

Después del impresionismo

de Van Gogh a Matisse (1886-1906)

- Presentación
- Preparación y prolongación de la visita
- Lista de obras
- Bibliografía

Presentación

La corriente impresionista, bautizada así durante la primera exposición del grupo en 1874 por el comentario burlón del crítico Louis Leroy sobre el cuadro de Claude Monet, *Impression soleil levant* (*Impresión: amanecer*), es primero objeto de críticas hostiles, incluso agresivas. Con el tiempo, el público se familiariza con esta nueva visión y va creciendo el círculo de partidarios de los pintores de la luz. Algunos marchantes empiezan a interesarse en ellos y a convencer a los coleccionistas de su valor. Ciertos pintores impresionistas prefieren tentar la suerte en el Salón oficial, con un éxito variable. En 1886, durante la octava y última exposición del grupo, Claude Monet y Auguste Renoir ya no exponen con sus camaradas Edgar Degas, Mary Cassatt, Berthe Morisot, Camille Pissarro... En tanto que Paul Gauguin presenta obras por cuarta vez, y surgen nuevos nombres, sobre todo los de Georges Seurat y Paul Signac.

Los jóvenes pintores de la década de 1880, confrontados con una escena artística muy marcada por el impresionismo, reaccionan de diversas maneras. Unos prosiguen las búsquedas de sus mayores explorando nuevas vías, otros se alejan. Hasta fines del XIX coexisten tendencias innovadoras divergentes: neoimpresionismo, cloisonismo y sintetismo, nabismo, mientras que algunos artistas como Cézanne, Van Gogh o Toulouse-Lautrec trabajan de manera autónoma. No obstante, los innovadores tienen un punto en común: todos rechazan el naturalismo que se había convertido en el estilo oficial de fines del siglo.

El neoimpresionismo

El grupo constituido en torno a Seurat y Signac se inscribe en el legado impresionista y acepta el calificativo de "neoimpresionista" que le atribuye el crítico Félix Fénéon. Sin embargo, esos pintores se afanan en poner las teorías científicas al servicio del arte. Se interesan en los trabajos sobre la ley del contraste simultáneo de los colores de Eugène Chevreul, que explica en el ensayo *De la loi du contraste simultané* (1859) la manera como todo color difunde su complementario en el medio ambiente (por ejemplo, un objeto rojo parece rodeado de verde; un objeto amarillo, de violeta; un objeto azul, de naranja), y transponen esta observación directamente sobre el lienzo. Basándose en la *Gramática de las artes del dibujo* de Charles Blanc (1867), su principio fundamental es el de la mezcla óptica: la asociación de tonos yuxtapuestos sobre el lienzo da más resplandor a los colores que una mezcla previa en la paleta del artista. Por último, se interesan en la psicología de las sensaciones desarrollada por Charles Henry en su *Introduction à une esthétique scientifique* (*Introducción a una estética científica*, 1885), sobre todo Seurat. Según estas teorías, el arte, como las ciencias, se rige por leyes. Las líneas ascendentes

suscitan la alegría, las descendentes la tristeza, los colores vivos están relacionados con la euforia, los colores oscuros con la melancolía... A este conjunto de sistemas más o menos rigurosos, los neoimpresionistas, llamados también divisionistas o puntillistas por su empleo de la yuxtaposición de pinceladas, añaden algunas preocupaciones sociales. Tal como su predecesor Camille Pissarro, durante un tiempo adepto del divisionismo, los pintores Signac, Maximilien Luce y el crítico Félix Fénéon simpatizan con el movimiento anarquista. En 1886, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte* (*Domingo por la tarde en la isla de la Grande-Jatte*), presentado por Seurat en la última exposición impresionista, le brinda la ocasión al público de descubrir esta nueva forma de pintura. Tras la muerte de Seurat, acaecida en 1891, Signac prosigue la reflexión estética y publica, en 1899, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* (*De Eugène Delacroix al neoimpresionismo*), texto en el que explica las teorías del color que han guiado el movimiento.

