

2º parte de
SEGUNDA MITAD DEL S. XIX
LOS ISMOS

CONTENIDOS

Identifica la técnica pictórica de los "Nabis" y de los "Fauves".
Analiza alguna obra de Pierre Bonnard y Matisse.

Frente a un arte que revisa permanentemente el pasado o los grandes acontecimientos históricos el artista volvió su mirada hacia la realidad cotidiana, aunque sin olvidar la lección de un romanticismo simbólico.

Esta actitud se manifestó en

TENDENCIAS

Realismo

Impresionismo

Postimpresionismo

Simbolismo

} Vertiente más cotidiana.

} Vertiente más poética.

LA PERVIVENCIA DE LA PINTURA ACADÉMICA

Junto con el arte de vanguardia, la sociedad europea muestra preferencia por los pintores académicos, particularmente la francesa, y triunfaron en los salones de París, donde los impresionistas fueron rechazados.

FRANCIA

Baudelaire, poeta y crítico de arte, **rechazó la pintura realista, culpó al daguerrotipo** de todos los males del arte y **defendió la pintura de gran tema o de historia**

THOMAS COUTURE. Destaca en la **pintura de historia de gran tema**, autor de la obra casi programática del academicismo: ***Romanos de la decadencia***.

POMPIERS (en sus temas históricos los personajes llevaban unos cascos parecidos a los de los bomberos). Son pintores academicistas, como **Bouguereau** y **Meissonier**.

La pintura academicista y preciosista tuvo gran aceptación:

MARIANO FORTUNY (español, se trasladó a París a los 32 años, no sin antes trabajar en España). Entre sus trabajos, destaca ***La batalla de Tetuán***, que fue un encargo de carácter oficial español y más realistas como ***La vicaría*** y ***El coleccionista de estampas*** realizadas para **Adolphe Goupil** (marchante de arte). Al final de su vida, en las playas de Portici, cerca de Nápoles, se adentró en una pintura iluminista parecida a los impresionistas.

ESPAÑA

Los pintores de historia obtuvieron las máximas distinciones, las llamadas medallas, en los premios nacionales que cada año se celebraban en Madrid.

Destaca: **EDUARDO ROSALES, ANTONIO GISBERT** y **FRANCISCO PRADILLA**.

4. EL SIMBOLISMO

Paralelo a la literatura y como reacción a la temática naturalista, en la década de 1880 surgió el **Simbolismo**, que se inscribe dentro de la tradición romántica.

Los simbolistas tuvieron preferencia por la representación de **temas bíblicos o mitológicos, impregnados de elementos que evocan el mundo fantástico de los sueños**. Asimismo, **la mujer**, tanto en una vertiente angelical como maligna, fue un tema muy recurrente.

FRANCIA

Destaca **PIERRE PUVIS DE CHAVANNES, GUSTAVE MOREAU, ODILON REDON y HENRI ROUSSEAU** (Le douanier) iniciador del **movimiento naif**, caracterizado por la ingenuidad voluntaria de las formas y el uso de los colores brillantes.

FUERA DEL ÁMBITO FRANCÉS

ARNOLD BÖCKLIN: suizo, que desarrolló un estilo de evidente sentido místico.

EDVARD MUNCH: noruego, será precursor del expresionismo. Autor de ***El Grito***.

GUSTAV KLIM: austríaco, que combina un cierto erotismo temático con un gran nivel decorativo que lo relaciona con el **Sezessionstil vienesa** (Modernismo austríaco).

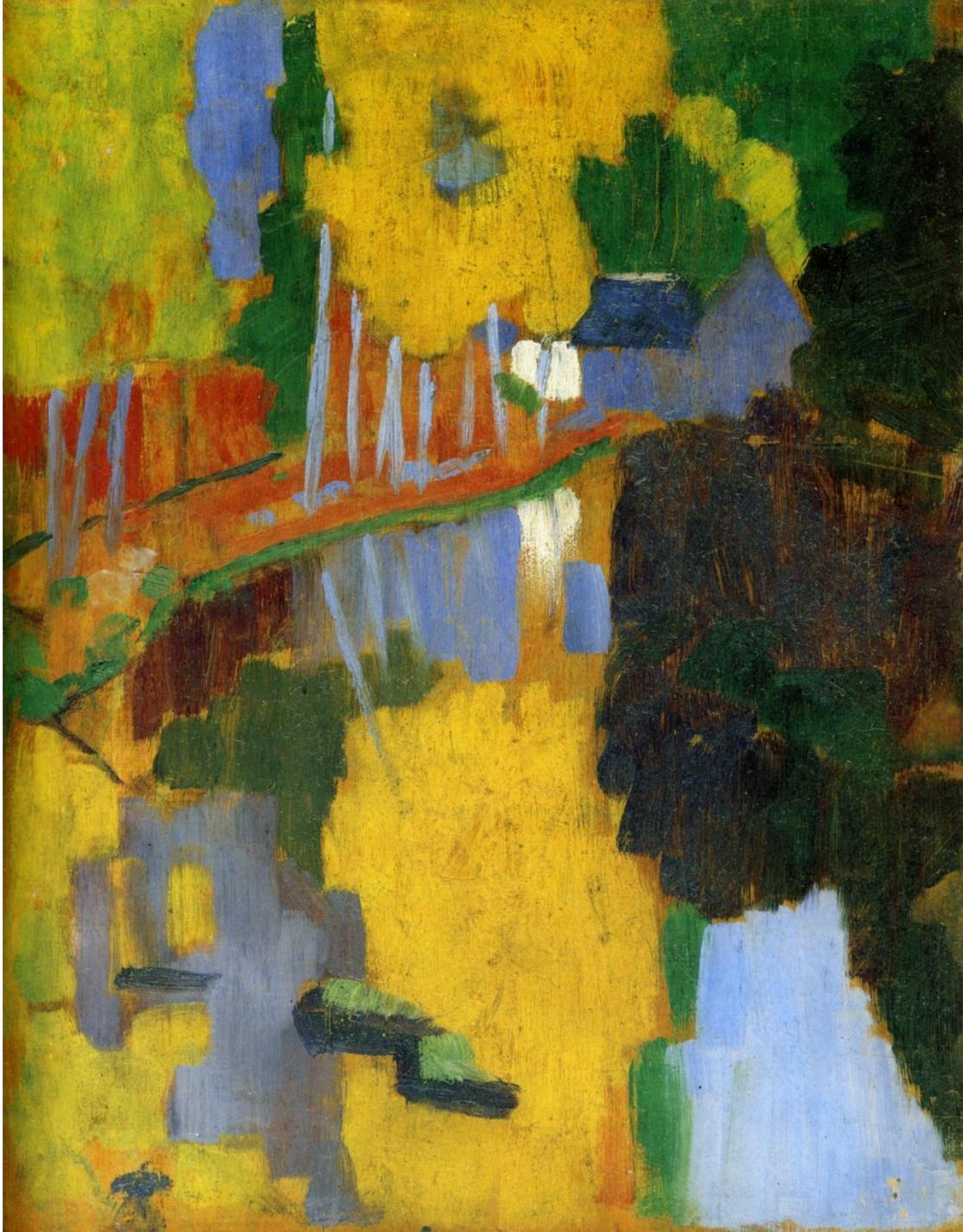
PINTORES NABIS. Vinculados al simbolismo, tomaron el nombre de la palabra hebrea que significa “Profeta”. Estos pintores, siguiendo a **Gauguin**, utilizaron zonas de colores puros con finalidades simbólicas y expresivas.

Entre sus representantes podemos citar a **MAURICE DENIS, ÉDOUARD VUILLARD y PIERRE BONNARD.**

LOS NABIS 1888-1900

A **FINALES DEL SIGLO XIX** en Francia, hubo dos grupos de artistas innovadores que encontraban en el color la base fundamental para sus creaciones: **LOS NABIS** y **LOS FAUVES**.

LOS NABIS tomaron como paradigma de su renovación pictórica una obra concreta de **Paul Sérusier**, un paisaje caracterizado por la yuxtaposición de colores puros en la paleta. Predicando que una obra de arte es el producto final y la expresión visual de la síntesis de un artista de la naturaleza en metáforas personales estéticas y símbolos, prepararon el terreno para el desarrollo arte abstracto.



Obra más importante de **Sérusier**.

El verano de 1888 **Paul Sérusier** coincide con **Paul Gauguin** en **Pont-Aven** y allí pinta esta obra, influenciado por el consejo de **Gauguin**:

«Si ves amarillo, elige el amarillo más estridente que tengas en la paleta y aplícalo al cuadro».

Gauguin aconseja en este momento a **Sérusier** que pinte lo que él quiera, sin necesidad de que sea algo que se refiera a la realidad, pintándola tal y como él la ve.

«Arte es lo que tú ves, la emoción que te produce», decía **Gauguin**.

Esta obra, **pintada en la tapa de una caja de cerillas**, causó gran expectación a su vuelta a París (de ahí su nombre **El Talismán**, porque la enseñaban como si fuera un tesoro) y alrededor de tal concepto apareció el grupo de **los Nabis**.

CONTEXTO

El ambiente del París de las vanguardias, donde surgieron los **Nabis** y el **Fauvismo**, aparte de bullicioso desde el punto de vista artístico estaba marcado por innumerables avances que transformaban el panorama sería inacabable decirlos todos, algunos son:

1. La renovación de la ciudad en la segunda mitad del S. XIX por **Georges-Eugène, el Barón Haussmann y su plan urbanístico**.
2. **Nuevas formas de construcción** con hierro, donde se alza **Torre Eiffel** como metáfora de construcción moderna. O con hierro y cristal. O de hormigón,
3. Avance del **Modernismo** como estilo.
4. La introducción de **la electricidad en la ciudad** que permite el tren metropolitano en 1900 y más movilidad de los pobladores.
5. **Las Exposiciones Universales**.
6. **Los procesos tecnológicos en la última década del siglo XIX**: el **automóvil**, el **motor diesel**, **cinematógrafo**, el **primer cable submarino telefónico** entre Francia e Inglaterra, **la telegrafía sin cables**, el **alumbrado eléctrico**...
7. **Espectáculos masivos**.
8. El **Tour de Francia** en **automovilismo** y **ciclismo**.
9. Los **avances de la ciencia, con la teoría de la relatividad y radioactividad**.
10. La **influencia del psicoanálisis** con los tres ensayos sobre la sexualidad **de Freud**.
11. Una **relación muy activa**, en varios ámbitos del arte, **tanto de artistas franceses y residentes extranjeros**.
12. **La actividad de varios marchantes**.

LOS NABIS

GRUPO DE ARTISTAS FRANCESES DE FINALES DEL SIGLO XIX, caracterizados por su preocupación por el color. Por lo diverso de sus actividades, llegaron a convertirse en una influencia principal sobre el arte de la época.

Influidos por Gauguin. Liderados por Paul Sérusier. Era un conjunto compuesto, principalmente, por artistas jóvenes del ambiente artístico de París. No tuvo mayor difusión en el resto de Europa. Entre sus componentes estuvieron los pintores Odilon Redon, Puvis de Chavannes, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel, Félix Vallotton, Georges Lacombe y el escultor Aristide Maillol.

El grupo se reunió en torno a dos lugares de París: la Académie Julian (una de las más prestigiosas academias privadas del momento) y el Café Volpini (donde podían encontrarse, además de pintores, literatos y artistas de todas las esferas). Al igual que ya había pasado con los **prerrafaelitas ingleses** de mediados del XIX, los nabis contaban con una revista de referencia: La Revue Blanche, lo que les proporcionaba un carácter de grupo más definido.

El aglutinante del grupo fue Paul Ranson, un escritor y pintor que llegó a poner su propia casa a disposición de sus compañeros cuando el Café Volpini se les quedó pequeño. Allí organizaron frecuentes tertulias y diversos encuentros, considerándola tan importante para el grupo que la conocían como "El Templo".

La palabra hebrea *nebiim*, que significa "profeta", fue de la que derivó la palabra **nabis** que dio nombre al grupo: "el grupo profeta", para indicar que era adelantado a su tiempo, que tenía nuevas inquietudes y abría nuevos caminos en el ámbito del arte. El que los "profetas" se reunieran en "el templo", añade connotaciones genéricamente religiosas al grupo.

Entendían el arte como la manera subjetiva de expresar las emociones, una idea innovadora que compartían con otros movimientos postimpresionistas. Antes, el arte era el reflejo de la realidad o de lo que se veía, sin incidir demasiado en el mundo interior del artista. **Desde entonces, los sentimientos se convierten casi en la base fundamental de la representación.** Para entender a **los nabis** hay que tener en cuenta la importante relación que había en sus pinturas entre color y sentimiento. **El color se convirtió en un elemento de transmisión de determinados estados de ánimo o formas de sentir.**

CARACTERÍSTICAS

1. Fuerte influencia de Gauguin y las estampas japonesas.
2. Interés por lo exótico y lo oriental. Todo lo que tenga que ver con culturas alejadas y exóticas les servirá para inspirarse y crear nuevas obras.
3. Dentro de los temas, destaca el ámbito burgués y doméstico (donde se desarrolla su vida y la gente vive plácidamente).
4. Pintura basada en la deformación: deformarán la realidad de dos maneras; una objetiva (aquella deformación de la realidad que se ve) y una subjetiva (deformación gracias a la emoción).
5. Nunca llegan a abandonar la figuración.
6. El color será un elemento prioritario en las composiciones. Utilizarán, normalmente, colores planos de gran sentido estético. Emplearán tonos que van de la gama de los pardos a los verdes, pasando por ocres, azulados, etc.
7. Utilizan todo tipo de materiales para hacer sus cuadros. Emplearán a menudo como soporte el cartón y el papel (materiales que absorben más el color) por tanto, los colores se matizan, perdiendo así parte de su agresividad).
8. Harán también litografías, vidrieras, grabados, dibujos para ilustrar libros, revistas y todo tipo de publicaciones. Todo esto ayudará a que el movimiento tenga una rápida difusión entre el público (una de sus intenciones era democratizar el arte, que éste calara entre la gente de todo tipo, que el acceso a él no fuera limitado).
9. La técnica está basada en el sintetismo (sintetizar la apariencia exterior, los sentimientos y la técnica basada en color, líneas y forma).

PIERRE BONNARD

Fontenay-aux-Roses 1867 – Le Cannet 1947



Fue un pintor, ilustrador y litógrafo francés que dedicó su talento a la producción artística y la publicidad.

Fue una figura decisiva en torno al nacimiento del arte moderno. Se le suele considerar líder del movimiento de los Nabis. **Bonnard** siempre se mantuvo fascinado por Gauguin, el japonismo y por los descubrimientos impresionistas, incluso cuando el cubismo había irrumpido con fuerza. La producción tardía de **Bonnard** se considera precursora de la pintura abstracta, al menos en alguna de sus variantes.

Fue apodado *le Nabí très japonard* (el Nabí muy japonista), pues el artista encontró en la estampa japonesa fuente de inspiración para desarrollar un estilo vivaz y verdaderamente original, al margen de los cánones clásicos de la pintura y dentro de una estética decorativa en la que los motivos se relacionan en una compleja red de líneas, arabescos y manchas de llamativos colores.

Sus aportaciones resultan fundamentales para comprender la transición entre el postimpresionismo y el simbolismo, en un momento en el que la pintura estaba sufriendo una revolución radical a través del color. En un momento en el que comenzaban a surgir las primeras vanguardias, **Bonnard** optó por alejarse de las teorías y corrientes imperantes para iniciar un camino propio en el que expresar con mayor libertad la experiencia del mundo que le rodeaba. Quiso demostrar que la realidad iba más allá y que se podía plasmar con la exaltación del color, la simplicidad de formas con ambientaciones intimistas.

El pintor plasma en su obra un *lirismo impregnado de melancolía, generando una sensación de ensueño que a veces deriva en extrañeza*, con la presencia de *elementos inconexos y apariciones furtivas que intensifican el misterio*. Sus interiores, con o sin personajes, aluden, sin describir ningún hecho notable, a grandes temas y experiencias vitales, como la ternura, la soledad, la incomunicación o el erotismo. Representó habitaciones que se abren al exterior a través de ventanas y puertas, retrató con frecuencia a su familia, a sus amigos y marchantes y sobre todo, a sus amantes.

Desarrolló un estilo propio, vivaz y verdaderamente original. Se caracteriza por los colores armónicos, aplicados en grandes manchas, por las diagonales y el desinterés por la perspectiva lineal tradicional.

El artista abarca desde la ilustración gráfica hasta la realización de grandes decoraciones, por supuesto la pintura, llegando incluso a sentirse atraído por la fotografía. Su obra cargada de color y simbolismo entraña una gran complejidad: podía trabajar durante años en las obras para conseguir que transmitieran el sentimiento que pretendía narrar en ellas.

<https://youtu.be/y440hw9gGSw>

BIOGRAFÍA

Hijo de un alto funcionario parisino que trabajaba en el *Ministerio de Asuntos Belicistas* (Defensa) y de una alsaciana. Después de educarse en colegios de prestigio pagados por su padre y a pesar de que le encantaban la filosofía y la literatura cursó la carrera de derecho en la Universidad de París, carrera que compaginaría con los estudios artísticos y terminaría abandonando en 1887 por la Escuela de Bellas Artes de París y la *Académie Julien*, donde conoció y estableció estrechos vínculos con **Vuillard, Denis, Roussel** y **Sérusier**. Este último (que había conocido a **Gauguin** en **Pont-Aven**) les transmitió sus conocimientos: así nacería el movimiento de los **Nabis**.

La trayectoria pictórica de **Bonnard** se fue decantando hacia el naturalismo y el simbolismo movido por su interés por la magia y las ciencias ocultas.

Durante los últimos años del siglo XIX, de acuerdo con las aspiraciones de **los Nabis**, **Bonnard** se dedicó más a las artes aplicadas que a la pintura. **Bonnard**, junto con **Jules Chéret y Toulouse-Lautrec**, contribuyó a dotar al cartel de una expresión moderna, asociando su arte gráfico con el de su pintura, en una exaltación japonizante de un espacio en dos dimensiones y una reducida gama cromática. Después del éxito de su primera estampa, un cartel diseñado en 1891 para *France-Champagne*, **Bonnard** se involucró con talento en 1894 en la promoción de la *Revue Blanche*, en aquel momento centro de gravedad crítico y literario de la “nebulosa” **Nabi**, publicada en París entre los años 1891 a 1903, financiada y dirigida por los **hermanos Natanson** (Thadée, Alexandre y Alfred).

En pintura hizo su debut en el **Salón de los Independientes** de 1891 con cuatro paneles conocidos como *Mujeres en el jardín*, donde fusiona la pintura y lo decorativo. Diseñados para formar un biombo, los paneles fueron rápidamente separados por **Bonnard** como trabajos autónomos. “*Es demasiado cuadro para un biombo*”, escribió una semana antes de la apertura, donde exhibió las obras bajo el título de *Paneles decorativos*. El mismo estilo se aprecia en el cuadro *La partida de croquet*, donde el artista representa a su familia. En 1891, su estilo debe a la lección de **Pont-Aven** el recorte de las imágenes en planos yuxtapuestos, bordeados por contornos continuos y el gusto por los colores ácidos, la búsqueda de la “síntesis” entre formas sinuosas y estilizadas a los grabados japoneses y **Gauguin**. La identificación de figuras y objetos está basada en la oposición de tonos y usa con frecuencia los motivos geométricos de las telas.

Así, en *Intimidad*, 1891 destaca el protagonista sobre los motivos impresos de la pared gracias al brillo de un batín, aunque el dibujo indica sumariamente los pliegues de la tela, el cabello y los rasgos de su rostro. A esta fusión entre lo decorativo y cierta forma de idealismo se añaden los primeros ecos de carácter formal provenientes de otros dominios, por los cuales **los Nabis** contribuyeron a la apertura hacia otras prácticas artísticas.

Bonnard evoluciona hacia un arte de honda sensibilidad colorista, distante de las corrientes de vanguardia imperantes en su momento. Una mutación inaudita que convierte a un joven prodigio y exitoso pintor de la vida moderna –pionero del japonismo y el cartelismo que colabora en *La Revue Blanche* y que expone con los Indépendants– en el pintor de la intimidad burguesa y del sopor –concepto tomado de **Ángel González**– desde su atalaya mediterránea.

En 1893 conoce a una muchacha de origen humilde llamada **Maria Boursin**, que cambia su nombre a **Marthe de Méligny** para parecer más aristocrática. **Bonnard** finalmente se casa con ella en 1925 aunque su relación comienza en 1893. Tuvieron dos hijos: **Charles**, químico, y **Andrée**, música. **Marthe** tiene una enfermedad por la que siempre se estaba bañando y **Bonnard** la representó en numerosas ocasiones.

En 1899 se consagra como artista publicitario.

