frente à dos impressionistas e ao mesmo tempo negasse a linguagem acadêmica, também condenada pelo Impressionismo, e vinculada ao sistema formal fundado no século XV.

Diferentemente de buscar outra solução perspéctica de construção de espaço com elementos do sistema japonês como os impressionistas, e sem ter a plena consciência de que se tratava de outra convenção paralela ao sistema linear-geométrico

renascentista, Anquetin integrou os precisos e evidentes contornos pretos da gravura oriental compreendendo a imagem japonesa através do então valorizado conceito do “primitivo”, em seu modo de pintar. O jovem pintor realiza, em 1887, *Anoitecer, Avenida Clichy*, uma tela com menos de 70 cm de altura, que não chega a ser o início de uma nova linguagem, já que preservou intocada a maior parte das premissas da figuração corrente em meio às propostas que se contrapunham ao academismo. O que chama atenção é, para além dos contornos, a utilização de cores, que não chega a ser propriamente anti-naturalista, mas que evidencia os contrastes do azul do “anoitecer” com os amarelos alaranjados da iluminação da rua e do Café Tamborin. O contraste cromático é tal que, embora a profundidade tradicional seja mantida pela perspectiva e os contornos fortes não cheguem a alterar o sistema figurativo que nem sequer abalam o *modelato*, tornando-o mais duro, Anquetin submete também a obra a um contraste tonal violento, criando zonas de superfícies de cor uniforme, bem saturada. Esse artifício possibilitou a *estilização*, por exemplo, das figuras humanas e elementos arquitetônicos de fundo, à maneira que será depois explorada por Toulouse-Lautrec e pelos ilustradores do Art Nouveau, em seus cartazes.

Esse procedimento transforma substancialmente a relação entre os sistemas linear e o luminoso-cromático, mas se os impressionistas, principalmente Monet, tinham conseguido muitas vezes inverter a primazia tradicional do primeiro sobre o segundo, Anquetin conseguiu valorizar o sistema linear através de um elemento exógeno à tradição pictórica europeia moderna. Seu procedimento supervalorizava também o sistema luminoso-cromático, na forma de compartimentos coloridos, mas cuja linha ainda era tratada como preenchimento do contorno do desenho em sua concepção corrente desde o Renascimento.

Os simbolistas não chegaram a ter, de imediato, uma percepção tão aguçada dos problemas formais que Anquetin colocava, mas a obra tem uma repercussão tal que Edouard Dujardin (1861-1949), jovem poeta simbolista, deu o nome de *cloison* a esses contornos, remetendo-se à antiga prática do *cloisonné*, presente na ourivesaria dos nômades indo-europeus, trazida para o Ocidente pelos germânicos, e que, a partir do século VII, passava a integrar capas de livros, principalmente evangelhos iluminados por monges beneditinos.

Estima-se que o *cloisonné* deva ter sido desenvolvido pela ourivesaria asiática, provavelmente sassânida, com o fito de substituir a cor e a luminosidade do tradicional trabalho de incrustação de pedras em metais. O nome que recebeu no Ocidente vem de *cloisir*, ação de fechar. Portando a noção de compartimentação (*clos*), nesta técnica uma concavidade recebe o material da esmaltação, separada de outra concavidade que recebe uma cor diferente, através de um filete metálico que aparece como um delicado, porém evidente, contorno regular separando os campos de cor brilhantes do esmalte. Este trabalho poderia, em peças mais sofisticadas, aparecer associado a relevos acoplados ao metal-suporte da esmaltação ou a incrustação de gemas. Tal procedimento tornou-se corrente em fíbulas, jóias, caixas, relicários, medalhas e outros objetos a partir da Alta Idade Média, no Ocidente, bem como já ocorria no Oriente.

Para Dujardin, a obra de Anquetin estabelecia um “novo” elemento plástico que na realidade replicava práticas tanto “japonistas” quanto medievalistas, o que era duplamente interessante para o Simbolismo, devido ao apego ao conceito plástico do “primitivo”, em todo o Período Pós-Impressionista e até a Belle Époque. O conceito do “primitivismo” se associava paradoxalmente à noção de Moderno, no final do século XIX, uma vez que, por outro lado, nega simultaneamente esse mesmo “moderno”. Sobredeterminado pelas raízes “primitivas” e pelo caráter de novidade, o *cloison* tinha a potencialidade de ser transformado em um expediente de fácil utilização, podendo ser suficientemente divulgado no meio simbolista a ponto de ser identificado como característica distintiva.

Mas o desenvolvimento do elemento plástico *cloison* como um conceito, o *cloisonnisme* só surgiria nas mãos de Émile Bernard, jovem pintor simbolista que se destacava por sua erudição, sendo um estudioso ferrenho das tradições celtas e cristãs medievais. Nesta mesma época, em suas viagens pelas igrejas góticas da Normandia, Bernard reconhecia a lógica do *cloisonnisme* nos vitrais góticos, emblema da “arte primitiva francesa”, ou seja, da imagem medieval.