Cloisonismo y sintetismo

Paul Gauguin, próximo de los impresionistas hasta 1886, siente la necesidad de huir de la civilización moderna. Su deseo de encontrar una naturaleza virgen lo lleva primero a Bretaña en busca de los "salvaje", de lo "primitivo". "Cuando mis zuecos resuenan en este suelo de granito, oigo el sonido sordo, mate y potente que busco en la pintura." escribe en 1888 a su amigo Schuffenecker. Su estilo se distingue radicalmente del neoimpresionismo, que califica irónicamente de movimiento "rip-point". Su inspiración la encuentra en la realidad que lo rodea, pero la recompone mediante el juego abstracto de las formas y de los colores. No busca el efecto realista sino eliminar toda perspectiva. Utiliza grandes pinceladas de colores lisos de tonos vivos, simplifica los motivos, que delimita con grandes trazos para subrayar los contornos. La esquematización de la forma y la exaltación del color son las principales características de esta nueva corriente, llamada sintetismo, que propone una visión de la realidad a la vez sencilla y totalmente reconstruida. Esta tendencia deriva parcialmente del cloisonismo, inventado en 1886 por un joven pintor, Louis Anquetin, que se refiere a la técnica de las vidrieras, pero se inspira también firmemente en las estampas japonesas, en las imágenes de Épinal y de las artes primitivas. En el pueblo bretón de Pont-Aven, numerosos artistas trabajan alrededor de Gauguin, muchos extranjeros y varios franceses, entre los cuales, Émile Bernard y Paul Sérusier. Comparten el deseo común de abolir la jerarquía entre las artes mayores y menores, y sus innovaciones plásticas van a la par con una inquietud espiritual que les acerca al simbolismo. Antes de ir más allá en esta búsqueda de exotismo y de primitivismo, en Tahití y en las islas Marquesas, Gauguin participa en 1889 en la

exposición del Grupo impresionista y sintetista en el Café Volpini, en París. Esta exposición marca profundamente a los jóvenes artistas que se reunirán con el nombre de "nabis".

Los "nabis"

Paul Sérusier muestra a un grupo de jóvenes pintores que frecuentan la Academia Julian, taller donde la enseñanza es más libre que en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, un pequeño cuadro realizado en Pont-Aven, durante el verano de 1888, siguiendo los consejos de Gauguin: "¿Cómo ve usted esos árboles? ¿Son amarillos? Pues bien, ponga amarillo; esta sombra, más bien azul, pínchela con azul ultramar puro; ¿esas hojas rojas? ponga bermellón". Este *Paysage au Bois d'Amour* (*Paisaje en el Bois d'Amour*), de formas simplificadas casi hasta la abstracción, de colores puros y aplicados de manera uniforme, se convierte en *El talismán* para Pierre Bonnard y sus amigos que forman el grupo de los "nabis" ('profetas' en hebreo).

Los motivos preferidos de los nabis son las escenas intimistas de interior y los retratos individuales o de grupo. Privilegian el aspecto decorativo de la pintura y quieren que el arte esté presente en todas partes, no solo en los "cuadros de caballete". Se interesan en todos los soportes, realizan biombos, decoraciones de interiores, crean carteles, decorados de teatro, trajes, ilustran obras, se convierten ora en escultores, ora en grabadores... Los nabis son muy receptivos al arte japonés, que París descubre por intermedio, entre otros, del galerista Siegfried (llamado Samuel) Bing, especialista de las artes de Extremo Oriente y editor entre 1889 y 1891 de una revista titulada *Le Japon artistique*. Esta influencia se manifiesta principalmente en los encuadres audaces y el cuestionamiento de la perspectiva tradicional. Maurice Denis, uno de los miembros del grupo, publica en 1890 la *Définition du néo-traditionnisme* (*Definición del neotradicionalismo*), donde subraya que "un cuadro, antes de reproducir un caballo de batalla, un retrato de mujer o una anécdota cualquiera, es primordialmente una superficie lisa cubierta de colores en un orden determinado".

Esta visita, que permite interesarse en artistas que no pertenecen a ninguna corriente en particular, como Vincent Van Gogh, Paul Cézanne o Henri de Toulouse-Lautrec, y en los representantes de las diversas tendencias antes evocadas, cubre cronológicamente el final del período correspondiente a las colecciones del Museo de Orsay y, de manera más amplia, del siglo XIX. La modernidad de la pintura del siglo XX se aborda a través de los principios del fovismo, pero es con Pablo Picasso y *Les Femmes d'Albi* (*Las señoritas de Aviñón*) de 1907, que adquiere toda su fuerza, y el descubrimiento debe continuar con las colecciones de los museos de arte moderno...

Preparación y prolongación de la visita

Escuelas

Para los niños más pequeños, no es indispensable evocar las cuestiones relacionadas con la historia del arte y las corrientes artísticas, pero puede ser útil dar algunas indicaciones cronológicas. Las obras propuestas durante esta visita no presentan una unidad en el plano temático, así que la preparación tratará esencialmente de los aspectos pictóricos.