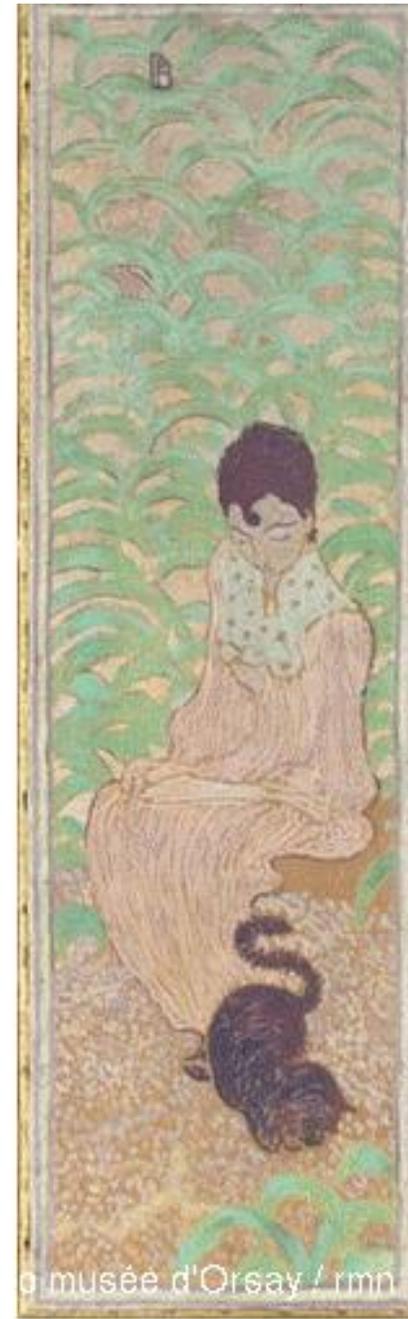
El primer encuentro de **Bonnard** con la Costa Azul data de 1904, cuando en compañía de **Vuillard** visita al también pintor **Ker-Xavier Roussel** en Saint-Tropez. Poco después, en junio de 1909, pasará una larga estancia en el mismo lugar, invitado por **Henri Manguin**, y regresará los dos años siguientes junto a **Signac, Cross y Matisse**. **Pierre Bonnard** está completamente obnubilado por unos «reflejos tan brillantes como la luz», y de aquella fascinación surge el tríptico ***Mediterráneo*** (1911), expuesto en *el Salon d'Automne*. La imponente pieza, abigarrada y carente de formas inaugura el nuevo estilo «mediterráneo» de **Bonnard**: una exquisitez informe de colores vibrantes y luminosos, dominada por el arabesco y poblada con figuras como de piedra. «*No se trata de pintar la vida sino de que la pintura siga viva*», es decir, que pretende una pintura de sensaciones, que en vez de captar un instante concreto congele el tiempo y lo dilate hasta la eternidad. Definitivamente, **Bonnard** ha dejado de ser moderno para convertirse en una especie de clásico recalitrante.

Su especialidad en interiores reposados, con figuras femeninas en actos cotidianos como el aseo y la lectura, explica que su pintura fuese llamada «*intimista*». Aunque las texturas esfumadas pueden recordar al Impresionismo, **Bonnard** no plasma la realidad inmediata y fugaz, sino que elabora escenas subjetivas, con encuadres y colorido nada casuales. Al contrario de lo habitual hasta entonces, elige tonos cálidos para los fondos y fríos para los elementos en primer término, alterando en cierta medida la percepción de las distancias.

En 1912, **Bonnard** compró una casa en Vernon, un pueblecito situado en las fronteras de Normandía y la Île-de-France, convirtiéndose así en el vecino de **Monet**, (aunque ya pasaba temporadas desde 1810). Del maestro impresionista, al que visita con frecuencia, toma varios recursos de carácter técnico muy interesantes para su nuevo estilo, como el valor expresivo de la vista en picado, la descomposición del color a base de pequeñas manchas o cierto gusto por las composiciones saturadas (*horror vacui*) en las que parece faltar el aire y en las que predomina una alta temperatura cromática. Y como **Monet**, también convierte **Bonnard** su jardín en un laboratorio.

Su longevidad le permitió conocer la etapa del Cubismo y del Surrealismo, aunque no se aproximó a ninguna de ambas estéticas.

En la década de los veinte son frecuentes sus estancias invernales en *Le Cannet*, localidad próxima a Cannes, donde se instala definitivamente en 1926. Adquiere **Bonnard** una austera propiedad ubicada en lo alto de una colina, Le Bosquet y vive con **Marthe** un retiro voluntario. Parece ser que el carácter de **Marthe** enferma tiene mucho que ver en ello. En ese paraíso mediterráneo realizará **Bonnard** más de 300 obras, que representan lo mejor de su producción: interiores, bodegones, autorretratos, escenas íntimas de *toilette* e imponentes vistas panorámicas que pinta incansablemente a lo largo de dos décadas. Murió en Le Cannet, (Provenza-Alpes-Costa Azul) sur de Francia en 1947.



MUJERES EN EL JARDÍN,
1891 (París, Museo de Orsay).

Este fue su **cuadro debut**. Cuatro paneles presentados en el **Salón de los Independientes de 1891**.

La génesis de la obra refleja las preguntas del artista sobre la **fusión de la pintura y lo decorativo**.

Diseñados para formar un biombo, los paneles fueron rápidamente separados por **Bonnard** como trabajos autónomos. “*Es demasiado cuadro para un biombo*”, escribió una semana antes de la apertura de los Independientes, donde exhibió las obras bajo el título de **Paneles decorativos**.

El formato en altura tomado de los **kakemonos** japoneses, un tratamiento del espacio reducido a la pura planitud, siluetas sometidas a distorsiones gráficas, sustituye la realidad por visiones oníricas.

MUJERES EN EL JARDÍN, detalle, 1891 (París, museo de Orsay).

Forma parte de los cuatro paneles presentados en el Salón de los Independientes de 1891.



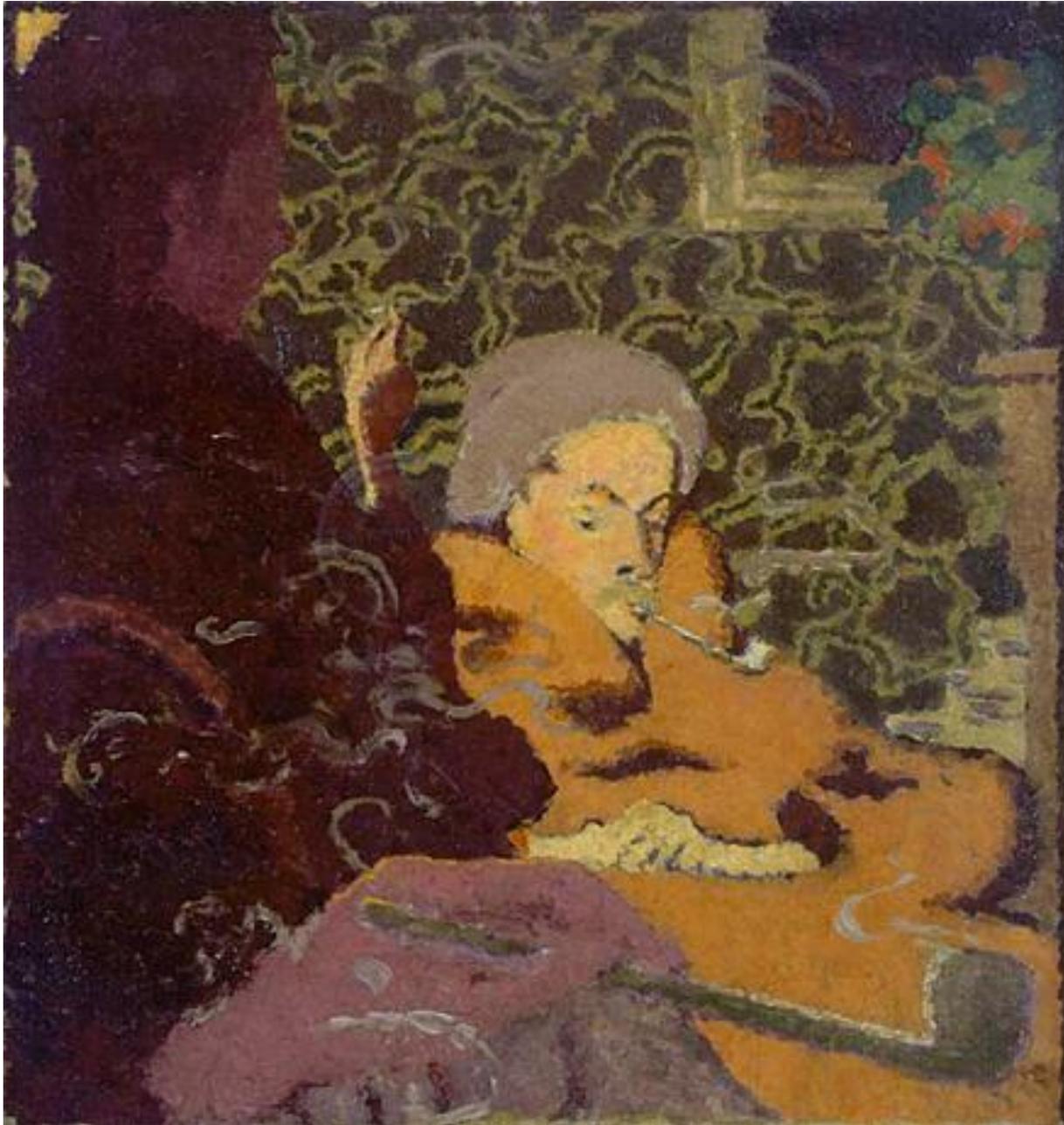
Siluetas sometidas a distorsiones gráficas.

Imágenes en planos yuxtapuestos, bordeados por contornos continuos y el gusto por los colores ácidos (Pont-Aven).

Búsqueda de la “síntesis” entre formas sinuosas y estilizadas entre sí (Gauguin y estampas japonesas).

Identificación de figuras y objetos basada en la oposición de tonos y el uso frecuente de los motivos geométricos de las telas, ya sean los cuadros de un vestido, las flores de un papel pintado o las lúnulas de un albornoz.

INTIMIDAD, 1891, (París, Museo de Orsay)



La figura del fumador, el compositor **Claude Terrasse**, destaca sobre los motivos impresos de la pared gracias al brillo de su batín, aunque el dibujo indica sumariamente los pliegues de la tela, el cabello y los rasgos de su rostro.

A esta fusión entre lo decorativo y cierta forma de idealismo se añaden los primeros ecos de carácter formal provenientes de otros dominios, por los cuales los Nabis contribuyeron a la apertura hacia otras prácticas artísticas.



LA PARTIDA DE CROQUET o CREPÚSCULO 1892

Aquí el artista representa a su familia.

Planitud.

Siluetas sometidas a distorsiones gráficas.

Se sustituye la realidad por visiones oníricas.

Recorte de las imágenes en planos
yuxtapuestos, bordeados por contornos
continuos.

Colores ácidos.

Síntesis entre formas sinuosas y estilizadas.

Identificación de figuras y objetos basada en
la oposición de tonos y el uso frecuente de
los motivos geométricos de las telas.



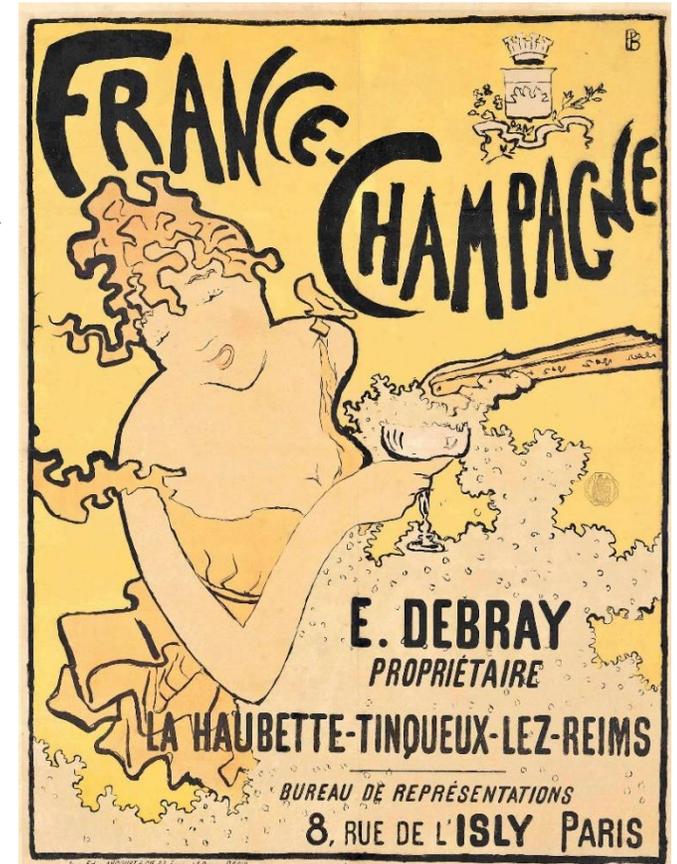
AFFICHE PARA LA REVUE BLANCHE, 1894.

litografía en color (París, Biblioteca Nacional de Francia).

Después del éxito de su primera estampa, un cartel diseñado en 1891 para *France-Champagne*, **Bonnard** se involucró con talento en 1894 en la promoción de la *Revue Blanche*, en aquel momento centro de gravedad crítico y literario de la “nebulosa” Nabi, publicada en París entre los años 1891 a 1903, financiada y dirigida por los hermanos Natanson (Thadée, Alexandre y Alfred).

Misia Godebska (1872-1950) talentosa pianista de origen

polaco, esposa de **Thadée Natanson**, y musa espiritual de los **Nabis**, prestó sus rasgos, su rostro es el elemento más naturalista dentro de un conjunto dinámicamente estilizado. La composición superpone los registros y juega de forma eficaz con el contraste entre las zonas claras y las oscuras y la integración de la letra a la imagen.



El Bonnard posterior a los Nabis.



LA TARDE BURGUESA 1900.
París, Museo de Orsay.

Representa a la familia del compositor **Claude Terrasse**, cuñado del artista, frente a la casa del Clos en Grand-Lemps, en una tarde soleada.

La obra, pertenece a un período fundamental de la carrera de **Bonnard**, cuando abandona las tendencias de inspiración japonesa de su primera etapa.

PINTURA DE LA VIDA URBANA

Superados por las vanguardias artísticas, los **ex Nabis**, dan la sensación de estar atrapados en una época en la que ya no desempeñan un papel motor.

Pierre Bonnard ha expresado con gran simplicidad esta condición incómoda que parece ser la suya durante este período de transición: *“El avance del progreso se aceleró, la sociedad estaba preparada para dar la bienvenida al **cubismo** y al **surrealismo** , antes de haber logrado lo que nos habíamos marcado como objetivo. Nos encontramos en cierta manera como suspendidos en el aire.”*

A lo largo de la década de 1890, **Bonnard** pintó muchas vistas de las calles de París y sus alrededores.

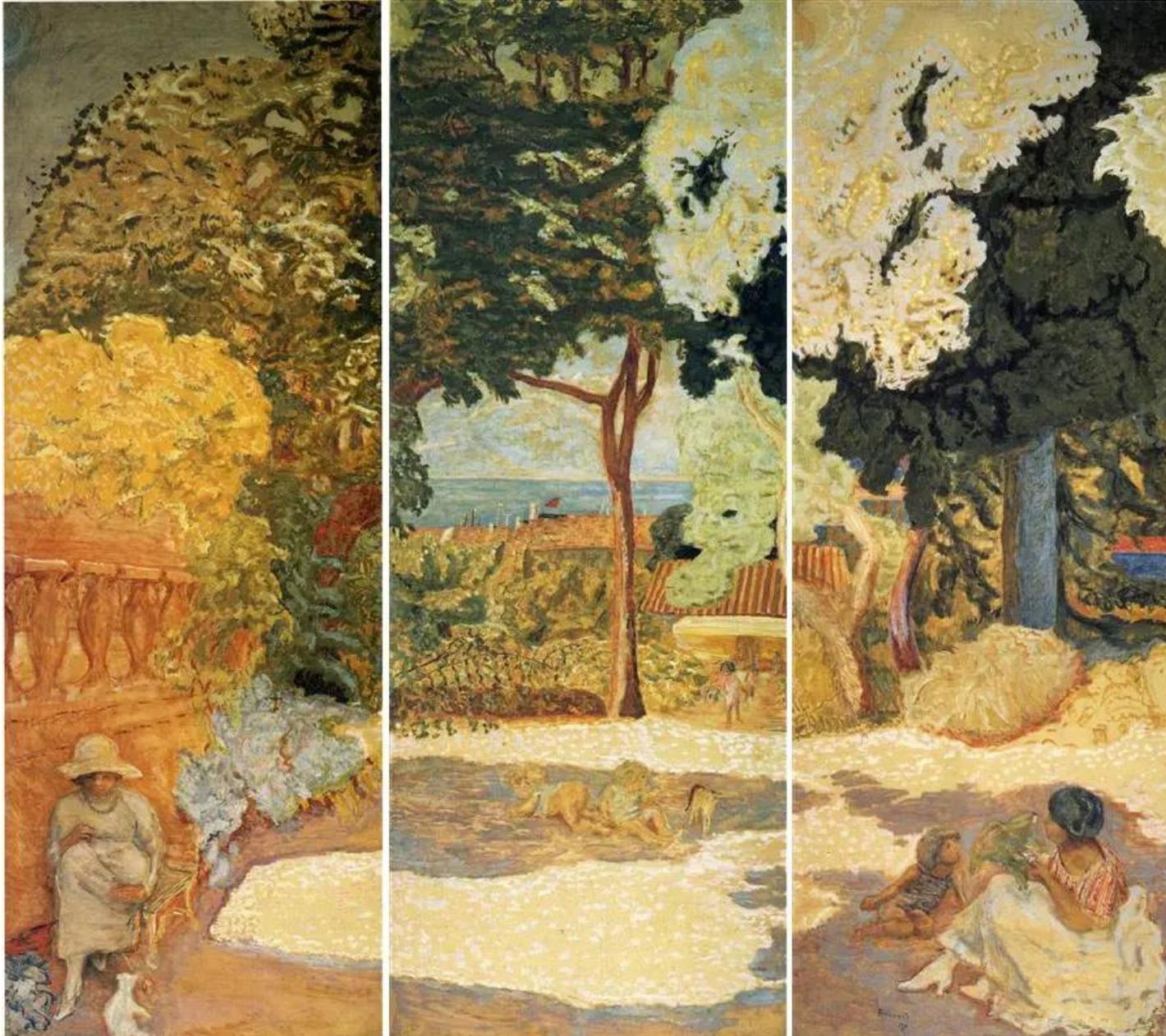
En 1899, publicó un álbum de litografías: algunos aspectos de la vida de París. Los personajes aparecen como siluetas que destacan contra el ajetreo luminoso de la actividad urbana y a veces, se pierden en la inmensidad de edificios y plazas. El japonismo que impregnaba las escenas de la vida urbana en la década de 1890, creando una superficie de motivos coloridos y planos y erradicando la perspectiva, dio paso a **un nuevo enfoque, a las posibilidades estructurales y psicológicas de la perspectiva.**

Como pintor de la comedia humana, **Bonnard** se mantuvo fiel a sus vínculos parisinos. Sin embargo, nunca dejó de ser un paisajista, y entre los mejores. Siempre supo evocar un París extraordinariamente vivo, como en **La Place Clichy** de 1912 y **El Café du Petit Pucet** (Pulgarcito) de 1928.

Ni **Matisse**, **Picasso**, o **Braque** realizaron paisajes con el deseo vehemente de **Bonnard** de entender todo y expresarlo todo. Intentó conjugar dos preguntas cruciales: “¿Qué es la naturaleza? y ¿Qué es la pintura?”, prolongando así la gloriosa historia del arte francés.

EL PUENTE DEL CARROUSEL, 1903, (Los Angeles County Museum of Art)





POR EL MAR MEDITERRANEO 1911
407x456cm.
Triptico.

Pierre Bonnard está completamente obnubilado por unos «reflejos tan brillantes como la luz», y de aquella fascinación surge el tríptico *Mediterráneo* (1911), expuesto en el Salon d'Automne. La imponente pieza, abigarrada y carente de formas –un ragoût de colores a ojos de Apollinaire–, inaugura el nuevo estilo «mediterráneo» de Bonnard: una exquisitez informe de colores vibrantes y luminosos, dominada por el arabesco y poblada con figuras como de piedra. «No se trata de pintar la vida sino de que la pintura siga viva», es decir, que pretende una pintura de sensaciones, que en vez de captar un instante concreto congele el tiempo y lo dilate hasta la eternidad. Definitivamente, **Bonnard** ha dejado de ser moderno para convertirse en una especie de clásico recalcitrante.



PLACE CLICHY, 1912
(París, Centro Pompidou)

Place Clichy, y *El Café du Petit Poucet*, de dimensiones idénticas, estaban destinada a decorar el apartamento de París de sus amigos **George y Adèle Besson**, en Quai de Grenelle.

Estas dos telas reproducen escenas de calles parisinas; una representa la animación de las calles, la otra, la atmósfera nocturna de un café en la misma **Place Clichy**.

EL PAISAJE ÍNTIMO DE BONNARD

El período de maduración artística de **Bonnard** requirió una ósmosis completa con la naturaleza y el artista eligió vivir primero en su casa de campo, *La Roulotte*, en Normandía y luego en el sur, en *Le Cannet*, frente al Mediterráneo. Mientras a su alrededor los maestros más inquietos fundaban y disolvían los movimientos, Bonnard, inmerso en su mundo, se contentaba con variar los temas centrales de su arte: paisajes, habitaciones, naturalezas muertas, desnudos.

El retiro de **Bonnard** en el campo, su sensibilidad a los ciclos de la naturaleza, que se expresan tanto en su arte como en su vida, son una reminiscencia del temprano retiro de **Monet** al campo. **Bonnard**, quien en la década de 1890 fue el pintor de las escenas parisinas, se vuelve cada vez más hacia la creación de un universo interior y el conflicto que habita su obra, más que una oposición entre la ciudad y el campo, pone de manifiesto el deseo de pintar un mundo a la vez contemporáneo y fuera del tiempo.

En la década de 1910, este doble propósito se tradujo en dos tipos de paisajes: los de Vernon, que en su mayoría representan temas contemporáneos o anecdóticos con connotaciones clásicas y los paisajes mediterráneos, en un formato más monumental, que en su mayoría presentan temas mitológicos tomados de la Antigüedad.

Esta visión clasificadora de Bonnard, durante y después de la Primera Guerra Mundial, fue captada por la crítica contemporánea que observaron la habilidad del pintor para reconciliar la tradición antigua con la modernidad. El panteísmo virgiliano y la serenidad pastoral de **Bonnard** fue alabado por los críticos.

En 1912, **Bonnard** compró una casa en Vernon, un pueblecito situado en las fronteras de Normandía y la Île-de-France, convirtiéndose así en el vecino de **Monet**.

En *La palma* de 1926, **Bonnard** no solo se limitó a reformular y transponer en un paisaje y un ambiente moderno la antigua tradición, sino que crea una mitología propia, que se refiere más a la necesidad interna de su obra que al pasado.