Mas no vitral gótico o *cloison* – esquadria de chumbo que prende as peças de vidro colorido – rege o princípio estrutural físico e composicional das imagens, de modo a evidenciar um espaço nitidamente bidimensionalizado, com planos justapostos de campos de cor que não se apresentam apenas como ornamentais, como no caso do

*cloisonné*, mas que chamam a atenção para a organização da imagem na Idade Média em seu sistema plástico. Era uma descoberta que permitia ampliar o conceito do *cloisonnisme*, ao ponto de permitir a Bernard aquilo que Anquetin não alcançara: o desenvolvimento de uma linguagem própria, com um vocabulário plástico definido, tão almejado pelos simbolistas.

Em 1888, quando Bernard chega em Pont-Aven, “posto avançado” do Simbolismo na Bretanha, com seus membros agrupados em torno de Paul Gauguin, o jovem entusiasta começa a traçar sua própria versão “primitivista” do *bretonnisme* na nova linguagem que permitia alterar a figuração ao mesmo tempo que a composição e a representação de espaço, através do *cloisonnisme*. Bernard ameaçava, assim, a liderança de Gauguin, em sua *Gangue* – como era conhecido o grupo que mais tarde veio a ser chamado o grupo de Pont-Aven.

Em *Mulheres bretãs no Perdão*, no ano de seu ingresso no grupo de Pont-Aven, Bernard consegue, pela primeira vez, criar uma nova espacialidade para além do *cloisonnisme* de Anquetin. Não apenas ele usava o *cloison*, que nasce como tentativa de se afastar da representação naturalista da academia e mesmo dos impressionistas, enclausurando as figuras com um contorno estilizante segundo a *moda* japonista, como também permite uma reestruturação do espaço de um modo que nem o impressionista Degas, nem o “mestre” Gauguin tinham podido fazer, rompendo com o espaço tradicional renascentista. Em seu exercício, Bernard tinha conseguido criar a possibilidade de um sistema alternativo, novo, moderno, embora não tivesse ainda conseguido resolver novos problemas de composição então suscitados.

Gauguin respondeu no mesmo ano, antes de viajar para Arles, para encontrar Van Gogh, à pretensão de Bernard com a obra que inaugura, agora sim, uma nova linguagem plástica, que Gauguin desenvolveria até o final da vida, ainda que de modo irregular. Trata-se da percepção que Gauguin teve de que uma nova concepção de espaço gera problemas composicionais inéditos, que devem ser resolvidos através de uma diferente lógica, como realiza em *A visão depois do Sermão. A luta de Jacó com o anjo*.

Embora em outras obras, como *O Criso Amarelo*, ou o *Auto-Retrato*, de 1899, Gauguin também tivesse utilizado essa mesma noção, será ainda nesse ano, que Gauguin chegaria ao máximo do *cloisonnisme*, já prescindindo da cor negra no *cloison*, em *A Bela Angélica*, uma pequena tela na qual retrata a jovem Marie-Angèlique Satre, conhecida em Pont-Aven por sua beleza, como uma figura feminina atarracada, com um *modelato* simplificado e contrastante, bastante enrijecida em sua posição quase hierática e tensa, com um grande crucifixo dourado no meio do peito. Ela aparece na porção direita inferior da tela, no interior de uma espessa circunferência amarela, contra um fundo azul homogeneamente saturado, que se prolonga como o espaço aberto do restante da tela, não limitado, que astutamente transcende a própria circunferência. Para além do *cloison*, o azul é invadido por folhas de um galho de árvore acima de um balcão avermelhado sobre o qual se encontra uma cerâmica do mesmo gênero das peças peruanas de sua coleção, numa evidente evocação do feminino “primitivo” que ele então o artista procurava. Comparando as duas imagens do feminino, a pintura da cerâmica e o retrato de Marie-Angèlique, em diferentes espaços elas são opostos simbolicamente, como também formalmente, em relação à abertura da primeira e fechamento da segunda. A façanha de Gauguin nessa obra só é comparável, em semelhante sistema, a algumas composições de Matisse, entre 1908 e 1909, como, por exemplo, a *Natureza Morta com La Danse*.

Dois espaços de diferentes naturezas são justapostos em *A Bela Angélica*, ao invés de estarem sobrepostos, de acordo com a tradição pictórica ocidental, um fechado, inscrevendo uma figura engessada, talvez um símbolo do próprio enrijecimento da civilização cristã ocidental, em contraposição a um espaço lateralmente oferecido de modo aberto, sem limites, leve e evocativo do meio livre, “primitivo” e alegre que Gauguin buscava encontrar num paraíso tropical. A chave para a compreensão da justaposição dos dois espaços, que revela a identidade última entre o espaço pictórico e o plano pictórico, traço marcante da modernidade de Gauguin, encontra-se justamente na exacerbação do *cloisonnisme* de Bernard, em suas implicações formais já no campo da composição. Ou seja, o *cloisonnisme* permite substituir um sistema em hipotaxe por outro em parataxe<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> A hipotaxe é evidenciada pela relação de subordinação, na qual uma porção da obra é valorizada, normalmente em um primeiro plano central, em detrimento de outra porção que aparece em um plano