- Estudio de los colores:

- indicar los tres colores primarios: azul, amarillo y rojo. Hacer que los alumnos los mezclen de dos en dos para obtener los colores secundarios: naranja, verde y violeta.
- introducir la noción de colores complementarios por medio de ejercicios sencillos: pedirles que fijen la mirada durante un minuto en una hoja de papel amarillo vivo bien iluminada, después que miren un muro blanco o que cierren los ojos, y dejarles observar la aparición de un color violeta.
- mostrar que la percepción de un color varía en función del color yuxtapuesto: hacer que los alumnos pinten un mismo cuadrado rojo sobre cuatro hojas. Dejar uno tal cual y pintar alrededor de los otros tres un marco verde, naranja y violeta respectivamente. Los niños observarán que el rojo parece ser diferente en cada caso.
- evocar, en términos sencillos, la diferencia entre la mezcla física de los colores y su mezcla óptica: hacer pintar tres objetos con los colores llamados secundarios, es decir, resultantes de la mezcla de los colores primarios de dos en dos, después pedir a los alumnos que pinten los mismos objetos usando los colores primarios sin mezcla, con pequeñas pinceladas yuxtapuestas.

- Percepción del espacio:

- delante / detrás: con los alumnos más pequeños trabajar sobre las nociones de cerca y de lejos. Emplear documentos iconográficos, fotografías o imágenes de cuadros para identificar el primer plano, el fondo y los planos intermedios.
- encima / debajo: hacer que los niños miren una misma escena desde abajo, de frente o desde arriba y que tomen nota de las diferencias de percepción. Utilizar de nuevo las imágenes para tratar de situar el lugar que se supone ocupa el fotógrafo o el pintor. Introducir, eventualmente, los términos de vista desde lo alto, vista frontal y vista desde abajo.
- observación de las relaciones entre las direcciones de las líneas y las expresiones obtenidas: hacer dibujar el contorno de un rostro. Introducir sucesivamente para el dibujo de los ojos, de la nariz y de la boca líneas horizontales (impresión de calma), ascendentes (impresión de alegría) y descendentes (impresión de tristeza).

Colegios y liceos

- a partir de la presentación propuesta en la primera parte de esta ficha, retomar los elementos característicos de las principales corrientes evocadas durante la visita. Esta presentación puede hacerse también en forma de breves exposiciones por parte de los alumnos.
- proyectar y estudiar una o varias películas de la serie "Palettes" propuestas en la bibliografía que se indica a continuación.
- con los alumnos mayores, estudiar las relaciones entre la pintura y las demás artes de la época, y profundizar los temas elegidos.

- Estudio de los colores:

- recordar rápidamente los principios básicos señalados en la sección "escuelas" que antecede.
- pedir a los alumnos que realicen un círculo cromático. Trazar un círculo en el que se inscribe un triángulo equilátero. Los tres colores primarios se colocan en las tres vértices del triángulo. Los colores secundarios están diametralmente opuestos. Crear entre ellos los colores intermedios graduando las mezclas.
- mostrar que dos colores complementarios yuxtapuestos se exaltan mutuamente. Trazar un círculo de un color primario, azul por ejemplo. Trazar un anillo naranja alrededor y estudiar el fenómeno. Repetir el ejercicio dejando un espacio blanco entre el círculo y el anillo, observar que el fenómeno de exaltación mutua disminuye. Reemplazar el espacio blanco por un contorno amplio de color oscuro (como en el trabajo de las vidrieras), el fenómeno desaparece.
- introducir la noción de ruptura de tonos: mezclar un color primario con una proporción creciente de su complementario. Observar la disminución progresiva de la intensidad.
- lo mismo para los tonos rebajados o degradados: cuanto más negro se añade a un color, se dice que está más "rebajado". A la inversa, cuanto más blanco se añade, se dice que está más "degradado".
- recordar el sentido del término "valor": el valor de un color se refiere al grado de claridad o de oscurecimiento. Hacer observar, a partir de imágenes de cuadros los colores de valor claro, medio u oscuro. Para ello, cerrar los ojos a medias. Los colores ya no son perceptibles pero las zonas aún se distinguen por su grado de valor.

- Percepción del espacio:

- recordar a los alumnos que para introducir una impresión de profundidad en una obra realizada sobre un soporte bidimensional, el artista tiene que encontrar los medios de crear una "ilusión" óptica.
- proponer a los alumnos que observen reproducciones de obras en las que los artistas utilizan medios diferentes para sugerir la tercera dimensión. De este modo, se podrá establecer una distinción entre la perspectiva llamada lineal con la utilización del centro de perspectiva (punto del

horizonte hacia el cual convergen las líneas) y la disminución progresiva del tamaño de los elementos del cuadro a medida que supuestamente se alejan del primer plano, y la perspectiva llamada atmosférica que sugiere la profundidad mediante el juego de los contrastes de valores que disminuyen en función de la distancia (cuanto más lejos deben de estar los elementos, más claros son los valores y el conjunto toma una tonalidad más cercana del azul).