EL COMEDOR EN EL CAMPO,
1913, (Minneapolis Institute of Arts).

Representa el comedor de esta casa de campo abierto a la naturaleza, lleno de una luz cálida, que le da todo el encanto de la intimidad cotidiana.

El paisaje que se extiende a lo lejos, refleja la manera de los pintores flamencos e italianos de los siglos XV y XVI, en una atmósfera brumosa y cambiante, ahogada en el brillo y el calor del verano que contrastan con la calma interior.

El mantel blanco con reflejos azules contrasta con el color naranja dominante de las paredes y la blusa de la esposa del artista. Destaca la atmósfera de silencio, misterio y apaciguamiento.

EL RAPTO DE EUROPA, 1914, (Toledo, The Toledo Museum of Art).



Obra clave de **Bonnard**, esta pintura revela claramente la influencia del *Secuestro de Europa* de Tiziano, un pintor al que **Bonnard** consideraba uno de los más grandes entre los maestros antiguos.

Esta visión clasificadora de **Bonnard**, durante y después de la Primera Guerra Mundial, fue captada por la crítica contemporánea que observaron la habilidad del pintor para reconciliar la tradición antigua con la modernidad. El panteísmo virgiliano y la serenidad pastoral de **Bonnard** fue alabada por los críticos.

Más adelante, en **La palma** de 1926, **Bonnard** no solo se limitará a reformular y transponer en un paisaje y un ambiente moderno a la antigua tradición, sino que creará una mitología propia, que se referirá más a la necesidad interna de su obra que al pasado.



LA TARDE o LA SIESTA EN UN JARDÍN DEL SUR, 1914, (Berna, Museo de Bellas Artes)

André Lhote evoca a **Bonnard** en estos términos: *“No se priva de ninguna libertad en la disposición de formas y colores; distorsiona sistemáticamente las relaciones de valores y dimensiones, deja proliferar pequeñas indicaciones y prescinde de elementos principales. Es una especie de mundo al revés, recuerdos sacados de su memoria que han evolucionado con el tiempo”*.

En este cuadro **Bonnard** ha reunido a un grupo de mujeres y muchachas vistas de medio cuerpo en primer plano; la joven que duerme ocupa el centro de la pintura. Detrás de ellas, el jardín se extiende hasta la cortina de árboles a lo largo del río. Más allá, podemos adivinar el apelotonamiento de colinas azuladas. Pero la perspectiva se detiene allí: un camino blanco se alza al fondo de la composición y su verticalidad frustra el efecto de la profundidad.



LA TERRAZA EN VERNONT,
1918, (Washington, The
Phillips Collection).

Representa un paisaje exuberante,
con campos cosechados y un río
resplandeciente en la distancia.

En primer plano, en un escorzo
bastante sorprendente, hay una
mesa cubierta con un mantel a
cuadros azules y blancos donde se
ha colocado un azucarero, un plato
de frutas y algunas flores cortadas.
La casa está habitada: una joven
vista de espaldas juega con un
pájaro doméstico, mientras que
otra, cubierta con un sombrero de
paja, sube las escaleras que se
adivinan por la rampa.



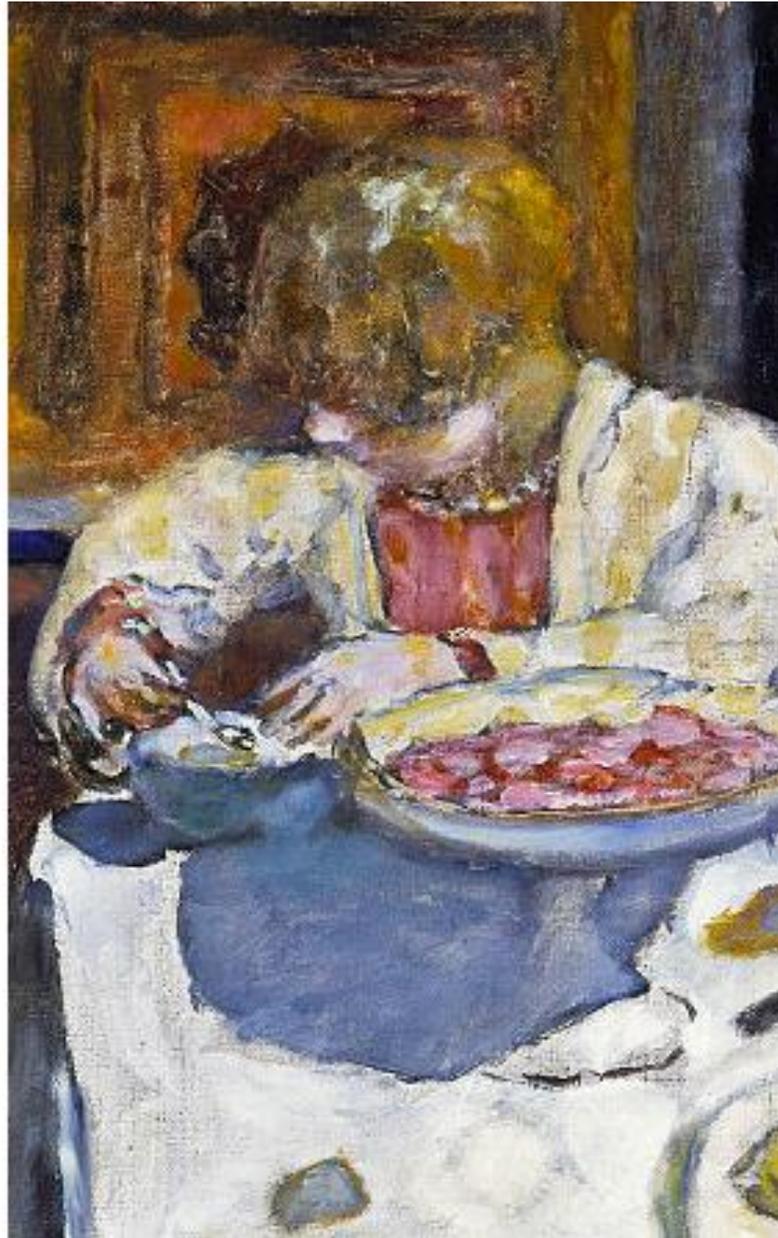
EL MANTEL A RAYAS, 1921-1923,
terminado en 1945-1946, (París, Museo de Orsay)

Esta encantadora “escena de género” evoca a una mujer joven de quien **Bonnard** estaba enamorado, **Renée Monchaty**. Este retrato tiene toda la vivacidad de un instante fotográfico, como si a la joven se le hubiera pedido que se volviera y sonriera para el cliché... Otra figura femenina aparece en el lado derecho de la pintura.



PIAZZA DEL POPOLO, 1922,
(Colección privada)

En 1921, **Bonnard** pasó tres semanas en Roma, donde hizo diversos esbozos para la obra ***Piazza del Popolo***, que terminó al año siguiente. Es una de las pocas escenas de la vida urbana pintadas por **Bonnard** después de 1910 (cuando se interesa cada vez más en representar la vida y el paisaje de sus dos casas de campo). Ello invita a la comparación con los primeros trabajos dedicados a la vida urbana. En primer plano, los personajes vistos en busto “se adhieren” al plano del lienzo y su dibujo vigoroso recuerda más a la pintura del Quattrocento que al dibujo de carteles. El gesto de la mujer que sostiene la balanza tiene todo el peso y la solemnidad de una escultura antigua. La tela parece iluminada desde el interior, por el color intenso de la fruta en el centro del primer plano.



LA MESA, 1925, (Londres, Colección privada).

La tabla de la mesa aparece inclinada y tiende a presentar los objetos en un plano vertical; pero lo que busca **Bonnard** es representar cada objeto desde el ángulo de visión que mejor acentúa su especificidad. La mujer joven que agita una cuchara en un cuenco, lleva una chaqueta blanca y una blusa rosa del mismo tono que el de las galletas que hay encima de la mesa. Su cabello tiene reflejos del mismo color que las naranjas, las bandejas de mimbre y los estantes. La figura parece diluirse en el mantel y el aparador sugerido al fondo de la composición.

LA PALMA, 1926, (Washington, The Phillips Collection).



En 1912, **Bonnard** había comprado una casa en Vernon, un pueblecito situado en las fronteras de Normandía y la Île-de-France, convirtiéndose así en el vecino de **Monet**.

Bonnard aquí no solo se limitó a reformular y transponer en un paisaje y un ambiente moderno a la antigua tradición, sino que crea una mitología propia, que se refiere más a la necesidad interna de su obra que al pasado.

Esta silueta etérea, con mirada hipnótica, sosteniendo una fruta como en una ofrenda, evoca a la vez los mitos paganos y el simbolismo cristiano. Puede relacionarse con los ritos de las cosechas y evocar al mismo tiempo una Madonna de Bellini colocada en un entorno natural como una Eva moderna ofreciendo el fruto de la caída.

LE CAFÉ DU PETIT POUCKET y detalle, 1928, (Besançon, Museo de Bellas Artes).

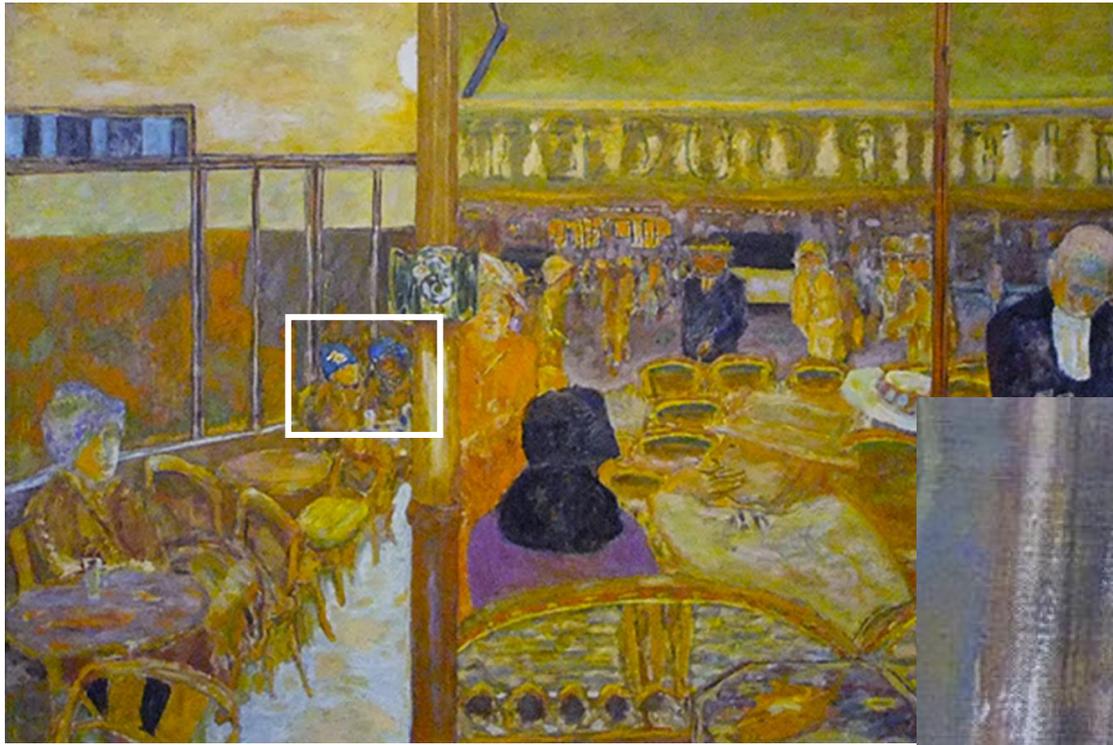


Ejecutada dieciséis años después de *Place Clichy*, la tela *El Café du Petit Poucet*, de dimensiones idénticas, estaba destinada a decorar el apartamento de París de sus amigos **George y Adèle Besson**, en Quai de Grenelle.

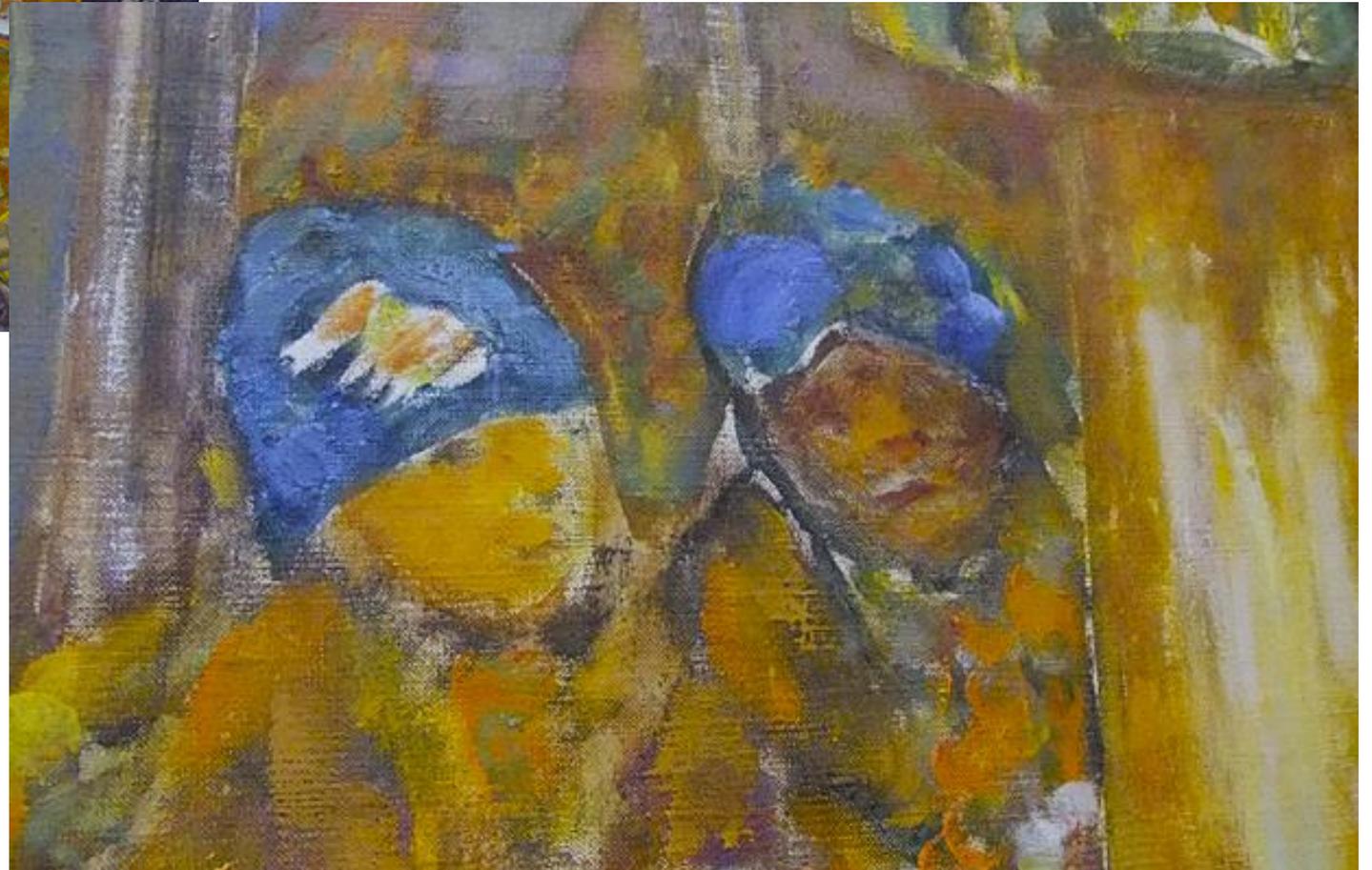
Estas dos telas reproducen escenas de calles parisinas; una representa la animación de las calles, la otra, la atmósfera nocturna de un café en la misma Place Clichy.

Una trama de líneas verticales y horizontales cierra las escenas en las que aparecen personajes pintados con un deje humorístico.

Existe una cierta confusión entre el interior y el exterior; a **Bonnard** le encantaba jugar con estas incertidumbres y “distorsionar” los espacios de acuerdo con las necesidades de la composición.



El artista utiliza los efectos y los juegos de espejos para acentuar la ambigüedad del espacio: las manchas blancas y negras marcan una composición dominada por tonos cálidos: rojo, amarillo, naranja.



EL EMBARCADERO EN CANNES, 1928-1934, (Zurich, Colección privada).



El embarcadero de la Croisette en Cannes, se ha tratado con un blanco tan brillante, que apenas percibimos la presencia de personajes, cuya ropa, que va del rosa al azul a través de los diferentes tonos de malva y violeta, colores que **Bonnard** apreciaba especialmente, se mezcla con el mar y las nubes del atardecer.

En sus recuerdos de **Bonnard** y acerca de este cuadro, **Mme. Hahnloser-Bühler** cuenta la siguiente anécdota:

*“Lo empezó en 1926 o 1928, pero tuvimos que esperar al menos siete años: siempre encontraba algo que no le satisfacía. Y luego, un buen día, en el invierno de 1935, nos dice, como quien no quiere la cosa: “En caso de que todavía deseen poseer **El embarcadero**, está a su disposición. Finalmente encontré el fallo que perturbaba su equilibrio. Vean el efecto del color amarillo que he realizado: ahora todo funciona y la obra, aunque pequeña, no está nada mal.”*

El mástil naranja y las dos manchas amarillas, difíciles de identificar, a la izquierda, realzan fuertemente la composición y equilibran la masa clara del embarcadero y de los paseantes.



EL JARDÍN, 1936, (París, Museo Petit Palais)

Thadée Natanson, recuerda como **Joseph Czapski** hablaba de **Bonnard** con intensa emoción. *“Bendecía el último verano que pasaron juntos en el sur, a la orilla del mar, y la alegría de aquellos días en que, a la sombra de la terraza de un pequeño café, miraban juntos el mar y el cuerpo de los bañistas iluminados por el sol.”*



BAÑISTAS AL ATARDECER, 1945
(*Le Cannet, Museo Bonnard*).

El mar de un ácido azul verdoso, contrasta con los tonos dorados, naranjas y rojos. **Bonnard** ha intentado encontrar el vigor de los cuerpos para fijarlo en el lienzo: “*importancia de una impresión inesperada.*” Las siluetas rechonchas de los bañistas, personajes esenciales y al mismo tiempo de presencia sorprendente, reflejan los tonos incandescentes de un atardecer mediterráneo.

Se trata de uno de las últimas telas del artista, cuya composición está organizada en bandas horizontales.

PINTURA INTIMISTA Y ERÓTICA

En 1899 pinta *Mujer adormecida sobre una cama*, en un ambiente intimista, el mismo que envuelve a *El Hombre y la Mujer*, tela pintada un año más tarde, en la cual lo cotidiano y natural reemplazan el erotismo. En este último la gran vertical del biombo separa irremediablemente al hombre y a la mujer y acentúa su soledad. El encuadre que corta a cada lado las figuras refuerza el carácter instantáneo de ese momento de intimidad.

La modelo para la mayoría de estos desnudos era **Marthe**, pero la identidad se desconoce, encarnan su ideal femenino: cuerpo delgado, perlado de piel, seno pequeño y alto, sin rostro.

Marthe de Méligny, es una mujer de carácter neurótico y misántropo. La conoce en 1893, una mujer de silueta grácil, piernas largas y pequeños senos altos y firmes: se trata en realidad de **María Boussin** (él prefiere llamarla **Marthe**), que le sirve de modelo y con quien se casará algunos años más tarde en 1925 (la amante de Bonnard entonces **Renée Monchaty** se suicidó unas semanas más tarde). Es este el cuerpo imperfecto, al mismo tiempo sensual y vulnerable, que pintara en sus famosos desnudos de salas de baño a partir a partir de los años 1920, tema que retomará sin cesar hasta su muerte.

Muchas de las pinturas de **Bonnard** dibuja al espectador en el cuarto de baño, el escenario natural, relajado de una mujer, así como la complicidad entre el pintor y la modelo. Todos los aspectos de la decoración juegan un papel de erotismo en estos rituales, los cuales se enmarcan para mostrar u ocultar el cuerpo desnudo. Papel pintado en tonos cálidos, azulejos, alfombras, espejos y cortinas que filtran la luz, envuelven a la mujer en un aura vibrante. Una serie de desnudos en una bañera que representan un cuerpo pasivo, en horizontal, visto desde arriba a través del agua transparente. El espacio se transforma por los colores brillantes y la luz. Muestra magnífica de un cuarto de baño humilde, transformado en un palacio de *Las mil y una noches*, mitiga parcialmente el aire de ambigüedad que emana de estas escenas.

Para **Bonnard**, la idea radical de la autonomía del cuadro respecto de la realidad del motivo, de que un cuadro es un universo que se rige por leyes distintas a las de la naturaleza percibida, por más que se apoye en ella: "Un cuadro es un microcosmos que debe bastarse a sí mismo".



DESNUDO A CONTRALUZ 1908

Este cuadro es un encuentro entre impresionismo y cubismo, y el resultado es un camino nuevo. Del impresionismo toma el uso de los colores complementarios, especialmente visible en las sombras. La postura de la modelo, **Marthe**, mujer del pintor, reproduce la de una escultura de **Degas**. El contraluz le sirve de excusa para arrojar sombras coloreadas de violetas, naranjas y azules, los contrarios al luminoso amarillo de la pared y claro azul de la cortina.

Bonnard toma del cubismo la yuxtaposición de diferentes puntos de vista en una misma imagen. Si miramos la posición de la tina, es incompatible con la del sofá. Es un ejemplo de construcción compartimentada, dividida en secciones, primando el desarrollo de la composición por encima de la impresión.