Gauguin não foi influenciado pelo sistema plástico medieval – o que pressuporia uma assimilação passiva –, mas conseguiu compreender sua lógica própria e inserir alguns elementos da imagem medieval que vieram a permitir uma inédita organização plástica que, em seguida, viria a ter o seu uso divulgado pelo novo círculo de seguidores de Gauguin, a última geração dos simbolistas do grupo dos Nabis. Dentre os principais *nabis*, apenas Pierre Bonnard não adotou o *cloisonnisme* em sua obra, aparecendo esse conceito como dispositivo plástico em Édouard Vuillard, Paul Sérusier, Maurice Denis e Félix Vallotton, sendo os três últimos posteriormente integrantes do grupo que em 1906 ficaria conhecido com o nome de *les fauvistes*, ao lado de artistas como Raoul Dufy, Andre Derain, Maurice Vlaminck e Henri Matisse. Este tentava conciliar suas descobertas pressupostos simbolistas associados ao ensino de Gustave Moreau e a técnica pontilhista (*Luxo Calma e Volúpia*, de 1904) às linhas *cloisonnistes* dos simbolistas, adotando um sistema plástico que viria a associar-se ao *cloisonnisme* a partir de *Alegria de Viver*, de 1905-1906.

Até 1907 Matisse empreende uma ardente busca da pureza de recursos através de um tratamento anti-naturalista da cor e de um desenho afastado das concepções acadêmicas e fechadas da linha, em sua concepção tradicional. A partir daí, ele toma maior consciência da necessidade da soberania do artista sobre e própria obra através do anseio pela autonomia formal. Assim, Matisse passa a investir na pureza da forma, usando deliberadamente os campos de cor em um diálogo particular com o *cloisonnisme*. Questionando a representação de espaço, ele se impressiona com a arte Marroquina a partir de 1910, passando a construir estruturas orgânicas não-naturalistas.

Durante a Primeira Grande Guerra, Matisse estabelece importante diálogo com Picasso e uma troca com Gris, mergulhando na linguagem cubista sintética e realizando experiências formais, que ampliarão o questionamento do espaço, através da exploração das relações entre a linha e o campo-de-cor. Mas nos anos 20, Matisse parte para Nice, recolhendo-se em uma introspecção no chamado “período das odaliscas”, que chegou a ser caracterizado como uma espécie de retrocesso. Em Paris, chega-se a indagar sobre

---

segregado. A parataxe aparece, no caso em questão, como justaposição de planos, sem uma hierarquização formal ou conteudista tradicional, em que as porções da obra são equivalentemente exibidas, em uma relação de coordenação.

seu comprometimento com a Modernidade. Hoje, busca-se compreender esta fase como um amadurecimento de um vocabulário próprio longe da intelectualidade, da crítica e do meio artístico. Partindo do acurado exercício de observação, a produção dessa época apresenta a complexificação das imagens em contextos visualmente saturados que permitiam estabelecer subversões da relação de subordinação do fundo à figura, principalmente a partir de 1927.

Em 1931 começam a eclodir os esforços da última década e o diálogo plástico com Picasso é retomado. No momento em que começa a realizar os painéis *La Danse* para a Fundação Barnes, reintroduz o conceito do *cloisonnisme* em seus primeiros *collages*, em sua busca da simplicidade, através da condensação, estabilidade, ordem, clareza, equilíbrio, pureza e harmonia. Mas seria necessário aguardar até meados da década seguinte para ver seus recortes inseridos em um contexto de extrema depuração da imagem, limpeza do campo plástico, valorização da relação polarizada entre linha e campos de cor em equilíbrio. Finalmente, o planejamento da Capela de Vence é o coroamento de sua trajetória, quando estabelece uma relação ímpar entre os sistemas linear e cromático-luminoso na construção de uma espacialidade que integra a bi e a tridimensão, sendo tributária do desenvolvimento do *cloisonnisme*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G.C. **Arte Moderna**. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOIS, Yve-Alain. **Matisse e Picasso**. Tradução: Maria Alice A.S.Doria. São Paulo: Melhoramentos, 1999, 271 p. il.

CHIPP, H.B. **Teorias da Arte Moderna**. Tradução: Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1988, (Coleção A).

ELDERFIELD, John. **Exhibition H Matisse. Henri Matisse: A Retrospective**. New York: Moma, 1992, 3th printing.

FRANCASTEL, P. **Pintura e Sociedade**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990 (Coleção A).

FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e Modernismo. A pintura Francesa no**

**Século XIX.** Tradução: Tomás R. Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1988.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte.** Tradução: Maria T. Tendeiro. Lisboa: Ulissea, s/d.

NÉRET, Gilles. Matisse. **Recortes.** Tradução: Sandra Oliveira. Köln: Taschen, 2002.

PERRY, Gill. “O Primitivismo e o Moderno”. In: HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. **Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do século XX.** Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, 276 p. il.

SWEETMAN, David. **Paul Gauguin. Uma vida.** Tradução: Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Record, 1998.

THOMSON, Belinda. **Pós-Impressionismo.** Tradução: Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

WALTHER, Ingo. **Gauguin 1848-1903.** Tradução: Etelvina R. Gaspar. Köln: Taschen, 1993.