- las obras propuestas durante la visita han sido realizadas por artistas que se alejan deliberadamente de esta voluntad de restituir la impresión de una tercera dimensión. Aquellos que adoptan puntos de vista múltiples abren el camino a los pintores cubistas. Mostrar a los alumnos algunas imágenes de cuadros de Picasso (*Retrato de Dora Maar* o *Maya con muñeca*, por ejemplo) en los cuales el pintor reúne algunos elementos vistos desde ángulos diferentes.

- El valor expresivo de las líneas:

- extender las observaciones antes propuestas (para las escuelas) a otros terrenos aparte del rostro humano.

Lista de obras

Esta lista, que se da a título indicativo, permite hacerse una idea de la índole de las colecciones del Museo de Orsay sobre el tema elegido. El conferenciante que guía la visita es libre de elegir las obras que ha de presentar.

Postimpresionismo

Vincent Van Gogh (1853-1890):

L'Église d'Auvers-sur-Oise, vue du chevet (La iglesia de Auvers-sur-Oise, vista del presbiterio), junio de 1890

La Chambre à Arles (La habitación en Arles), 1889
Portrait de l'artiste (Retrato del artista), 1889

Paul Cézanne (1859-1906):

La Femme à la cafetière (La mujer de la cafetera), hacia 1895

Pommes et oranges (Manzanas y naranjas), hacia 1895-1900

Les Joueurs de cartes (Los jugadores de cartas), hacia 1890-1895

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901):

Jane Avril dansant (Jane Avril bailando), 1891

La Toilette, 1896

Panneaux pour la baraque de La Goulue à la Foire du Trône à Paris (Paneles para la barraca de La Goulue en la Feria del Trono de París), 1895

Neoimpresionismo

Georges Seurat (1859-1891):

Cirque (El circo), 1891

Poseuse de face (Modelo de frente), 1887

Port-en-Bessin, marée haute (Port-en-Bessin con marea alta), 1888

Paul Signac (1863-1935):

Femmes au puits (Mujeres en el pozo), 1895

La Bouée rouge, Saint-Tropez (La boya roja, Saint-Tropez), 1895

Maximilien Luce (1858-1941):

Les Batteurs de pieux (Los entibadores), 1902-1905

Henri Matisse (1869-1954):

Luxe, calme et volupté (Lujo, calma y voluptuosidad), 1904

Cloisonismo y sintetismo

Paul Gauguin (1848-1905):

Autoportrait au Christ jaune (Autorretrato con el Cristo amarillo), 1890-91

La Belle Angèle (La bella Angèle), 1889

Femmes de Tahiti o Sur la plage (Mujeres de Tahití o En la playa), 1891

Émile Bernard (1868-1941):

Madeleine au Bois d'Amour (Madeleine en el Bois d'Amour), 1888

Moisson au bord de la mer (Cosecha a orillas del mar), 1891

Paul Sérusier (1864-1927):

Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour (El talismán, el río Aven en el Bois d'Amour), 1888

L'Averse (El aguacero), 1895

Los nabis

Pierre Bonnard (1867-1947):

Le Corsage à carreaux (La blusa a cuadros), 1892

Le Peignoir (La bata), 1892

Édouard Vuillard (1868-1940):

Jardins publics (Jardines públicos), 1894

Au lit (En el lecho), 1891

Maurice Denis (1870-1945):

Les Muses (Las musas), 1895

Félix Vallotton (1865-1925):

Le Ballon (El globo), 1899

Le Dîner, effet de lampe (La cena a la luz de la lámpara), 1899

El fovismo

André Derain (1880-1954):

Pont de Charing Cross (Puente de Charing Cross), 1906

Maurice de Vlaminck (1876-1958):

Restaurant de la Machine à Bougival (Restaurante de la Machine en Bougival), hacia 1905

Bibliografía

El postimpresionismo

- John Rewald, *Le Post-impresionnisme*, Albin Michel "Pluriel", nueva edición revisada, 1987, 2 volúmenes
- Guy Cogeval, *Les années post-impresionnistes*, Nouvelles Éditions françaises, 1988
- Albert Aurier, *Le symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres*, Caen, L'Échoppe, 1991

Paul Cézanne

- Michel Hoog, *Cézanne "puissant et solitaire"*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1991
- *Cézanne, les années de jeunesse : 1859-1872*, catálogo de exposición del Museo de Orsay, RMN, 1988
- *Cézanne*, catálogo de la exposición de las Galerías Nacionales del Grand-Palais, RMN, 1995
- Paul Cézanne, *Correspondance*, nueva edición, Grasset et Fasquelle, 1978
- *Conversations avec Cézanne*, edición crítica presentada por P.M. Doran, Macula, 1978
- Diapositivas del Museo de Orsay, *Cézanne*, dos series de diez vistas (AS 10 0055 y 10 0056)
- *Cézanne, le film de l'exposition*, documental de Jean-Paul Fargier, VHS, 26 minutos, RMN, 1995
- *La violence du motif. La Montagne Sainte-Victoire (1870-1886) de Paul Cézanne*, documental de Alain Jaubert, serie "Palettes", VHS, 26 minutos, ediciones Montparnasse
- *Moi, Paul Cézanne*, CD-ROM, RMN / Télérama / Index+, versión Mac/PC, 1995