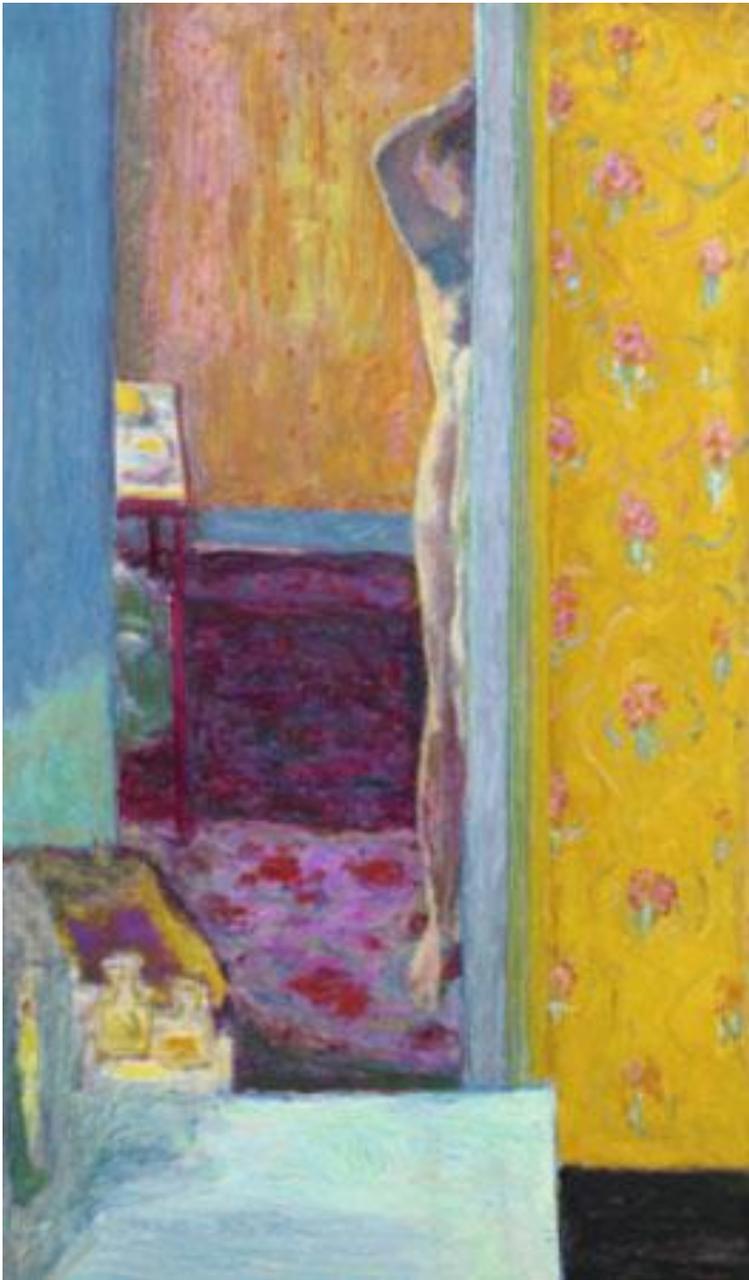
Sus pinturas muestran el interés por las líneas rectas, horizontales y verticales, que articulan espacios separados. Superficies que comienza a trabajar como palimpsestos. Consigue matices de color superponiendo una capa tras otra, retocando y volviendo a retocar.

DESNUDO EN LA BAÑERA o EL BAÑO 1925

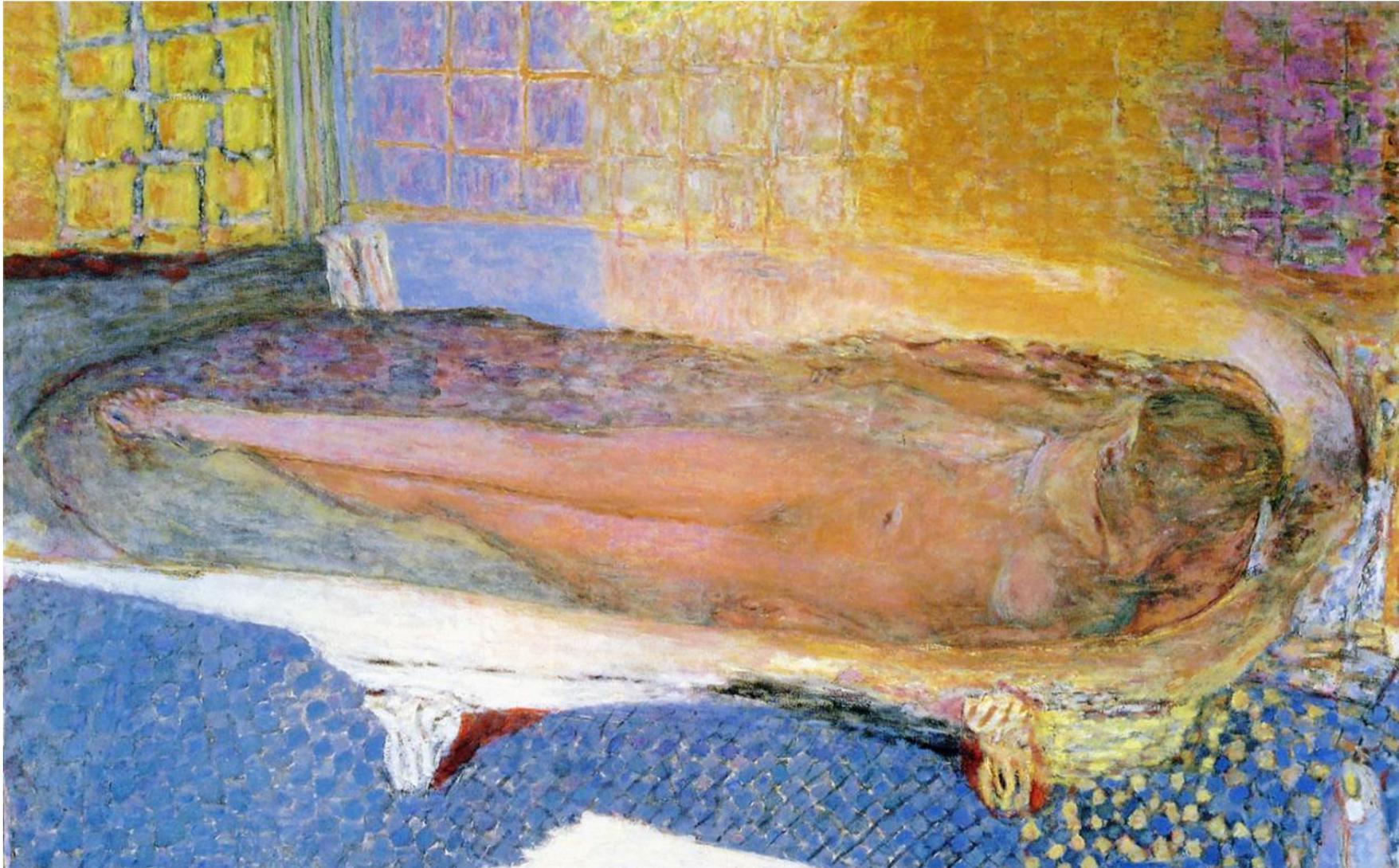


DESNUDO DE UN INTERIOR 1934

Óleo sobre lienzo, Washington, National Gallery of Art



DESNUDO EN LA BAÑERA (1936, óleo sobre lienzo, 93 x 147 cm.
Museo de Arte Centro Pompidou, París)



La mujer que está en la bañera es **Marthe**, la esposa del pintor. El artista la retrató más de 300 veces, siempre con el mismo aspecto juvenil, aunque aquí tenga 67 años. **Marthe** por cuestiones de salud tenía que hacer muchos baños. No se sabe bien si porque tenía una enfermedad relacionada con la tuberculosis y los baños la aliviaban, o por una enfermedad mental. El caso es que podemos verla retratada en muchos de los cuadros de **Bonnard**, relacionados con ese tema metida en la bañera, saliendo, delante de un espejo, haciendo sus abluciones con una palangana pero también comiendo, descansando, durmiendo...

En este cuadro todo es luz y color. El punto de vista alto es muy llamativo y moderno y permite al artista recrearse con el reflejo de los colores de fuera sobre el agua y la piel mojada de su esposa. Su rostro, como en la mayoría de cuadros, permanece oculto.

BONNARD POR SÍ MISMO: EL AUTORRETRATO

En la tradición de **Rembrandt**, **Delacroix**, **Van Gogh**, **Bonnard** hizo alrededor de quince autorretratos al óleo y muchos bocetos a lápiz o a tinta. A menudo nos encontramos en presencia de un hombre profundamente solo y triste. El aspecto salvaje, incluso inquietante de ciertos autorretratos, sorprende en la obra más bien pacífica y serena del artista.

La mayoría de estos retratos son posteriores a la década de 1920. Todos están pintados al óleo. Solo el **Retrato del artista por sí mismo** de 1930 fue realizado a lápiz y gouache; también es el único que el pintor ha datado. Por su composición – el artista se muestra de busto girado en tres cuartos, a la izquierda -, con lápiz y gouache sobre papel y la expresión de aguda atención, esta obra evoca los retratos al pastel que **Chardin** hizo de sí mismo.

La comparación de los autorretratos de **Bonnard** con los autorretratos de **Chardin** no es arbitraria; **Bonnard** en su agenda de 1929, para el jueves 17 de octubre, anotó: “**Chardin**”. Fue el día en que visitó la importante retrospectiva sobre el pintor, organizada en la Galería del *Teatro Pigalle* en octubre de ese mismo año, donde se exponía el **Autorretrato de Chardin en su caballete**, hoy en el Louvre. De este modo, **Bonnard**, mientras componía una de las imágenes más interiorizadas de sí mismo, rendía homenaje a un gran artista a quien admiraba entre todos.

*“Es un hombre alto, delgado y flexible. Cabeza pequeña y fina, la cara afeitada, cabellos plateados y, bajo una frente alta cruzada de arrugas profundas, dos ojos tras unas gafas gruesas, que brillan y que nos miran de forma intensa y viva. Los ojos de **Bonnard** nos hablan claramente. Al principio, esta mirada y todo lo que uno nota vagamente, más allá de la reflexión profunda, te impresiona, te incomoda, te confunde.”* Se trata del retrato de 1939 descrito por **Charles Terrasse**, donde en una atmósfera de pesado recogimiento y silencio, **Bonnard** aparece vestido con un albornoz, inmóvil, pareciendo abrumado por la tristeza. El artista vivía entonces retirado en su villa de Cannet, acompañado por su esposa y recibiendo escasas visitas. Sus habituales pequeñas gafas redondas y su rostro ligeramente demacrado, acentúan su parecido con las caras japonesas.

***Autorretrato de Chardin en su
caballete*** (Museo del Louvre)



***RETRATO DEL ARTISTA POR SÍ
MISMO***, 1930, (Colección privada).



A través de los retratos y las naturalezas muertas de **Chardin**, **Bonnard** no solo se permite devolver al autorretrato, en pleno siglo XX, su papel de gran arte; se ofrece el lujo de meditar sobre su pintura, con perspicacia y toda la energía de sus medios.



AUTORRETRATO CON BARBA. 1920, (Londres, colección privada).

Sobre un fondo de múltiples y caóticas pinceladas, aparece una cara preocupada, angustiada e inquisitiva que evoca ciertos retratos de **Van Gogh**, quien escribió: “*Hay algo dentro de mí. Qué es?*”

EL BOXEADOR, 1931, (París, Museo de Orsay).



Mientras que en sus paisajes y en sus escenas de interior, **Bonnard** refleja ambientes sosegados y armoniosos donde exalta la luz y el color, en sus autorretratos es duro consigo mismo. Este retrato nos presenta a un **Bonnard** agresivo, torso desnudo, con el puño cerrado y levantado, los músculos tensos, la cara a contraluz, delante de un fondo claro y neutro.

A diferencia de los artistas del Renacimiento italiano a quienes les gustaba retratarse en sus lienzos y frescos como figurantes de la escena, a menudo lujosamente vestidos o, como **Rubens**, entre su familia, **Bonnard** demuestra una gran humildad. De hecho, sus autorretratos no muestran ninguna impresión de complacencia: basta con mirar a *El boxeador*, con el torso desnudo delante de un espejo, con los puños cerrados y levantados, la cara inclinada y a contraluz. A pesar de esta aparente agresividad, es una tristeza profunda que el pintor ha querido traducir, como ocurre con los autorretratos de 1935 o 1945.



AUTORRETRATO EN EL ESPEJO DEL CUARTO DE BAÑO,
1945, (París, Centro Pompidou).

En las últimas páginas de su agenda de 1932, **Bonnard** ya había esbozado un autorretrato delante del espejo de su cuarto de baño. Utilizará esta técnica “a specchio” (al espejo, conocida por los artistas italianos desde finales del siglo XIV) varias veces entre 1940 y 1945, años particularmente ricos en autorretratos.

FAUVES

FAUVISMO (1905-1911)

Primera vanguardia del siglo XX. Surge en París a partir de la Exposición de Otoño de 1905 en el Salón de los Independientes.

El término procede del crítico Luis Vauxcelles que al contemplar una pequeña escultura clásica entre estos cuadros en la exposición en un tono peyorativo por la violencia cromática de las obras, exclamó: “Donatello en la jaula de las fieras (fauves en francés es fieras)”. Hasta entonces, este grupo, no tenía la pretensión de crear escuela o corriente, era conocido como el de los “incoherentes”. En realidad lo que estos pintores pretendían era reducir la pintura a un problema de color, desdeñando el objeto, en aras de una reafirmación de la estructura autónoma y autosuficiente del cuadro empleando para ello las leyes de los colores complementarios y reaccionando contra el impresionismo.

Tienen Influencia del primitivismo (de moda entonces entre los artistas) ante la romántica idea de que el arte nativo, no adulterado, se había conservado intacto gracias a que sus mentes no se habían corrompido por la cultura occidental, con lo que conservaban al niño interior, creando obras inocentes y de una verdad profunda. “Las máscaras africanas poseían una libertad de la que carecía el arte occidental”.

CARACTERÍSTICAS:

- Se pinta lo que se siente, no lo que se ve.
- Es una revolución pictórica: El color es la clave, se utiliza de manera arbitraria, subjetiva, apasionada y expresiva pero optimista.
- El color de fuertes contrastes, se independiza del objeto y de la realidad.
- La línea recupera protagonismo, es de trazo grueso (influencia de Japón).
- La luz y la perspectiva pasan a un segundo plano.
- La composición tiende al plano único, a la manera de Gauguin.
- La temática sigue siendo la misma: habitaciones, bodegones, paisajes, etc.

- **Niegan cualquier función descriptiva. El dibujo y el mimetismo se supeditan al color** (aplicado con la pincelada) **se olvidan aspectos como el modelado, el claroscuro o la perspectiva.** Para estos artistas **el dibujo será un aspecto secundario**, sin embargo **Matisse no se olvidó de su importancia.**
- Hay una **transgresión de la forma, van más allá de la representación por mimesis** (heredada del academicismo) esa búsqueda da lugar a una **abstracción de la forma centrada en el color.** Esta abstracción, **no llega a alejarla del modelo exterior** en que se inspira el artista, la identificación de la obra con el modelo no desaparece.
- **El color fue su centro en la creación** "*La lógica de la forma creada mediante el color - mediante el dibujo del color - que el fauvismo hizo posible (no se comprendió del todo enseguida salvo por quienes estaban tan obsesionados por la pureza pictórica como **Matisse**). Este se dio cuenta inmediatamente de que el color por sí solo podía evocar el registro completo de cualidades pictóricas que los otros componentes de la pintura expresan por separado: la profundidad y el carácter plano, los contornos y las superficies, lo sustantivo y lo ilusorio."*
- También se destacaba la **función decorativa** y se empleaban las líneas onduladas.
- **La técnica pictórica** fauvista aplican el **pigmento en manchas planas, anchas, con pincel, paleta o directamente del tubo** con la **técnica del traslapo**, usan toques rápidos y vigorosos, trazos toscos y discontinuos, aunque se crea distorsión en las figuras: **se persigue dar una sensación de espontaneidad.**
- El fundamento de este movimiento es la **liberación del color respecto al dibujo exaltando los contrastes cromáticos.**
- Los artistas *fauves* van a **trabajar con la teoría del color** interpretando qué colores son **primarios**, cuáles son **secundarios** y cuáles son **complementarios**. Mediante este planteamiento consiguieron una complementariedad entre colores, lo que producía un mayor contraste visual y una mayor fuerza cromática.
 - Colores Primarios: rojo, amarillo, azul.
 - Colores Secundarios: se obtienen mezclando colores primarios: rojo + azul (violeta); rojo + amarillo (naranja); amarillo + azul (verde).
 - Complementarios: se entiende por color complementario, el color opuesto a otro: para el verde es el rojo, para el azul es el naranja y para el amarillo es el violeta.

CONTEXTO ARTÍSTICO

En 1905, el Salón de Otoño, realizó una exposición de pinturas, esculturas, dibujos, grabados, arquitectura y artes decorativas.

En el catálogo de la exposición artística, no se indicó el número de salas en que estaba compuesto el salón, los nombres de los artistas con las obras expuestas fueron ordenados alfabéticamente (1. 636 obras de 577 artistas). La crítica de arte dedicada al salón artístico de ese año, por **Louis Vauxcelles** menciona 18 salas, se debe tomar en cuenta que “solo tres de los seis artistas que agrupaba *L'illustration* estaban representados en la famosa Sala VII: Matisse, Derain y Manguin. Con ellos estaban **Marquet, Camoin, Vlaminck** y algunos otros; **Puy** estaba en la Salle III con **los nabis**, mayores que él, **Vuillard y Bonnard** entre ellos; **Rouault** estaba en la Salle XVI con algunos realistas de influencia cezariana, como los clasificó **Vauxcelles**, que apuntaba el contraste entre su obra y la de **Rouault**. **Valtat** estaba en la Salle XV, con los entonces desconocidos **Jawlensky y Kandinsky**.

Hay que tomar en cuenta que el uso de colores brillantes, estuvo en muchos artistas fuera del fauvismo, en el París hacia 1900, lejos de ser un fenómeno exclusivo de los inicios de este movimiento, el color brillante fue una de las características principales de la vanguardia en la pintura. La obra temprana de los fauves debe estudiarse en este contexto. **El uso de colores intensos por sí mismo, no es característica única para clasificarlo dentro del movimiento fauvista.**

Por otra parte, en 1904 **Henri Matisse** estaba trabajando en la pintura ***Lujo, calma y voluptuosidad*** la cual expuso en el **Salón de los Independientes en 1905**, esta obra es considerada como una síntesis del posimpresionismo, resultado de un esfuerzo, de una búsqueda personal y se convirtió virtualmente en un manifiesto de lo que sería el fauvismo poco después. La utilización subjetiva del color y la simplificación del dibujo empleados por **Matisse** sorprendieron a todos cuando fue expuesto por primera vez, mientras que su desinterés por el acabado y sus colores chillones le granjearon el desprecio de la crítica cuando expuso sus paisajes, pintados en Colliure, en el **Salón de Otoño de 1905**. Allí también se expuso el ***Retrato de la Señora Matisse o La Raie Verte (La línea verde)*** donde se interpretó por críticos como una caricatura a la feminidad y una excentricidad en la pintura de retrato.

El repudio o la importancia de la crítica convirtió al fauvismo en el grupo de vanguardia en París entonces.

El grupo de artistas de este movimiento no poseían un manifiesto. No se puede hablar de un estilo fauvista, sino cada artista manifestaba un acercamiento en particular dentro del fauvismo, de libre expresión, libertad de moralidad y autonomía de enseñanza-aprendizaje por ejemplo.

Fueron los últimos que hicieron *pintura al aire libre*, "plein air" como en francés se hace referencia.

Matisse se entusiasmó con la luminosidad de **Paul Signac** en **Saint-Tropez** y compartió con **André Derain** el verano en Colliure, donde elevaron las tonalidades de sus paletas. Otros miembros del grupo -**Charles Camoin, Henri Manguin y Albert Marquet**- también fueron seducidos por la luz mediterránea, que queda reflejada sobre todo en las vibrantes naturalezas, en las vistas marinas y en los cuidados desnudos.

Poco después, **George Braque, Raoul Dufy y Othon Friesz** pusieron su atención en los pueblos pesqueros y en el júbilo de las villas engalanadas por las fiestas populares.

Esta característica se ejemplifica con la obra de **André Derain, *Barcos en la playa, en Colliure (o Colibre)*, 1905.**

La luz es un tema tratado en el arte en muchas manifestaciones artísticas. En los fauvistas **la luz se hizo por los contrastes realizados por matiz no por tono.**

Otra característica de esta pintura es su **intención de expresar sentimiento**, algo que anteriormente intentaron los pintores **Nabis**. Esto hace que percibieran la naturaleza y lo que les rodea en función de sus sentimientos. En la idea de que hay una diferencia entre el color percibido por los ojos y el color procesado por la mente o el pensamiento.

Defendían una actitud rebelde, un intento de **transgresión de las normas** con respecto a la pintura. Buscaban en definitiva, algo diferente, que les hiciese avanzar en el ámbito artístico.

Maurice de **Vlaminck**: "*Yo no quería seguir un modo convencional de pintar; yo quería revolucionar las costumbres y la vida contemporánea*".

Con respecto a los **temas** que pintaban existía **gran variedad**: algunos pintaron el mundo rural y otros el ámbito urbano. Algunos realizaron desnudos, escenas interiores, bodegones, mientras otros preferían la pintura al aire libre, realizando paisajes, influidos por las costumbres del impresionismo, o mostraban la importancia de sentir la alegría de vivir.

Dentro de este estilo hay una combinación de métodos llamado "**fauvismo de técnica mixta**" donde había un sincretismo de varios movimientos artísticos. Por anécdota: se "*combinó características derivadas de **Seurat y van Gogh**, con la pincelada restregada, frotada, y las divisiones arbitrarias de color que recuerdan a **Cezanne***".

Generalmente se conoce que tuvo un gran aporte a través de la pintura al óleo sin embargo los fauvistas también realizaron obras en otras técnicas artísticas: cerámica, escultura, grabado, dibujo, etc.



HENRI MATISSE

(Le Cateau-Cambrésis, 1869-Niza, 1954)

Dibujante, grabador, escultor, pero principalmente como pintor es uno de los artistas más importantes del Siglo XX, adalid del grupo fauvista y su mejor representante (sin menoscabo de otros fauvistas como **Maurice Vlaminck** y **André Derain**). Para los años 1920 ya se había destacado por su maestría en el lenguaje expresivo del color y del dibujo, la cual desplegó en una inmensa producción que se extendió por más de medio siglo, y que consagró su reputación. Tuvo reconocimiento en vida por artistas, críticos y coleccionistas. Durante su trayectoria, supo conjugar en sus obras la influencia de artistas como **Van Gogh** o **Gauguin**, con la de las cerámicas persas, el arte africano o las telas moriscas.

A partir de las últimas dos décadas del siglo XIX. Los impresionistas y los posimpresionistas revolucionaron las bases de las artes visuales mediante nuevos planteamientos conceptuales y formales lo que dio pie a que surgiesen nuevas visiones que con el tiempo serían llamadas las vanguardias. Los nuevos planteamientos provocan tales cambios que desde ese momento las cosas ya no pueden volver a ser las mismas.

La primera de estas vanguardias surgió en Francia a principios del siglo XX por la obra de algunos pintores que influidos por **Paul Gauguin** y los divisionistas como **Seurat y Signac**, empezaron a desarrollar nuevas ideas en cuanto a la figuración y sobre todo el uso del color como elemento fundamental de comunicación.

Estos artistas se concentraron alrededor de la figura de **Henri Matisse**, un joven pintor que se había formado en diversas academias, algunas al margen del arte oficial. Entre los postulados que se fijaron estaba el establecimiento de un arte decorativo cuyo principal factor de comunicación debía ser el uso del color de manera provocativa, la utilización de los recursos puros de la pintura sin la mediación de los principios académicos de composición y buscar nuevas vías de representación figurativa. Tras su primera exposición en París en 1905 un crítico de arte los llamó fauves, es decir “salvajes” y desde entonces su movimiento se empezó a **denominar fauvismo**.

1869 **Henri Matisse** nació en el norte de Francia, en Le Cateau-Cambrésis. Su familia se dedicaba al comercio y desde muy joven su padre esperaba que se dedicara a la jurisprudencia para lo cual lo envió a París a estudiar derecho en 1887. Hacia 1890 tuvo una larga y grave enfermedad que lo retuvo en cama. Durante su convalecencia empezó a pintar y en 1891, ya recuperado, venció la oposición de sus padres y abandonó la carrera de leyes para entrar en la Academia Julian.

1892 ingresó en la Escuela de Bellas Artes donde recibió clases pintor simbolista **Gustave Moreau**. Durante estos años conoció a otros jóvenes pintores como **Rouault, Camoin y Marquet**, (con los que más tarde fundarían el movimiento de los **fauvistas**) además de relacionarse también con **Dufy**, discípulo de **Pierre Bonnard**. En ese tiempo su estilo era más bien tradicional practicando el dibujo del natural, como se aprecia en *El tejedor bretón*, y realizó copias en el Louvre. Como estudiante de arte, su pintor más admirado fue **Chardin**.

En 1896 expuso cuatro lienzos en la Sociedad Nacional de Bellas Artes con notable éxito. Más adelante pasó a pintar luminosos paisajes de Córcega y de la Costa Azul, dejándose llevar por los aires impresionistas de la época.

En 1894 nació su hija **Marguerite**, cuya madre, **Caroline Joblaud**, había sido una de sus modelos. El 8 de enero de 1898, **Matisse** se casó con Amélie Parayre, con quien tuvo dos hijos, Jean en 1899 y Pierre en 1900, nacidos en Toulouse, donde los **Matisse** vivían cerca de los padres de Amélie. Los **Matisse** criaron a los tres niños.

Muchas de las pinturas entre 1898 y 1901 recurren al divisionismo, técnica que adopta después de leer un escrito de **Paul Signac**, "D'Eugène Delacroix au Néo-impresionisme". Desde que conoce la pintura de **Signac** el color se volvió el principal elemento de su pintura. Al mismo tiempo y durante toda su carrera siguió practicando el dibujo con gran virtuosismo. El divisionismo lo practicaría esporádicamente.

En 1904 pinta su trabajo divisionista más importante, *Lujo, calma y voluptuosidad*, con poco éxito en la primera muestra individual en la galería **Ambroise Vollard**. El uso del color se había hecho más pronunciado, por influencias de **Signac y Henri Edmond Cross**.

FAUVISMO

En algunas de sus figuras pintadas hacia fin de siglo está presente la influencia de **Cézanne**, pero su lenguaje evolucionó, influido por pintores postimpresionistas, como **Paul Signac, Paul Cézanne, Paul Gauguin y Vincent Van Gogh**, hacia una nueva expresión subjetiva de la realidad basada en una concepción del color, liberado de cualquier tipo de función descriptiva.

Con el comienzo del siglo, lideró junto con **André Derain** un grupo conocido como **fauvismo o fovismo**. Un movimiento efímero que celebró tres exposiciones. La primera de ellas fue en el *Salón de otoño* de 1905, el movimiento duró hasta 1908. La utilización del color muy contrastado y la influencia de la escultura africana son característicos de estos años. Las pinturas expresan emoción con colores salvajes y disonantes. En la primera exposición (donde **Vauxcelles** le había puesto nombre al grupo) había mostrado ***Ventana abierta, Collioure y Mujer con sombrero***. La muestra en general y el material de **Matisse** en particular resultó un escándalo para la época y fueron objeto de una crítica muy agresiva.

Su estilo tiende a la simplificación, suprime detalles, tiene zonas de color diferenciadas, traduce la forma de los objetos y el espacio existente entre ellos, introduce arabescos y crea un ritmo característico. El uso del color es de una gran sensualidad, aunque siempre muy controlada por una metódica organización estructural. Otro de sus rasgos es la sensación de bidimensionalidad como **La habitación roja (o Armonía en rojo)**, en los que la ilusión de profundidad queda anulada mediante el uso de la misma intensidad cromática en elementos que aparecen en primer o en último plano. **Matisse libera al color de la referencia a los objetos, logrando así su máxima expresividad. Enfrenta tonos puros para así resaltar los planos**. Al igual que el resto de los miembros del fovismo, el paisaje y el retrato son los géneros más abordados. Los tiempos del movimiento fauvista fueron cortos y después de la disolución del grupo **Matisse** siguió trabajando fundamentalmente con el color.

En 1909 -1910 pinta para un coleccionista ruso llamado Sergei Shchukin la **Música** y la **Danza** para su mansión de San Petersburgo.

VIAJES

En 1910 **viajó a España**; en Madrid visitó el Museo del Prado y su estancia en Granada y Sevilla contribuyó a acercarle a la estética oriental.
En 1912 y 1913 **viajó a Marruecos**, donde la luz le inspiró cuadros sobre paisajes mediterráneos de gran colorido, como **Los marroquíes**. Los viajes le indujeron a experimentar con colores mediterráneos abriendo en su obra una nueva sensibilidad. A pesar de tratarse de un periodo de tan solo un año en el que el artista realiza dos viajes a Marruecos, esta etapa es considerada como fundamental en el desarrollo de **Matisse**, tanto por la producción resultante así como por la influencia continua que significó en su obra. Su importancia es tal que ha sido motivo de estudios y exposiciones. Las estancias en Marruecos son importantes por la cantidad y ambición de la obra que produce. Previo a Marruecos, **Matisse** ya había viajado a Argelia en 1906, durante una etapa de transición de su obra. Gracias a este viaje y su investigación de otras tradiciones artísticas como la egipcia, la griega, la asiática, la precolombina y la africana,

desde 1907, Apollinaire subrayaba la combinación de todas éstas junto con las evidentes raíces europeas en el trabajo de Matisse. Sin embargo, hasta antes de su estancia en Marruecos, el interés de Matisse en el arte dicho “primitivo” se centraba en su espíritu y no en su estilo.

Como se puede suponer, las obras producidas en Marruecos muestran escenas y elementos de este país del Magreb como *La palma* (La palme) (1912) (cuyo título original era *Mañana de marzo en Tánger*), *Zorah en amarillo* (1912), *La marroquí* (1912-1913) o *Puerta de la alcazaba* (1912-1913). Sin embargo, pintó también un par de cuadros que capturan imágenes posibles en cualquier otro lugar, como las dos naturalezas muertas *Cesta de naranjas* (1912) y *El florero de iris* (1912), primera obra hecha durante su primer viaje. La disposición de este cuadro, con sus flores delante de un espejo, hecho probablemente cuando la lluvia confinó al artista a su habitación de hotel, anuncia obras similares de naturalezas muertas frente a espejos como las que haría más tarde en Niza. Un acierto de Matisse en los cuadros que realizó de escenas exteriores de Marruecos es la forma en que recrea la luz a partir de capas de veladura de pigmentos finos, transparentes y translúcidos.

CUBISMO

Hacia 1916 se inició un periodo en el que se percibe la influencia del movimiento cubista, de creciente importancia, que se traduce en un concepto más geométrico de las formas y una simplificación aún mayor, como en *El pintor y su modelo*. A raíz de la influencia del cubismo sus esquemas se volvieron más geométricos.

NIZA

En 1917 se instaló en Niza, lugar donde residiría hasta el final de su vida y desde el cual desarrolló las numerosas facetas que caracterizan su obra, llegando a ser considerado uno de los artistas más importantes del siglo XX. Durante los primeros años de su vida en Niza, la influencia marroquí es quizá mucho más clara y explícita a través de odaliscas y sus vestidos exóticos delante de decorados evidentemente marroquíes. Ejemplos de lo anterior lo tenemos en los cuadros *Almuerzo oriental* (1917) y *Odalisca y taburete* (1928).

Allí conoció a Renoir, y su estilo se hizo más sutil. Produjo en este periodo algunas de sus obras más célebres, como *Ventana en Niza* y la serie de *las Odaliscas*, donde queda claramente plasmado el gusto de Matisse por la ornamentación y el uso de arabescos. En los años siguientes viajó por Europa y Tahití, donde concibió la obra en gran formato *La danza*. Hacia la década de 1940, el colorido de sus telas se tornó más atrevido, como en *La blusa rumana* y en el *Gran interior rojo*, antecedentes de los gouaches que realizó a finales de los años cuarenta, en los que cortaba y pegaba papeles coloreados.

ULTIMA ETAPA

Matisse pasó los últimos años de su vida produciendo desde una silla. En 1941, tras un cáncer de colon y una serie de operaciones quirúrgicas, la fragilidad general que experimenta lo obliga a pasar sus días con el apoyo de una silla de ruedas, desde donde se las ingenia para continuar con lo que llamaba "**pintura con tijeras**". Se tratan así de collages (también referidos como *cut-outs* en inglés o *gouaches découpées* en francés) hechos con recortes de hojas de papel blanco pintadas con gouache. Sobre todo en las obras de grandes dimensiones, **Matisse** daba las instrucciones sobre los colores a utilizar por sus asistentes -al frente de los cuales estaba **Lydia Delectorskaya**, para luego él mismo recortarlos y dejar que su equipo los pegaran con alfileres al soporte final.

Además del colorido de las piezas, que contrasta con el contexto internacional de la Segunda Guerra y la situación personal del artista, los temas representados en los collages son igualmente joviales. Alrededor de la escena o personaje(s) central(es), destacan muchas veces figuras dinámicas e igualmente coloridas que recuerdan formas de la naturaleza como corales, algas marinas o estrellas. Uno de los mejores ejemplos de esta etapa es **Jazz**, libro ilustrado con tema circense que realiza en pleno conflicto bélico 1943-1946, pero publicado en 1947.

También decoró la **Capilla del Rosario** de las dominicas de Vence en 1950, la obra que mejor expone su tendencia simplificadora hacia formas más planas.

Realizó así mismo un gran número de dibujos a pluma e ilustraciones para escritores como **Mallarmé** y **Joyce**. En cuanto a sus grabados, el número de piezas alcanza las quinientas, entre litografías, aguafuertes y xilografías. También esculpió en bronce y colaboró escribiendo artículos para distintas revistas especializadas.

En 1963 se abrió en Niza el **Museo Matisse**, que reúne una parte de su obra. **Henri Matisse** es considerado junto con **Pablo Picasso** uno de los más grandes artistas del siglo pasado. Falleció en Niza en 1954.

CARACTERÍSTICAS

Le influyeron los impresionistas, postimpresionistas, **Van Gogh**, **Cézanne**, **Gauguin**.

Defiende la obra como creación de la mente. Sus cuadros hablan a través del color.

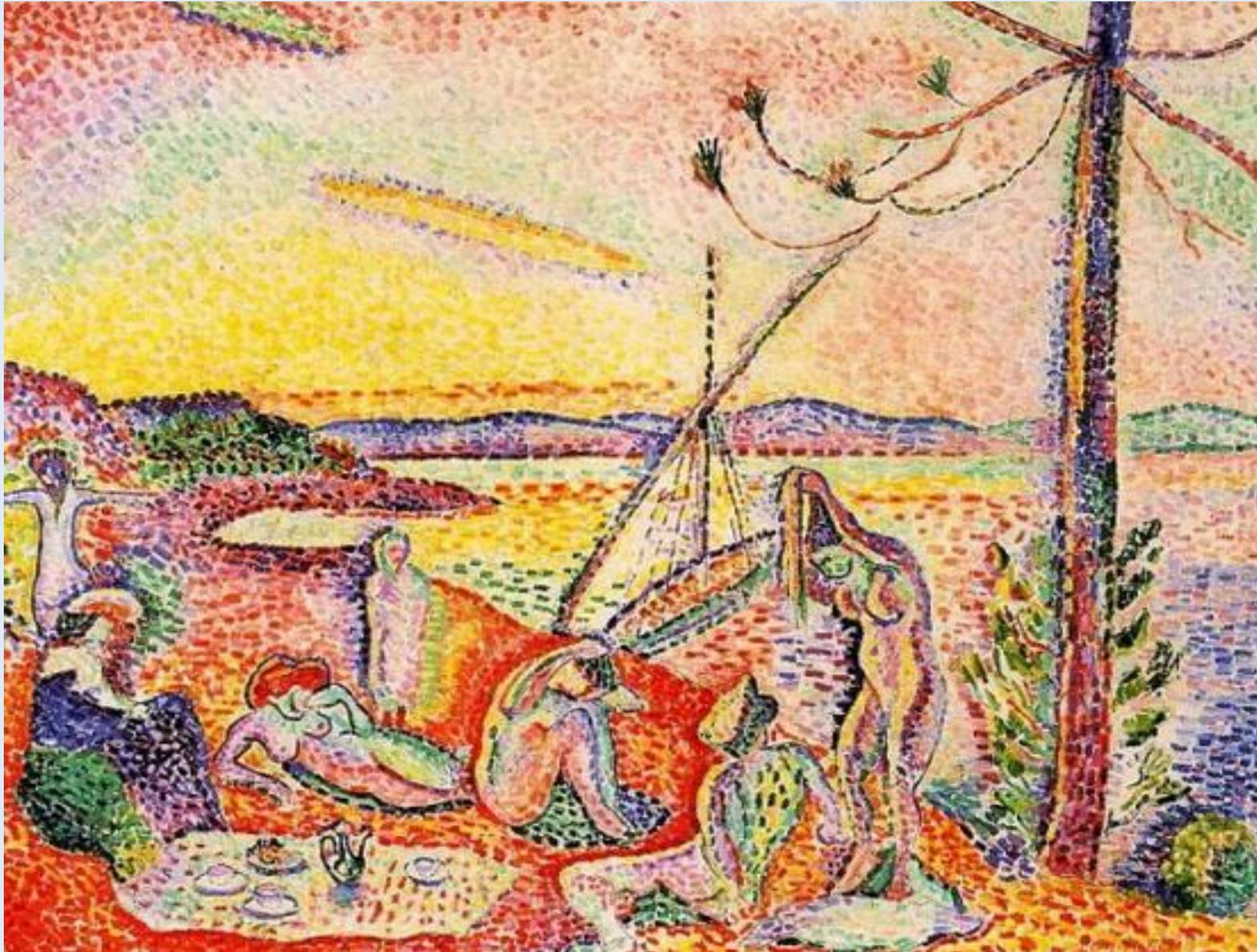
El color lo aplica en bandas independientes, buscando con la estridencia una nueva armonía.

Organiza la obra en planos de color que transmiten espacio, volumen y sentimientos.

Tras su viaje a España, África y Tahití sus colores son más expresivos e introduce los arabescos en composiciones armónicas.

Influirá en la mayor parte de los ismos posteriores.

LUJO, CALMA Y VOLUPTUOSIDAD 1904-5



Representa una **escena idílica** en la playa de Saint Tropez: al rubor del atardecer reflejado en el agua, un hombre vestido aparece merendando pacíficamente junto con seis mujeres desnudas en distintas posturas. El propio **Matisse** nos habla en esta ocasión de cómo es el ambiente el que determina a cada uno de los objetos de la composición; así, apenas parecen importantes los personajes representados (el artista no pone demasiado énfasis en su individualización) sino en el ambiente en el que la escena se desarrolla. **Matisse** añade pequeños detalles que lo convierten en una escena contemporánea: la jarra que hay sobre el mantel, el hombre calvo vestido (que parece un fauno-voyeur) o la gorra de capitán que lleva puesta una de las chicas. Es una visión nostálgica y moderna de la mítica Arcadia, cuyos habitantes se pasaban los días disfrutando en plena naturaleza, bañándose, cantando, comiendo, bailando y “queriéndose” unos a otros, sin tener que preocuparse por nada.

Fue realizada en torno a 1904. Está basada en un poema del escritor francés Charles Baudelaire conocido como ***Invitación al viaje*** que está recogido dentro de su obra ***Las Flores del Mal***. Parece ser que el artista pintó el lienzo cuando visitaba Saint Tropez junto con el mismísimo **Signac**.

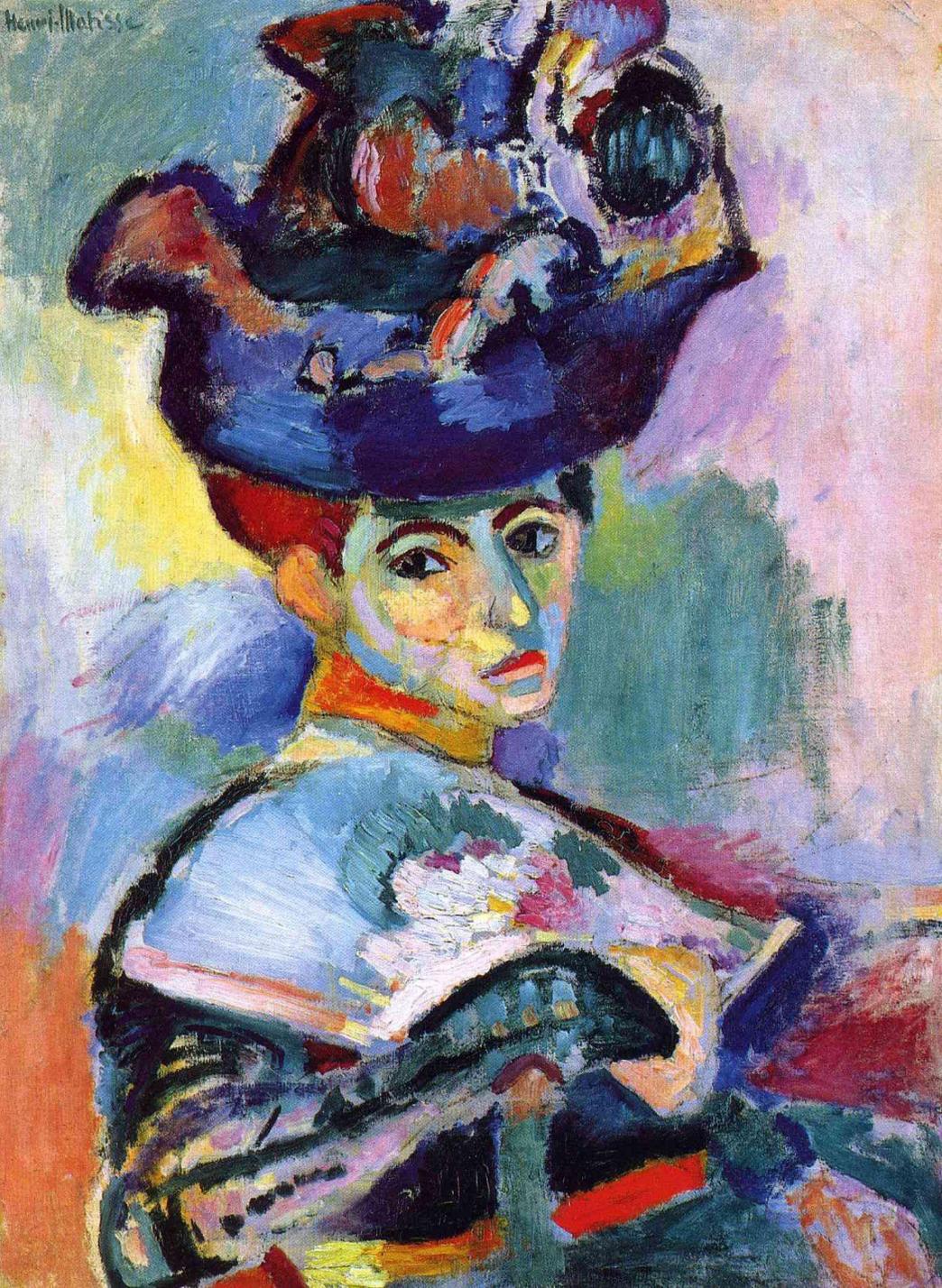
Fue expuesto por primera vez en el *Salón de los Independientes* y posteriormente en el *Salón de Otoño* de 1905 donde fue adquirido por **Signac**.