Vincent Van Gogh

- Pascal Bonafoux, *Van Gogh, le soleil en face*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1987
- *Van Gogh à Paris*, catálogo de la exposición del Museo de Orsay, RMN, 1988
- Diapositivas del Museo de Orsay, *Van Gogh*, dos series de diez vistas (AS 10 0055 y 10 0056)
- *La haute note jaune. La Chambre à Arles (1889) de Vincent Van Gogh*, documental de Alain Jaubert, serie "Palettes", VHS, 26 minutos, ediciones Montparnasse
- Joëlle Bolloch y Laurence Madeline, *Van Gogh et la chambre à Arles*, CD-ROM, colección "Fenêtre sur l'art", edición Vilo multimedia/La Cinquième multimedia/RMN, versión Mac-PC, 1998
- Frédéric Sorbier, *Mission Soleil*, CD-ROM, Index+/Media Factory, versión PC, 1998

Henri de Toulouse-Lautrec

- Claire y José Frèches, *Toulouse-Lautrec, les lumières de la nuit*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1991
- *Toulouse-Lautrec*, catálogo de la exposición de las Galerías Nacionales del Grand-Palais, RMN, 1992
- Textuel (colectivo), *Le Temps Toulouse-Lautrec*, RMN, 1991
- Diapositivas del Museo de Orsay, *Toulouse-Lautrec*, una serie de diez vistas (AS 10 0054)
- *Une légende fin-de-siècle. Panneaux pour la baraque de la Goulue (1895) de Henri de Toulouse-Lautrec*, documental de Alain Jaubert, serie "Palettes", VHS, 26 minutos, ediciones Montparnasse

El neoimpresionismo

- Françoise Cachin, *Seurat, le rêve de l'art-science*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1991
- *Seurat*, catálogo de la exposición de las Galerías Nacionales del Grand-Palais, RMN, 1991
- Textuel (colectivo), *Le Temps Seurat*, RMN, 1991
- *Signac et la libération de la couleur*, catálogo de la exposición del Museo de Grenoble, RMN, 1997
- Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme*, reedición, Hermann "Savoir", 1987
- Félix Fénéon, *Au-delà de l'impressionnisme*, Hermann, 1966
- Diapositivas del Museo de Orsay, *Le post-impresionnisme*, una serie de diez vistas (AS 10 0057)
- *L'utopie orange, vert, pourpre. Un Après-midi à l'île de la Grande Jatte (1886) de Georges Seurat*, documental de Alain Jaubert, serie "Palettes", VHS, 26 minutos, ediciones Montparnasse
- Frédéric Sorbier, *Au cirque avec Seurat*, CD-ROM, RMN / Gallimard jeunesse / France Télécom, versión Mac/PC, 1996

Paul Gauguin, Escuela de Pont-Aven, cloisonismo, sintetismo

- Françoise Cachin, *Gauguin, "ce malgré moi de sauvage"*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1989
- Antoine Terrasse, *Pont-Aven, l'École buissonnière*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1993
- *Gauguin*, catálogo de la exposición de las Galerías Nacionales del Grand Palais, RMN, 1989
- *Paul Sérusier*, catálogo de la exposición del Museo de Pont-Aven, 1991
- *Émile Schuffenecker*, catálogo de las exposiciones de los museos de Pont-Aven y de Saint-Germain-en-Laye, 1996
- Paul Gauguin, *Avant et après*, Éditions Avant et Après, 1989
- Diapositivas del Museo de Orsay, *Gauguin*, una serie de diez vistas (AS 10 0041), École de Pont-Aven, una serie de diez vistas (AS 10 0058)

Los nabis

- *Les Nabis*, catálogo de la exposición de las Galerías Nacionales del Grand Palais, RMN, 1995
- Claire Frèches y Antoine Terrasse, *Les Nabis*, Flammarion, 1990
- Guy Cogeval, *Vuillard, le temps détourné*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1995
- *Maurice Denis, 1870-1943*, catálogo de la exposición del Museo de Lyon, RMN, 1994
- Maurice Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, Hermann, 1995
- Diapositivas del Museo de Orsay, *Bonnard*, una serie de diez vistas (AS 10 0054), *Les Nabis*, una serie de diez vistas (AS 10 0059)
- *Maurice Denis et la peinture nabis*, documental de Edwige Kertès, VHS, 22 minutos, RMN, 1995
- *Les Allées du souvenir. Les Jardins publics (1894) d'Édouard Vuillard*, documental de Alain Jaubert, serie "Palettes", VHS, 26 minutos, ediciones Montparnasse

El fovismo

- Patrice Bachelard, *Derain, un fauve pas ordinaire*, Gallimard "Découvertes" / RMN, 1994

Después del impresionismo

de Van Gogh a Matisse (1886-1906)

• La visita: las obras

Se ha preferido seguir la localización de las obras en el museo en vez del orden cronológico: no olvidar mencionar a los alumnos que los cuadros de Henri Matisse y André Derain son bastante posteriores a los demás.

1. Vincent Van Gogh (1855-1890):

L'Église d'Auvers-sur-Oise, vue du chevet (La Iglesia de Auvers-sur-Oise, vista del presbiterio), junio de 1890

• localización: nivel superior, sala 35

• el contexto: después de su estancia en Arles, sur de Francia, y en el hospital psiquiátrico de Saint-Rémy de Provence, Vincent Van Gogh se instala en Auvers-sur-Oise, pueblo situado en las cercanías de París. Su hermano Théo, inquieto por su salud, le incita a ver al doctor Gachet, él mismo pintor y amigo de numerosos pintores, quien acepta ocuparse de él. Van Gogh toma pensión en el albergue Ravoux; durante los dos meses que transcurren desde su llegada el 21 de mayo de 1890 hasta su muerte el 29 de julio, el artista realiza alrededor de setenta lienzos, o sea, más de uno por día, sin contar numerosos dibujos.

• el tema: es el único cuadro dedicado a la iglesia de Auvers, que se distingue a veces a lo lejos en las vistas del pueblo. Esta iglesia, construida en el siglo XIII, en el estilo gótico temprano, flanqueada por dos capillas románicas, se convierte bajo el pincel del artista en un monumento flamígero que parece a punto de dislocarse bajo la presión del suelo y de dos caminos que lo encierran, cual torrentes de lava o de lodo. En una carta a su hermana Wilhelmine, Van Gogh describe este cuadro, pintado el 3 ó el 4 de junio al parecer: "Tengo un gran cuadro de la iglesia del pueblo, un efecto en que el edificio parece violáceo contra el cielo de un azul profundo y simple, de cobalto puro, las ventanas con vidrieras parecen como manchas de azul ultramar, el tejado es violeta y en parte anaranjado. En el primer plano, un poco de verdor florido y de arena soleada rosa. Otra vez es casi lo mismo que los estudios que hice en Nuenen de la vieja torre y del cementerio, solo que ahora el color es probablemente más expresivo, más suntuoso".

• observar: si se compara este cuadro con las Catedrales de Claude Monet, pintadas poco tiempo después, se puede medir la distancia que separa el procedimiento de Van Gogh de los impresionistas. Al contrario de Monet, él no busca plasmar la impresión de los juegos de la luz sobre el monumento. Incluso si la iglesia sigue siendo reconocible, lo que el lienzo propone al espectador no es tanto una imagen fiel de la realidad sino más bien una forma de "expresión" de iglesia. Los medios artísticos empleados por Van Gogh anuncian el trabajo de los fovistas y de los pintores expresionistas.

2. Paul Cézanne (1859-1906):

La Femme à la cafetière (La mujer de la cafetera), hacia 1895

• localización: nivel superior, sala 36

• el contexto: este cuadro sin fecha, a diferencia de

la mayor parte de obras de Cézanne, ha sido pintado probablemente hacia 1895. Hacía ya casi veinte años que el artista se había alejado del movimiento impresionista. Sus temas de predilección son los paisajes, las naturalezas muertas y los retratos.

• el tema: se trata del retrato de una mujer no identificada, sin duda una de las empleadas de la casa familiar de Le Jas de Bouffan, cerca de Aix-en-Provence. Cézanne tiene algunas dificultades para trabajar con modelos profesionales y por lo general representa a miembros de su entorno: su mujer, su hijo, sus vecinos, sus amigos y muchas veces pinta autorretratos. No intenta plasmar la psicología de sus personajes, incluso excluye la mayor parte del tiempo cualquier individualización. Tal vez sea excesivo afirmar que trata sus retratos a la manera de las naturalezas muertas; sin embargo, se cuenta que en una ocasión cuando un modelo manifestaba su impaciencia durante una larga sesión de pose, el pintor le dijo: "¿Acaso una manzana se mueve?"

• observar: Cézanne elimina la perspectiva tradicional, la posición de la mesa, inclinada hacia delante, contradice la posición frontal del personaje. Las líneas verticales del pliegue central del vestido remiten a las que dividen la cuchara en dos lóbulos, la línea horizontal de la cintura, a la que atraviesa la cafetera. Este rigor geométrico se contradice por la red irregular de líneas de los paneles de la alacena detrás de la mujer y por el papel pintado floreado. La mujer de la cafetera es sin duda una de las obras que mejor ilustra la voluntad de Cézanne de "tratar la naturaleza por medio del cilindro, de la esfera y del cono".