VISTA DE COLLIURE 1905

En 1905 viajó con **André Derain** a **Collioure**, un pequeño pueblo mediterráneo, casi en la frontera entre el país galo y España. Este viaje fue toda una revelación para ambos, porque allí descubrieron una luz diferente, la del **mar Mediterráneo** y además conocieron la obra de **Paul Gauguin**, una influencia decisiva para la llamada **pintura fauvista**, de la que **Matisse** se iba a convertir en el máximo exponente. De hecho, fue en **Collioure** donde su pintura se aventuró a utilizar únicamente los tonos puros de color, generadores de espacio y luz por sí mismos. Y por si fuera poco un año después conocería por esta misma zona al otro gran mito de la pintura de las **vanguardias históricas**: **Pablo Picasso**, el cual estaba por la región con **Georges Braque** creando lo que sería la **pintura cubista**.

El hecho es que **Matisse** tras ese viaje inicial a **Collioure** ya casi no abandonaría la costa francesa del Mediterráneo. Salvo algún viaje por el norte de África y por el sur de España, su rincón preferido fue esa región gala, y desde 1917 se instaló de forma permanente en la ciudad de **Niza** hasta su muerte.



MUJER CON SOMBRERO 1905 Museo de Arte Moderno de San Francisco.

Tiene una gama de colores tan suelta que parece un garabato sobre una paleta de pintor muy usada, lo que, dado que el pintor estaba retratando también a su esposa, lindaba con el escándalo. Había empezado de una manera bastante convencional, pintando a su mujer vestida con un traje elegante, típico de la burguesía francesa. Su estilosa mano enguantada sujeta un abanico, mientras que su hermoso pelo color caoba se encuentra oculto por un sombrero muy elegante. Hasta ahí, bien. **Madame Matisse** (Amelie), tendría que haber estado encantada, pero lo que vio al final de proceso no le gusto. Su marido había reducido el dibujo a una especie de máscara africana y le había dado color con unas pinceladas esbozadas amarillas y verdes. Su sombrero parecía el intento de un niño de pintar un bodegón de frutas tropicales, mientras que su cuidado cabello se había convertido en un par de toques naranja, al igual que sus cejas y labios. Con respecto al vestido, **Matisse** prescindió de él y, en su lugar, lleva algo parecido a una selección de prendas de mercadillo de segunda mano: una mezcla de colores aplicados de modo espontáneo y nada naturalista. El fondo no existe y lo que hay consiste en cuatro o cinco áreas de color pintadas de un modo muy libre.

Tiene mucho color pero no es fiel a la realidad ¿Resultó bochornosa para madame Matisse?. Mucho. Para añadir más leña al fuego, cuando le preguntaron a **Matisse** que llevaba puesto su mujer, se dice que contestó: “iba de negro, por supuesto”.

La pintura resulta más esbozada que cualquier obra impresionista, tiene mas brillo que cualquier **Van Gogh** y resulta más llamativa que cualquier **Gauguin**. De hecho, se acerca más a **Cézanne**: el modo en que ha estructurado la imagen, bloque de color tras bloque de color, hace pensar que está siguiendo el consejo de **Cézanne** de pintar lo que se ve y no lo que le han enseñado a ver, más su color vivaz y su extensión plástica revelan la pasión que **Matisse** sentía por su esposa.

El cuadro fue expuesto junto a la obra de otros artistas en el Salón D'Automne en 1905. Fue en esta exposición en la que se acuñó el termino de "**Fauve**" que se puede traducir como "salvaje" o "bestial", a raíz de los comentarios emitidos por el crítico de arte **Louis Vauxcelles**.

Con el fauvismo se empieza a superar el impresionismo para utilizar el color de forma provocativa, una explosión cromática que inunda todo el lienzo y en la que se busca la liberación del color respecto del dibujo exaltando los contrastes.

Los "fauvistas", de los cuales **Matisse** fue el más claro precursor, tuvieron sus claros detractores pero también rendidos admiradores, tanto que esta obra fue finalmente comprada por **Gertrude** y **Leo Stein**, suponiendo dicha adquisición una bocanada de aire fresco para **Matisse** que venía recibiendo críticas muy negativas de sus últimas obras.



VENTANA ABIERTA A COLLIOURE 1905

Paisaje

Óleo, colección privada

Representar la vista desde una ventana abierta con macetas y plantas mostrando el puerto de Collioure con veleros. Matisse tenía un apartamento en Collioure, en la costa Vermilion al sur de Francia. Era una escena poco común entonces más la idea de una ventaba abierta se convertiría en un tema muy recurrente para el artista, siendo esta obra sólo la primera de algunas más.

No hay diferencia entre el primer plano de las macetas y el plano del fondo con los veleros. Erradica la perspectiva y elimina el espacio generando **una distinción nula de los dos planos**. **Matisse** rechaza la imitación de la naturaleza, le interesaba plantearla con otra mirada, reduciendo y unificando el espacio a través de la expresión del color y la utilización de colores complementarios. Esta obra comprende todas las características del fauvismo: La **supresión del fondo**, la **síntesis de las formas** mediante la estructuración de la mancha, y la arbitrariedad en el **uso del color puro** sin degradados, pues no se observan cambios de luces y sombras ni volumetría en la ventana y su vista ante un uso del color plano.

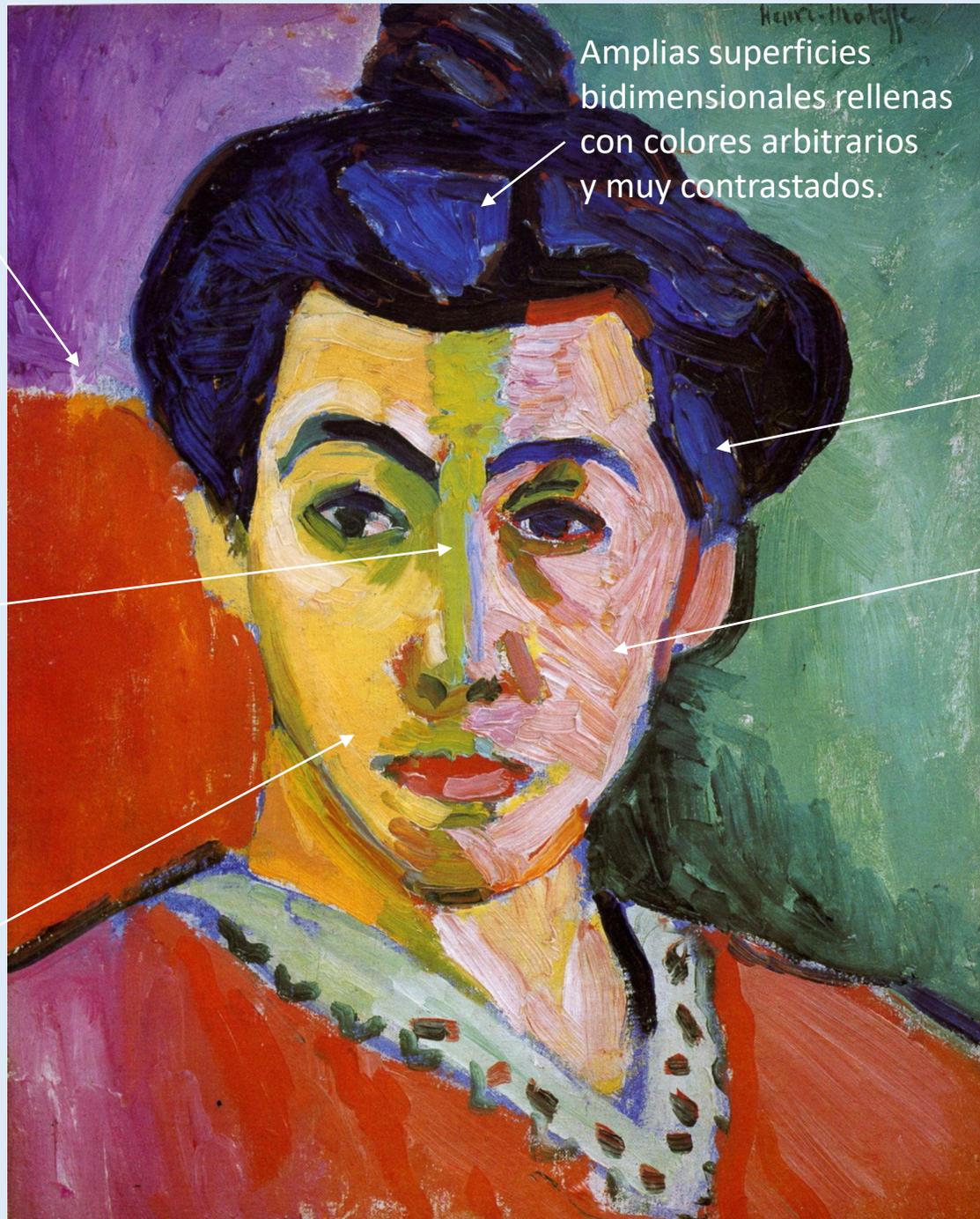
Esta obra tiene además ciertas pinceladas matéricas, es decir gruesas y con gran cantidad de pintura como hacían muchos impresionistas y postimpresionistas en el S. XIX.

La obra tiene un significado mucho más profundo que la mera representación de «una ventana con muchos colores». Se trataría casi de un manifiesto pictórico en el que el artista llama la atención del espectador para que se asome a «la ventana» y observar «un nuevo paisaje», proponiendo **un cambio de pensamiento hacia el entendimiento de un nuevo lenguaje pictórico y compositivo donde el color es el protagonista por encima de cualquier regla académica** como la proporción, la perspectiva y el espacio, el volumen o la luz.. Invita a quien lo mira a ver una nueva realidad

Espacios planos, el amago de profundidad lo adquiere por contraposición de colores binarios en el fondo: naranjas (amarillo-rojo), verde (amarillo - azul y violeta (azul -rojo)

La línea verde separa la zona de luz y de sombra y acentúa el contraste

Zonas de colores cálidos (amarillentos) representan la zona iluminada, mientras que la gama de tonos fríos (rosados apagados) se emplean en las sombras.



Amplias superficies bidimensionales rellenas con colores arbitrarios y muy contrastados.

LA LÍNEA VERDE. MADAME MATISSE 1905

Busto de su esposa con la cabeza ligeramente girada. Composición sencilla

Cabellos negros con reflejos azulados.

Las pinceladas siguen una dirección y un ritmo.

En la figura predominan los colores primarios (rojo, azul y amarillo)

LA LÍNEA VERDE

Probablemente, la obra más fauvista de **Matisse** sea este retrato de su esposa **Amélie**, construido a base de grandes manchas de color puro.

El rostro ovalado de **Madame Matisse** está dividido en vertical por una llamativa raya verde, que es la que da título al lienzo. En la pintura tradicional de retratos, lo habitual era que los pintores dejaran una mitad del rostro iluminada y la otra más en sombra. **Matisse** hace aquí lo mismo pero en vez de aplicar luces y sombras, pinta un lado del rostro de color rosa y otro amarillo (el amarillo actúa en este caso como sombra). También son muy características del fauvismo esas pinceladas enormes, que prácticamente esculpen las figuras.

Aunque lo parezca, los colores no son arbitrarios. Lo único que hace **Matisse** es llevar al extremo las ligeras tonalidades de color que podemos apreciar en los reflejos y las sombras reales si nos fijamos bien en ellos (por eso el moño de **Madame Matisse** tiene tonalidades lilas y verdes, reflejo de la pared del fondo).

La obra representa el retrato de la esposa de **Matisse**, un retrato duro y colorista, la mujer, seria y en posición de posar para el retrato, desvía ligeramente su mirada del frontal del cuadro, ofreciendo un aspecto de tranquilidad y al mismo tiempo de tensión.

Lo que destaca en la composición es el juego de líneas y de colores que definen el retrato, líneas que definen bruscamente el límite de las formas de la cara y el vestido, los colores planos y saturados, sobre todo la famosa raya verde que da título al cuadro, y que delimita de una forma brusca los dos lados de la cara. La modelo quizás pudo estar iluminada por dos fuentes de luz, una natural, que procedería de la zona verde (un exterior o ventana) y otra artificial a la izquierda que iluminaría con tonos cálidos procedentes de una lámpara incandescente o un reflejo cálido, la línea verde sería el espacio de sombra entre ambas fuentes de luz.

La utilización de colores saturados de pincelada amplia y enérgica, lo convierte en un ejemplo destacado de los presupuestos de la pintura fauvista.

LA ALEGRÍA DE VIVIR 1905- 1906. Óleo sobre lienzo. 240 x 176,5. Paisaje fauvista. Fundación Barnes. Filadelfia.



Se ha tomado como el icono del FAUVISMO

Matisse representa una escena bucólica: una serie de personajes desnudos en diversas acciones parecen estar disfrutando en plena naturaleza junto al mar.

Escoge un **formato horizontal descriptivo**.

Es un **obra figurativa con abstracción**: una **interpretación libre, desprovista de una función descriptiva** y con un marcado **sentido decorativo, con los contornos de las figuras muy marcados en donde domina la línea y el color**.

La paleta es muy intensa y cálida: rojos, anaranjados, amarillos, verdes y algún azul pero no corresponden con los colores naturales, transmiten optimismo y sensualidad.

Se aprecia **libertad en la línea de contorno, en la utilización de las escalas y proporciones de las figuras y líneas objetivas que representan los troncos y el follaje** junto con un gran sentido de la **composición y de la armonía**. Las figuras son planas o tienen un ligero claroscuro que define algo de volumen.

En la **composición se advierten varios triángulos escalenos que compensan sus líneas y definen el espacio** y un **ovaló en el centro que engloba a los personajes que bailan la sardana al fondo**.

Matisse hace una apelación a los sentidos (sensualidad) que se encuentra en el color, la línea y en el tema elegido: una escena bucólica.

Representado el mito de Arcadia, el país imaginario que estaba habitado por pastores que no se dedicaban a otras cosas más que cantar, danzar, hacer música y estarse todo el día tirados en la hierba. **Matisse** nos presenta una escena en la cual podemos ver a varios personajes arquetípicos que están realizando diversas tareas que les son propias como tocar instrumentos, danzar, enamorarse y otros en fin, sin hacer nada. Las figuras están todas desnudas y posan con desenfado sobre un prado rodeado de árboles frondosos con un fondo de paisaje marino. El dibujo, lineal y sintético presenta sensuales arabescos.

El resultado es de una belleza arrebatadora, con esos árboles sinuosos que se unen en la parte superior para enmarcar la escena, y los arabescos que forman los cuerpos curvilíneos de las figuras: la chica amarilla que se está adornando el cuerpo con una guirnalda de flores, la retorcida pareja de amantes, las dos mujeres (morena y pelirroja) que están tumbadas en el suelo, una de frente y otra de espaldas, el pastorcillo que toca la flauta... Algunos de estos personajes, como los que están bailando en corro, los reutilizaría más tarde para otras obras, como ***La danza***. Aunque el colorido es muy intenso, es tan armónico que resulta más sensual que violento.

Los colores, como corresponde al fauvismo, son intensos y expresivos. **Matisse** combinó varias tonalidades de amarillos y ocre que contrastan con el rosado de los cuerpos. Los árboles muestran el contraste de los verdes y rojos, colores complementarios. A pesar de que el colorido no representa objetivamente los elementos plasmados en esta obra, el conjunto está armónicamente concebido en una unidad cuya característica más sobresaliente es la expresividad intensa de las figuras y los colores.

La composición presenta un esquema bastante tradicional con un triángulo que la domina y varios planos que generan la tridimensionalidad que es necesaria para representar un espacio a la vez cerrado y que se fuga hacia el fondo, aunque no hay perspectiva. El centro de la composición está generado por el grupo de los danzantes que se encuentran en el plano posterior y de este modo se rompe el tradicional elemento de composición centralizada que se enmarca en un primer plano. Las dos mujeres recostadas más adelante cierran el primer círculo que antecede al centro de los danzantes. Con ello **Matisse** logra el efecto paradójico de centralización y a la vez dispersión.

ARMONÍA EN ROJO o HABITACIÓN ROJA. 38 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. 1908.



Las obras de los fauvistas y de **Matisse** en particular revolucionaron el mundo del arte y dieron el pistoletazo de salida a una nueva concepción artística.

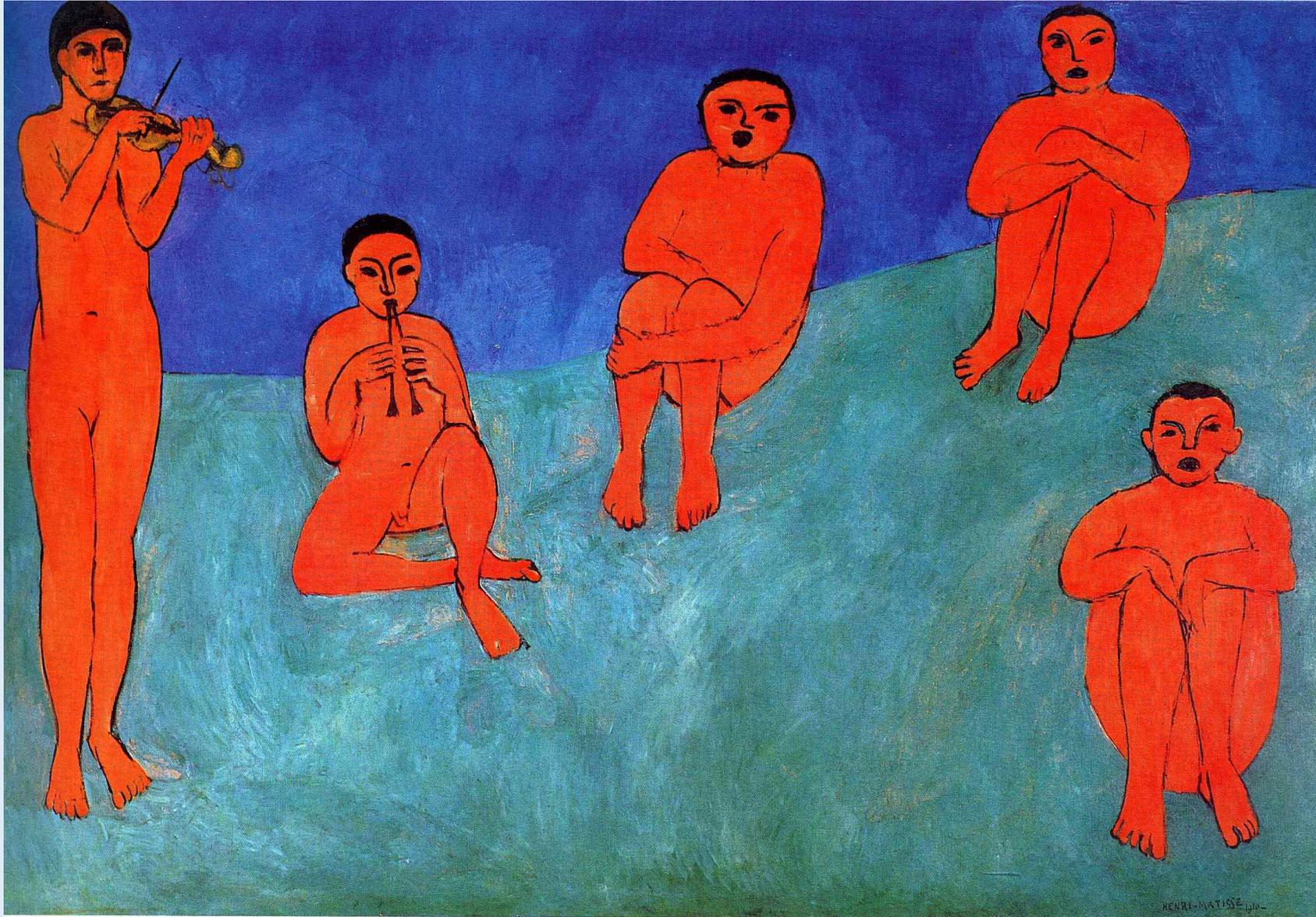
Influenciado por la subjetividad de **Van Gogh**, la minuciosidad y detallismo de las formas arabescas y la estampa japonesa que tanta admiración había causado en los pintores impresionistas. Encargada por un conocido marchante de origen ruso cuyo color favorito era el rojo (Matisse en un principio había pensado en el azul). Representa un comedor donde una sirvienta está colocando la mesa para empezar a comer, al fondo, un ventanal rectangular por donde se observa la vegetación exterior. La interpretación es **novedosa**: subordina el tema y las formas al color que usa de forma subjetiva (el pelo de la mujer naranja y el rojo que domina todos y cada uno de los aspectos formales).

Debido a la cámara fotográfica la pintura realista carecía de sentido y los pintores comenzaron una **tendencia subjetivista** de la realidad. Para los fauvistas la realidad queda supeditada al color, al que quedan sometidos los planos compositivos y la profundidad. Los elementos decorativos de la pared del fondo se repiten en primer plano y el uso indiscriminado del rojo hace que ambos se fundan por completo. Las formas son planas y bidimensionales. Ni la mesa ni la mujer presentan modelado.

En el exterior se siguen las mismas pautas: las copas de los árboles, en blanco van marcando perspectiva a través de los distintos tamaños. El dibujo es remarcado con líneas negras que junto a la planitud de los colores remiten a las formas arcaicas de la pintura románica. La línea recta de la mesa transmite serenidad mientras que las formas curvas de la decoración en roleos, sensualidad. La pincelada no está demasiado cargada y se aplica de manera uniforme. Los **colores son puros** y se utilizan sobre todo los primarios mientras que los secundarios se usan en los pequeños detalles (el gusto por el detallismo será una de las características de **Matisse**).

LA MÚSICA

1909-1910. Óleo sobre lienzo. 260 x 389 cm. Museo Hermitage, San Petersburgo.