3. Paul Gauguin (1848-1905):

Autoportrait au Christ jaune (Autorretrato con el Cristo amarillo), 1890-91

• localización: nivel superior, sala 45

• el contexto: este autorretrato es, sino el último, uno de los últimos realizados por Gauguin antes partir por primera vez para Tahití. El artista evoca en estos términos el sentimiento de soledad y de desaliento que lo embargaba entonces: "Al final, este aislamiento es una ilusión de felicidad, a menos que uno sea de hielo, absolutamente insensible. A pesar de mis esfuerzos por serlo, no lo soy, la naturaleza no deja de imponerse, como el Gauguin del bote, con la mano que ahoga en la hoguera el grito que quiere escapar" (carta a Émile Bernard, noviembre de 1889).

• el tema: se trata de un triple autorretrato. Gauguin se representa, vuelto hacia el espectador en una pose de tres cuartos, sobre un fondo que retoma dos de sus obras recientes. Por una parte, hay un fragmento invertido (puesto que Gauguin posa ante un espejo) del *Cristo amarillo* realizado en 1889. Esta imagen, pintada según el crucifijo de madera policroma conservado en la capilla de Trémalo, cerca de Pont-Aven, aporta una nota simbólica al autorretrato: los brazos extendidos del Cristo se elevan sobre el artista en un gesto protector. Por otra parte, Gauguin representa el *Tiesto autorretrato en forma de cabeza grotesca*,



1



2



3

que realizó en gres vidriado en 1889 y que describe como "a grandes rasgos, una cabeza de Gauguin el Salvaje". Esta cerámica encarna sus aspiraciones a lo primitivo, el retorno a los orígenes. *El Autorretrato con el Cristo amarillo* no es pues un simple autorretrato en un taller, sino una recomposición en la que cada elemento tiene un sentido, evoca una faceta del artista "entre ángel y demonio", entre sintetismo y primitivismo.

• observar: la composición equilibrada del cuadro y su factura vigorosa concurren para expresar la energía feroz que anima al artista. El rostro de Gauguin figura en parte en la sombra, en parte en la luz, haciendo eco a la relación invertida de valores de los elementos del fondo, el Cristo iluminado y el bote en la sombra. En el rostro, el valor más claro se sitúa sobre la frente, ¿es una manera de demostrar que tanto el cerebro como la mano del artista han participado en la creación?

1. Vincent Van Gogh: *L'Église d'Auvers-sur-Oise, vue du chevet (La iglesia de Auvers-sur-Oise, vista del presbiterio)*, junio de 1890
2. Paul Cézanne: *La Femme à la cafetière (La mujer de la cafetera)*, hacia 1895
3. Paul Gauguin: *Autoportrait au Christ jaune (Autorretrato con el Cristo amarillo)*, 1890-91

4. Émile Bernard (1868-1941):

Madeleine au Bois d'Amour (Madeleine en el Bois d'Amour), 1888

- localización: nivel superior, sala 43
- el contexto: Émile Bernard tiene veinte años cuando pasa una temporada en Pont-Aven, con su madre y su hermana, al lado de Gauguin. Es un período rico en amistad y en emulación en el que se elaboran las bases del cloisonismo y del sintetismo. Pero pronto surgirá una rivalidad, cada quien reivindicará la paternidad de estas teorías.
- el tema: Madeleine Bernard (1871-1895), la hermana de Émile, tiene 17 años en ese entonces. En varias ocasiones la joven sirve de modelo a los artistas, sobre todo a Paul Gauguin. Este realiza su retrato como busto en un interior, mientras que Émile Bernard la representa reclinada, en un paisaje. En ambos casos, se trata de una representación simbólica, que no busca la semejanza: "Él [Gauguin] hizo el retrato de mi hermana, mientras que yo la pintaba en el Bois d'Amour, en la actitud de una estatua yacente. Claro está, ni Gauguin ni yo hicimos otra cosa sino una caricatura de mi hermana, teniendo en cuenta nuestras ideas de esa época sobre el carácter (...)". Esta transposición se inspira sin duda en Puvis de Chavannes y en su *Bois sacré cher aux Arts et aux Muses (Bosque sagrado caro a las Artes y a las Musas)*, expuesto en el Salón de 1884.
- observar: el formato imponente, raro en las producciones de Pont-Aven. Los colores uniformes, mates, las formas reducidas a lo esencial, los contornos acentuados son característicos del cloisonismo y del sintetismo. Delimitados por sus contornos acentuados, los colores lisos no son tratados realmente como colores puros, pero las mezclas no abundan y la pincelada es poco aparente. La línea del horizonte está ausente y no hay ninguna línea de fuga que evoque la profundidad. Esta se consigue por la superposición de los planos horizontales: el cuerpo reclinado y las bandas del paisaje separadas por el río.