LA DANZA Y LA MÚSICA

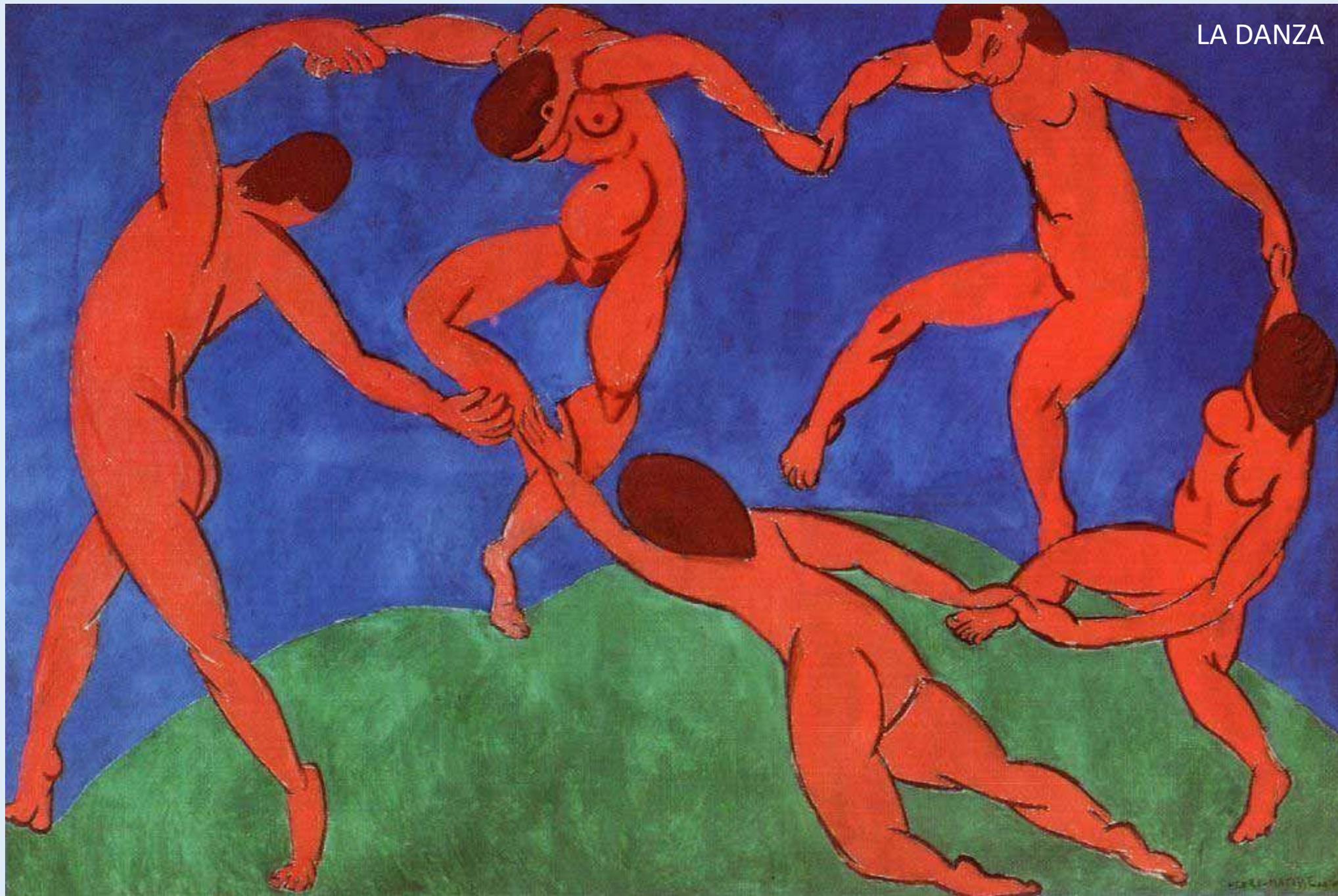
Son una pareja de lienzos pintados para la mansión de San Petersburgo de un coleccionista ruso llamado **Sergei Shchukin**.

Lo que más llama la atención son los colores tan intensos utilizados por **Matisse**: el azul cobalto del cielo, el verde turquesa de la hierba de la colina y el rojo anaranjado de las figuras.

Matisse pinta uno de sus temas fetiche, el mito de la Arcadia: el regreso a la mítica Edad de Oro, donde los hombres éramos felices y podíamos perder el tiempo despreocupadamente, bailando y cantando sin parar.

Es interesante el contraste entre los dos cuadros. Las figuras de "**La danza**" están cogidas de la mano y bailan en corro a una velocidad frenética, como si estuviesen en trance. Mientras que las figuras de "**La música**" están estáticas, completamente aisladas unas de otras, concentradas en su interpretación musical.

LA DANZA



Posiblemente este óleo pintado sobre tela en 1910 y que hoy es una de las grandes obras maestras que cuelgan del **Museo del Ermitage de San Petersburgo** (aunque hay otra versión en tonos diferentes en el **MoMA de Nueva York**) sea su cuadro más reconocible. Una imagen en la que plasma a la perfección la constante relación que el pintor francés creó entre la pintura y la música. No obstante esos vínculos entre pintura y música, se encuentran en otras muchas obras suyas y se materializan no solo como conceptos de armonía, sino también como conceptos pictóricos.

Por ejemplo, en el año 1920 el célebre empresario de los Ballets rusos **Sergei Diáguilev** le encargó a **Matisse** la decoración, escenarios y vestuarios de su representación del ballet *El ruiseñor* del compositor contemporáneo **Igor Stravinski**. E incluso posteriormente, en el año 1931, el mecenas norteamericano **Barnes** le hizo el encargo de crear un gran mural decorativo de unos 52 metros cuadrados y que el tema fuera la danza. Una obra que hoy se puede ver en la **Barnes Foundation**, o bien, un previo que se expone en el **Museo de Arte Moderno de la Villa de París**.

No obstante, la obra por antonomasia de esta relación entre colores, baile y notas musicales sería este cuadro de **La Danza**, y su hermana **La Música**. Ambos fueron un pedido que le realizó **Shchukin**.

El caso es que **La Danza** es un cuadro de dimensiones considerables (260 x 391 cm) y en tanta superficie el autor es capaz de cautivarnos con la sencillez de su estructura y por los colores elegidos. Ha logrado hacernos pensar que las figuras están bailando de verdad y en cualquier momento pueden salir del lienzo.

Solo hay tres colores brillantes, sin matiz alguno, y unas siluetas recortadas que se dan la mano y generan la sensación de un movimiento circular continuo. Pero algo tan simple a la vista fue fruto de un cuidado trabajo por parte de **Matisse**, quien estudió por separado cada elemento (el dibujo, la forma, el color, el movimiento,...) de manera que todo sea una danza equilibrada y una armonía musical.

MATISSE POSTERIOR

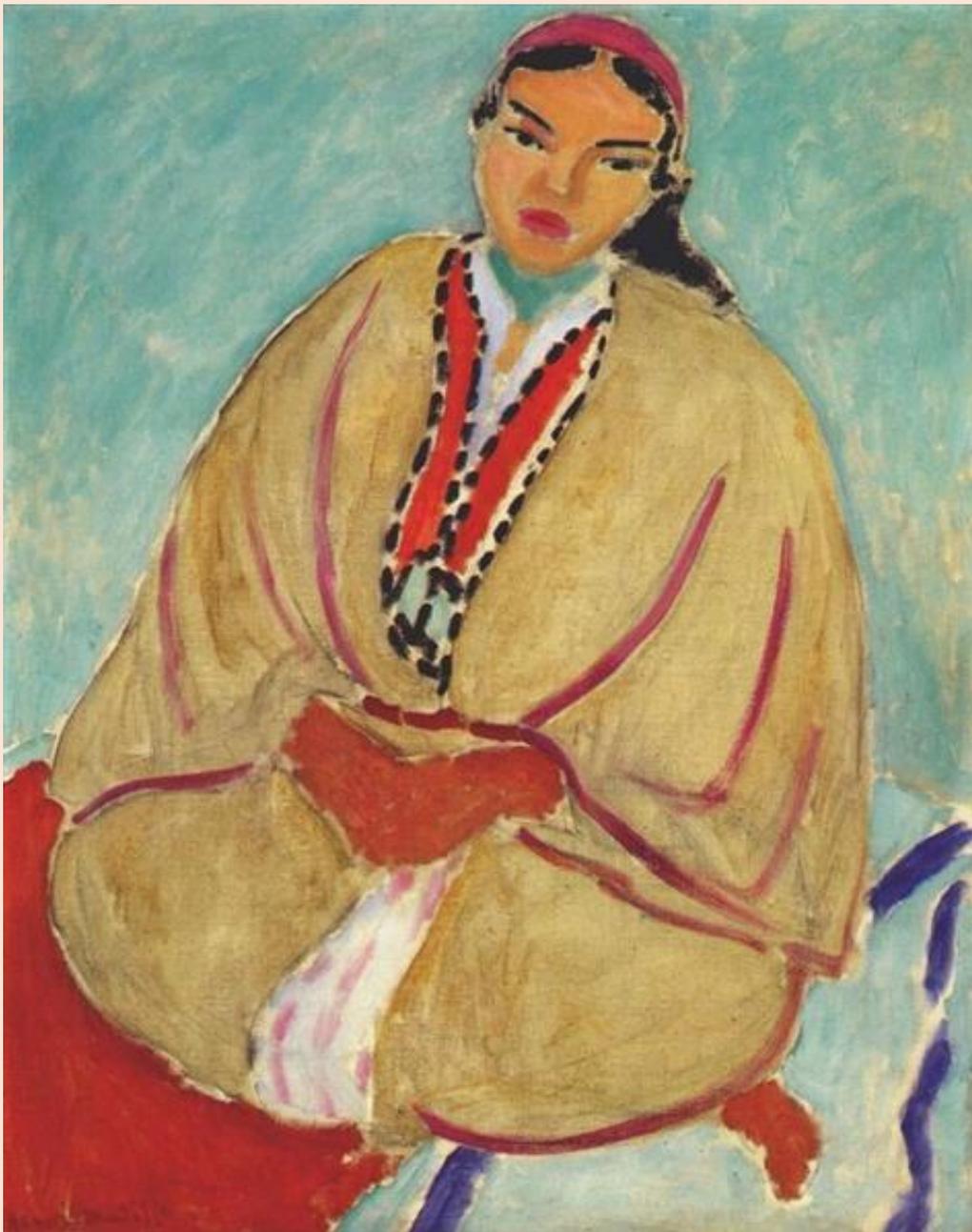


CAFÉ MARROQUÍ

1912 - 1913

Museo del Hermitage

Temple sobre lienzo



ZORAH EN AMARILLO

1912

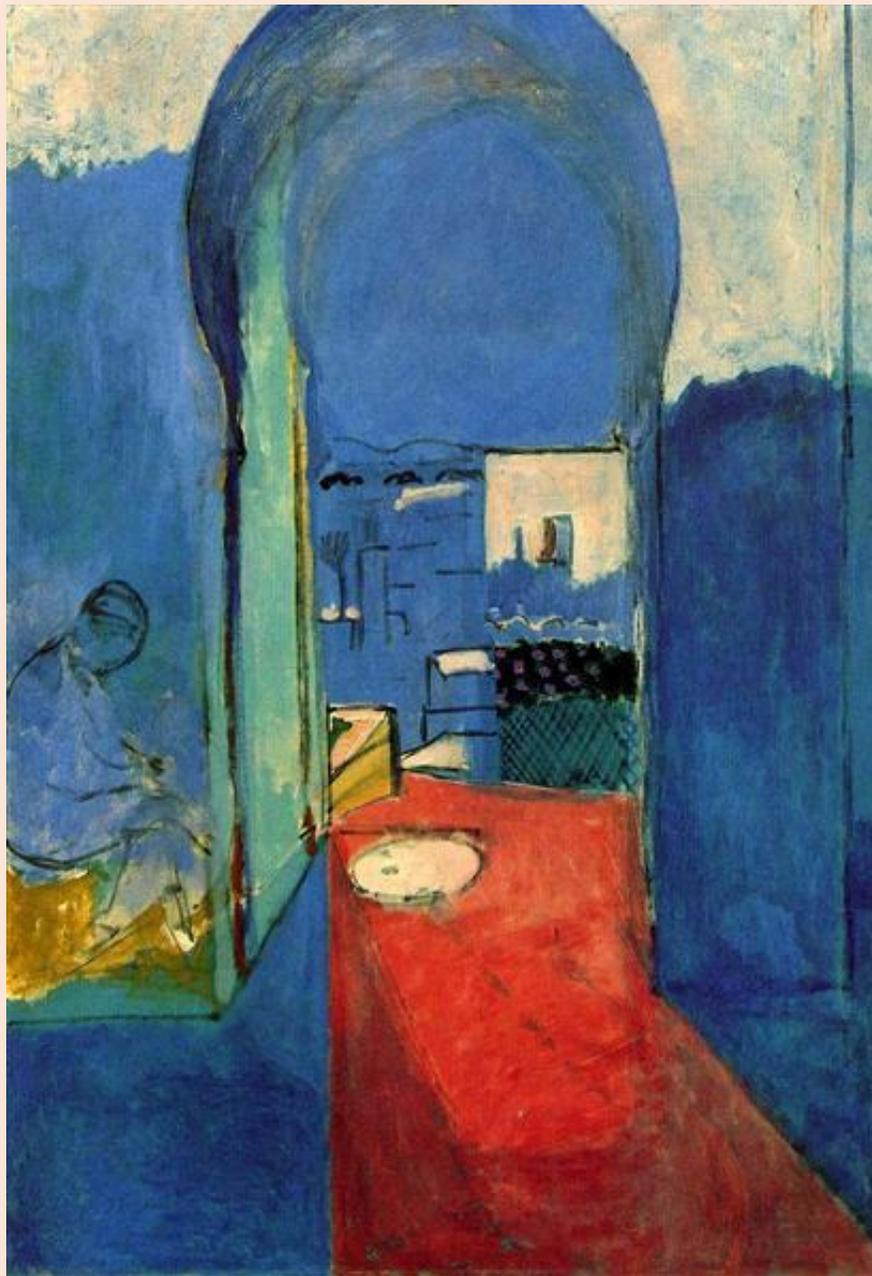
retrato



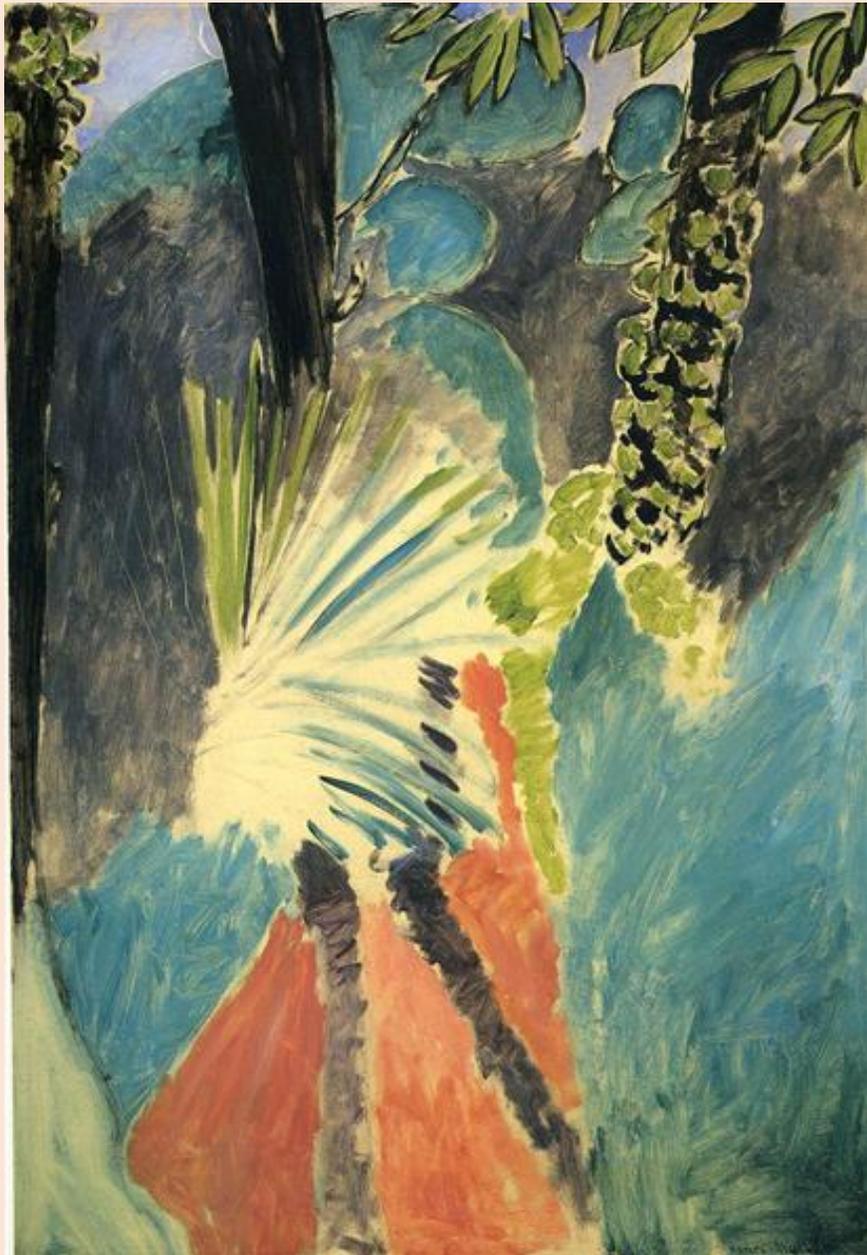
ZORAH EN LA TERRAZA 1912

Expresionismo, Orientalismo
retrato

óleo, 56 x 48 cm



ENTRADA A LA ALCAZABA 1912
óleo, Museo del Hermitage

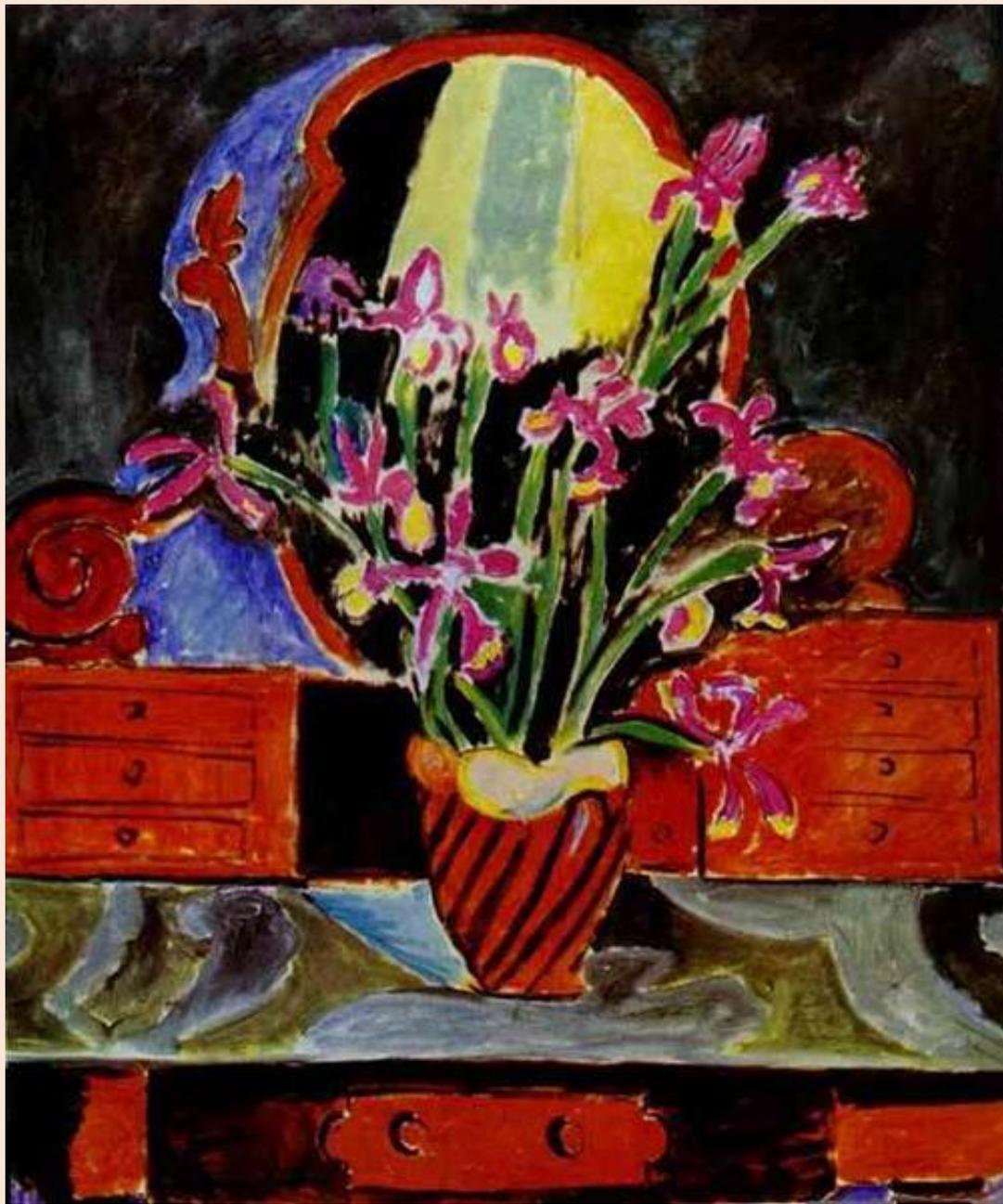


LA PALMA 1912

Expresionismo

paisaje

116 x 81 cm



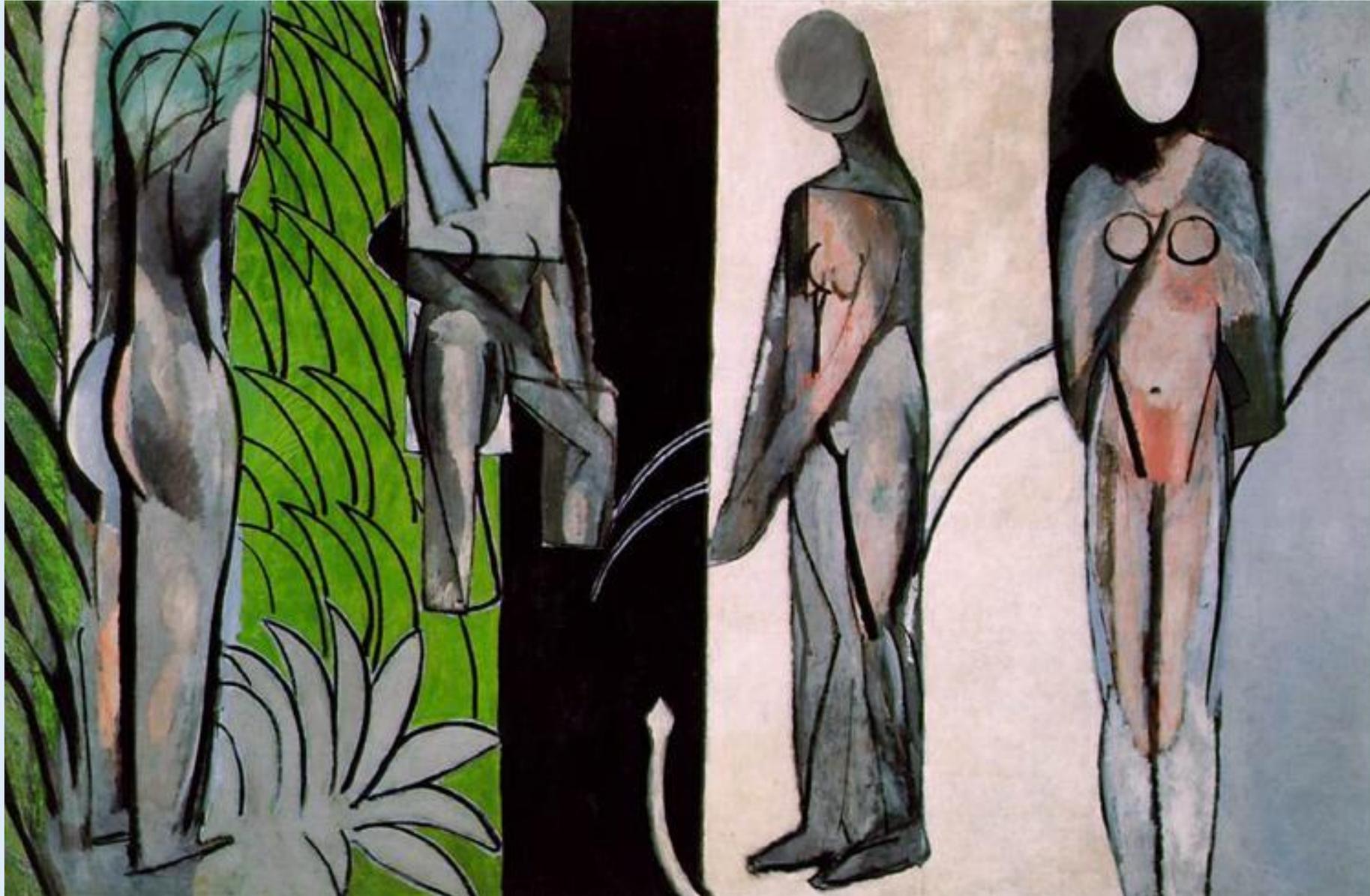
FLORERO DE IRIS

1912

Expresionismo
pintura de flores

CUBISMO

BAÑISTAS JUNTO AL RÍO 1909 - 1917



260 x 390 cm

Escena de género

Óleo sobre lienzo

Instituto de Arte de Chicago

Matisse la consideraba una de sus mejores obras. Se puede ver la evolución del artista, en tres momentos distintos. De hecho, durante la restauración de la pintura se realizaron imágenes de Rayos X que muestran esta evolución.

Son ocho años de trabajo en los que **Matisse** pasó del colorido a la austeridad, del fauvismo al cubismo, de la geometría a lo detallado. Casi una década de reelaboración, experimentación e investigación artística que al final dio como resultado una de las obras estrella.

Matisse, empezó a simplificar y eliminar detalles, a introducir sus típicos arabescos y sus geométricos ritmos. Aquí vemos ese ritmo en las figuras femeninas desnudas llevadas al extremo de simplificación, y en esos motivos vegetales del lado derecho.

En 1910 visitó el Museo del Prado, empapándose de los grandes maestros, y en 1912 viajó a Marruecos descubriendo la luz africana. En 1916 se ve ya la influencia del Cubismo y hacia 1917, cuando se va a Niza, conoce a Renoir, y su estilo vuelve a mutar. Todos estos estilos se pueden rastrear en ***Bañistas en el río***.

Fue un periodo clave para **Matisse** en los que fue encontrando su inconfundible ojo que lo coronó —junto a **Picasso**— como uno de los pintores más importantes del siglo XX. Ambos, por cierto, admiradores acérrimos de **Cézanne**.

De hecho, la temática de los bañistas viene claramente del post-impresionista.

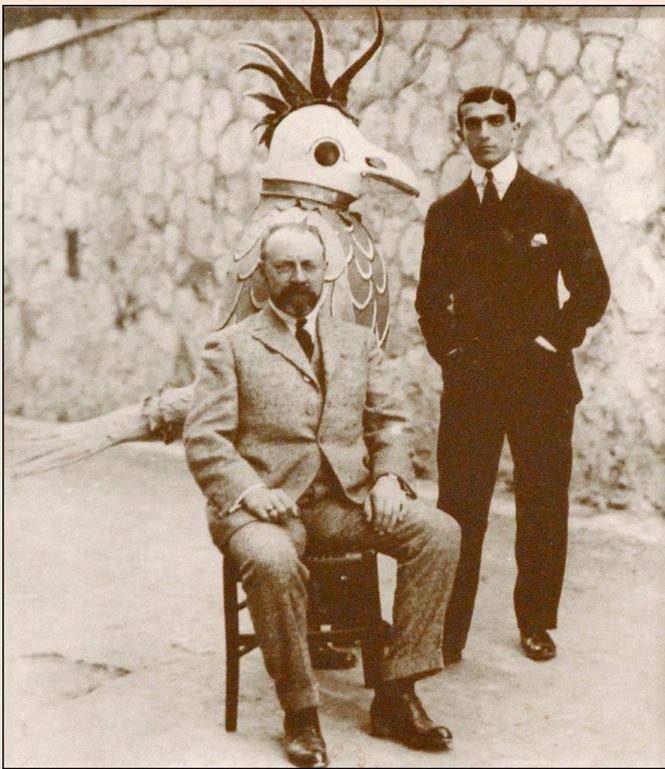


EL PINTOR Y SU MODELO 1917

Post impresionismo

147 x 97 cm

Óleo sobre lienzo



Henry Matisse y Leónide Massine
Junto al ruiseñor mecánico para el
Canto del ruiseñor de Stravinsky
Monte-Carlo 1920.

Fotografía Joseph Enrietti

COLABORACIÓN CON LOS BALLETS RUSOS

Sergei Diáguilev le encargó a
Matisse la decoración,
escenarios y vestuarios de su
representación del ballet *El
ruiseñor* del compositor
contemporáneo **Igor Stravinski**
en 1920.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



EN NIZA *SERIE ODALISCAS*



ODALISCA CON PAÑUELO VERDE

Fecha: 1926

Estilo: Expresionismo, Orientalismo

Género: desnudo

ODALISCA CON CAJA ROJA

Fecha: 1927

Estilo: Fauvismo

Género: desnudo





ODALISCA CON PANTALÓN GRIS

Fecha: 1927

Estilo: Fauvismo

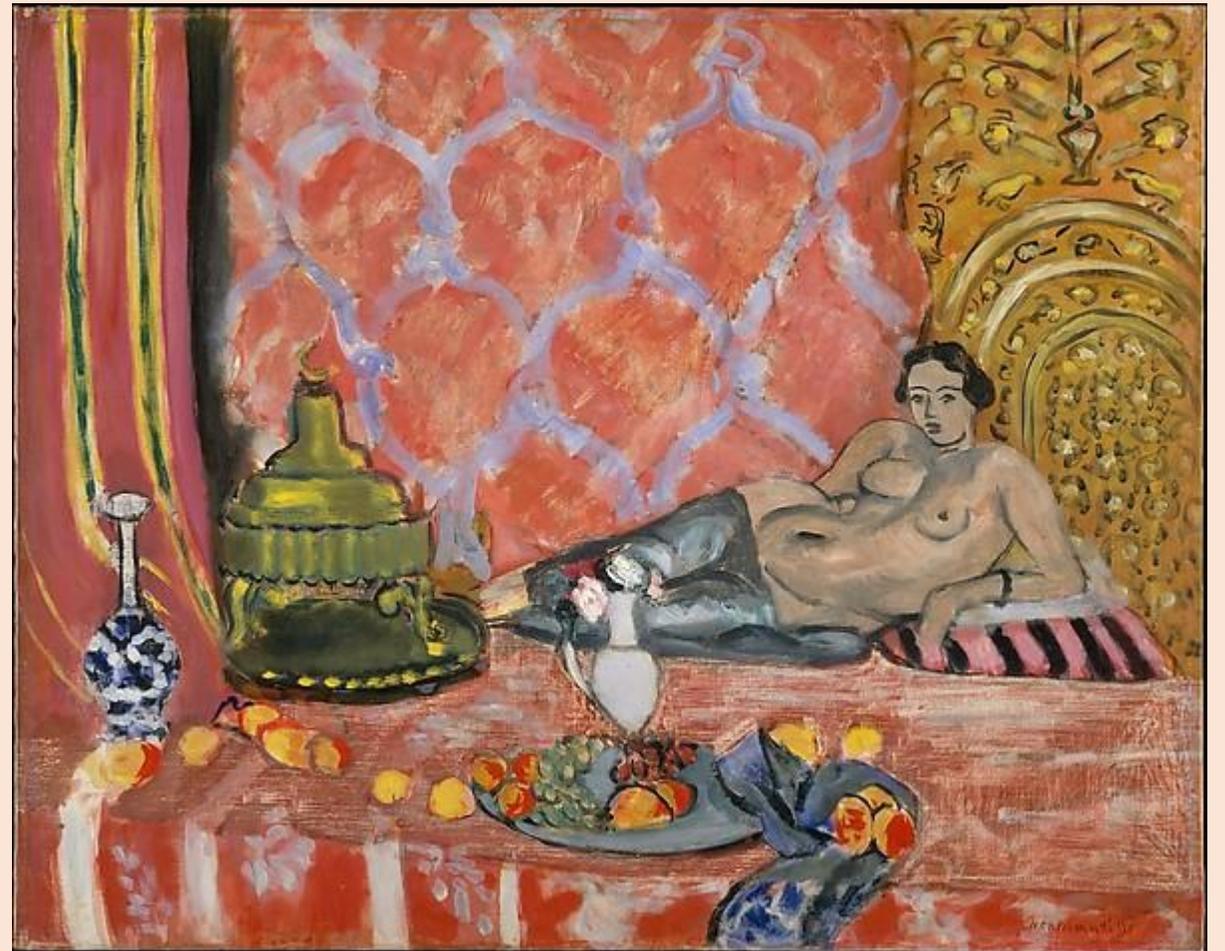
Género: desnudo

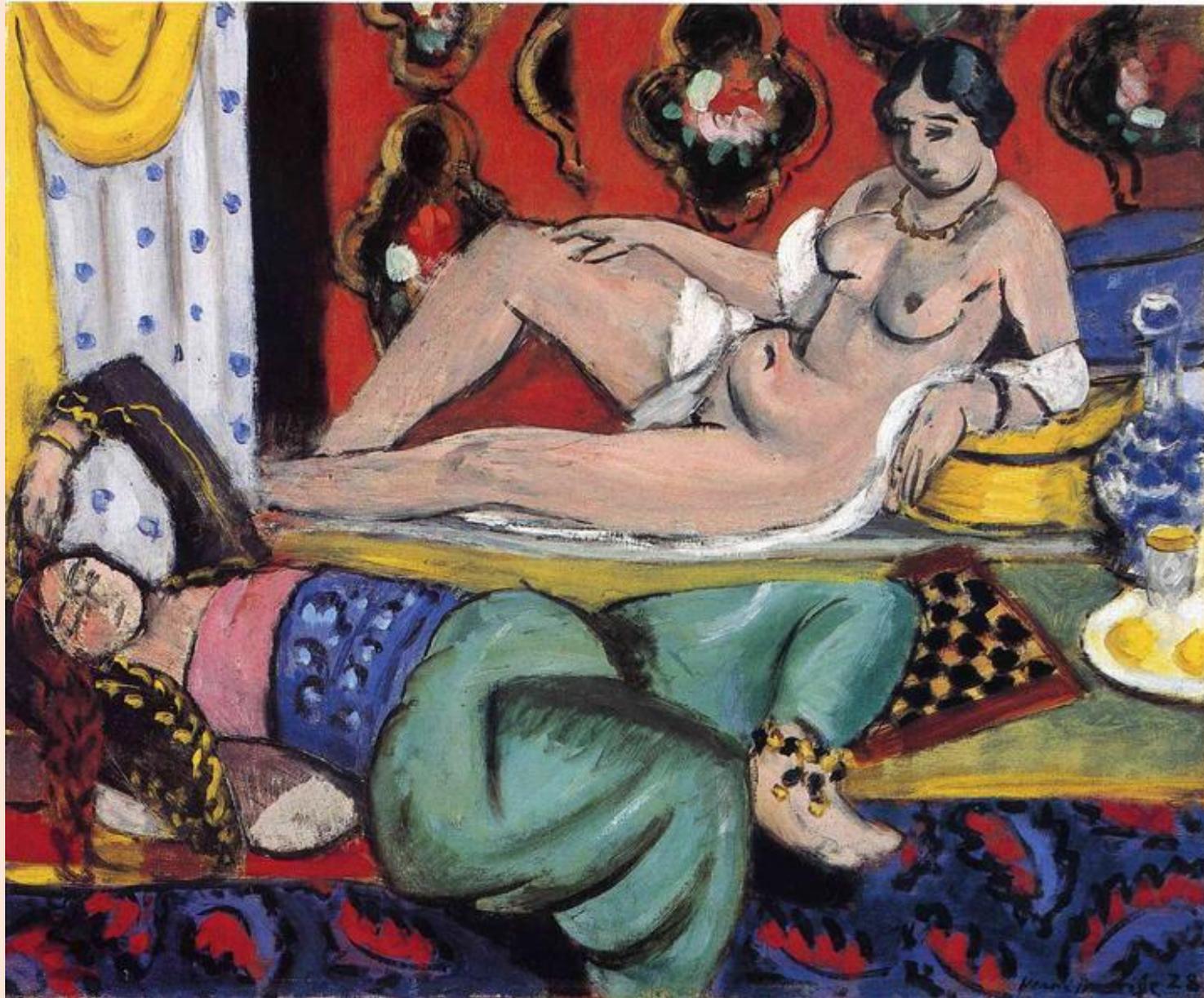
UN DESNUDO RECOSTADO SOBRE SU ESPALDA

Fecha: 1927

Estilo: Expresionismo

Género: desnudo





ODALISCAS

Fecha: 1928

Estilo: Expresionismo, Orientalismo

Género: desnudo



ODALISCA CON UNA SILLA TURCA

Fecha: 1928

Estilo: Expresionismo, Orientalismo

Género: escena de género

Media: óleo y lienzo

Localización: Centro Pompidou

Dimensiones: 60 x 73 cm

LA DANZA II



En el año 1931, el mecenas norteamericano **Barnes** le hizo el encargo de crear un gran mural decorativo de unos 52 metros cuadrados y que el tema fuera la danza, 1932. Una obra que hoy se puede ver en la *Barnes Foundation*, o bien, un previo que se expone en el *Museo de Arte Moderno de la Villa de París*.



LA BLUSA RUMANA 1940

92 cm x 73 cm

Expresionismo

Retrato

Pintura al aceite

JAZZ



EL CIRCO

1943

Género: Pintura figurativa

Serie: Jazz Book

ICARO

1943 - 1944

Género: ilustración

Serie: Jazz Book

Scottish National Gallery of
Modern Art, Edinburgh, UK





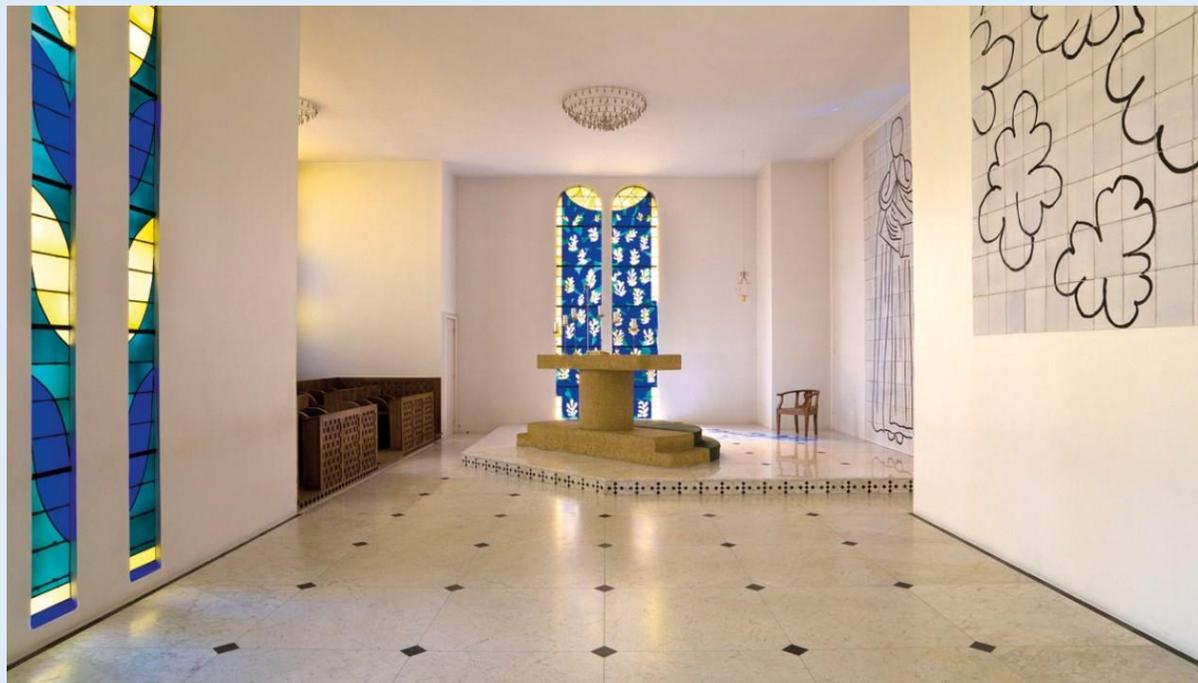
DESNUDO AZUL II

1952 .
115,5 x 76,3 cm
Desnudo
Colección privada

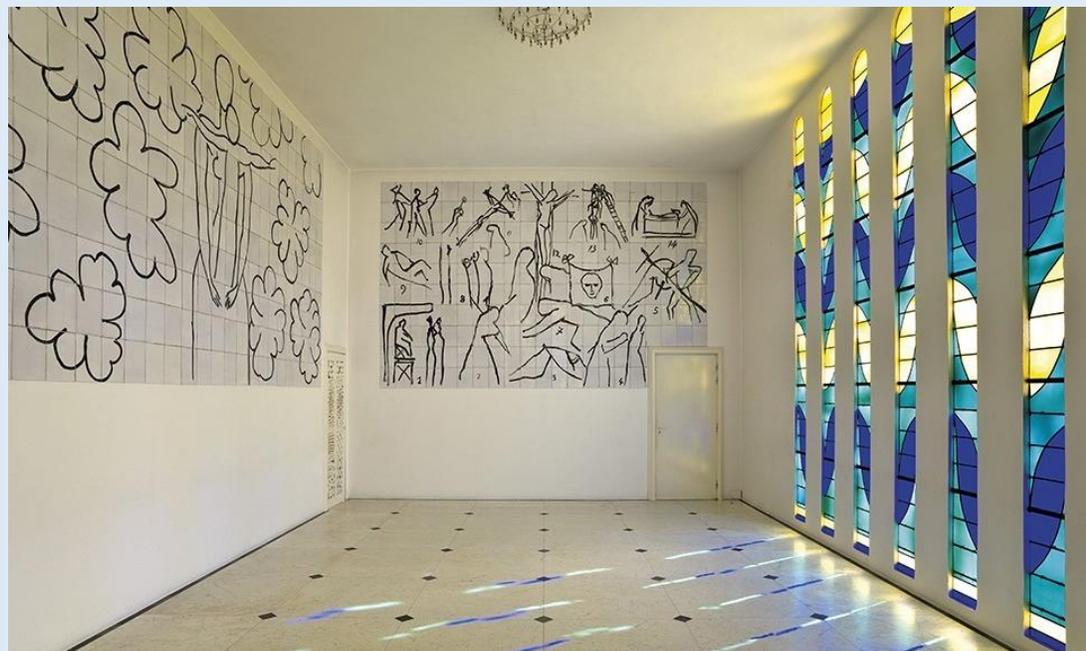


LA GERBE 1953

Pintura figurativa. 294 x 350 cm
Papel, gouache
Hammer Museum (University of California), Los Angeles, CA, US



The Rosary Chapel © Succession H. Matisse Photo © Mikiko Kikuyama



CAPILLA DEL ROSARIO EN VENCE 1950

Observamos los tres conjuntos de vidrieras donde emplea únicamente tres colores para presentar el tema del Árbol de la vida: el amarillo para el sol, el verde para la vegetación y el azul en alusión al mar Mediterráneo y al cielo. Desde su cama, el artista realiza los bocetos que formarán parte de los azulejos de los tres grandes murales de las paredes de la capilla dedicados a Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden de los dominicos, a La Virgen con el Niño y al Vía Crucis. Matisse también se encargará de diseñar del mobiliario interno como las puertas talladas de madera del confesionario, la cruz-campanario, el crucifijo de bronce del altar, los titulares de la vela de bronce y el pequeño tabernáculo. Para las vestiduras de los sacerdotes Matisse recurrirá al uso de los colores eclesíásticos tradicionales: púrpura, negro, rosa verde y rojo.CA