5. Georges Seurat (1859-1891):

Cirque (El circo), 1891

- localización: nivel superior, sala 45
- el contexto: tras sus grandes composiciones que representan personajes en paisajes (*Une baignade, Asnières [Un baño en Asnières]*, 1884; *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte [Domingo por la tarde en la isla de la Grande-Jatte]*, 1886), Seurat se dedica a la representación de desnudos femeninos (*Poseuses [Las modelos]*, 1888) y después se interesa en el mundo del espectáculo (*Parade de cirque [Parada de circo]*, 1888; *Chahut [El chahut]*, 1889-90). En el Salón de los Independientes de 1891, presenta el cuadro *Cirque (El circo)*, además de seis Marinas.
- el tema: la popularidad del espectáculo circense es muy grande en esa época, numerosos artistas nos han dejado su testimonio, como por ejemplo Degas o Toulouse-Lautrec. Seurat transforma el circo Fernando, que después se convertirá en el

circo Medrano, cerca de su taller, en un circo anónimo. En la pista evolucionan una amazona sobre un caballo blanco, Monsieur Loyal el director de espectáculo con su látigo, un payaso situado detrás de él que lo parodia, un payaso acróbata y, de espaldas, con aire amenazador, un tercer payaso que parece dirigir la escena. Las vestimentas y la actitud de los espectadores caracterizan diferentes tipos y clases sociales. En sus asientos, ribeteados de terciopelo rojo, los espectadores de primera clase llevan pieles, plumas o sombreros de copa; detrás de ellos, el público de segunda clase, vestido más modestamente, está instalado sobre banquetas de madera, mientras que arriba, unos jóvenes con gorra y unas muchachas sin sombrero se acodan en la balaustrada.

- observar: Seurat no se preocupa por restituir la profundidad del espacio y la perspectiva es improbable. Por ejemplo, no es posible lógicamente que el espectador del cuadro vea a todos los miembros del público de frente y del mismo tamaño, sea cual sea su posición en los diferentes niveles de las gradas. El pintor utiliza las líneas ascendentes, de izquierda a derecha, que dan la sensación de alegría, de movimiento, de dinamismo: curva de la pista, ángulo formado por el lomo del caballo y la amazona... Seurat aísla su cuadro mediante un borde oscuro pintado directamente sobre el lienzo y un marco tratado con el mismo tono azul.

6. Paul Signac (1863-1935):

Femmes au puits (Mujeres en el pozo), 1895

- localización: nivel superior, sala 46
- el contexto: tras la muerte de Seurat, acaecida en 1891, Signac prosigue a la vez su obra de pintor y de teórico del grupo neoimpresionista. En 1892, decide dejar París por Saint-Tropez, donde pasará alrededor de seis meses cada año hasta 1913.
- el tema: después de haber realizado varios formatos pequeños sobre el puerto de Saint-Tropez durante el verano de 1892, Signac emprende una gran composición el año siguiente, que se convertirá en 1894 en *Le Temps d'Harmonie (El tiempo de la armonía)*, alegoría de la sociedad ideal e ilustración de la alegría de vivir. En uno de los primeros esbozos para ese cuadro, figuran dos mujeres ocupadas en extraer el agua de un pozo. Signac decide aislar a estos dos personajes y dedicarles un lienzo, todos los elementos del paisaje en el que se sitúa la escena existen realmente en Saint-Tropez: la colina coronada por la ciudadela, el mar y la escollera del puerto, las colinas de Maures y la estribación del Estérel, pero el pintor los sintetiza a su antojo, creando un nuevo paisaje en su lienzo tras varios dibujos y estudios preparatorios. El cuadro es expuesto en el Salón de los Independientes de 1893, con el título de *Jeunes Provençales au puits (decoración pour un panneau dans la pénombre) (Jóvenes provenzales en el pozo, decoración para un panel en la penumbra)*. El subtítulo elegido por Signac confirma el punto de vista del crítico Félix Fénéon quien percibe en la obra del pintor "un



4



5



6

arte de gran desarrollo decorativo, que sacrifica la anécdota al arabesco, la nomenclatura a la síntesis".

- observar: es posible ver en esta composición un homenaje al Circo de Seurat. En efecto, existen similitudes entre la organización del espacio pictórico (por ejemplo, la oblicua sinuosa de la colina recuerda la diagonal formada por el caballo y la amazona, la línea que sigue el camino evoca la correspondiente al látigo...). Ambos cuadros están realizados a partir de los colores primarios (azul, amarillo y rojo), pero Signac añade los complementarios (naranja, verde y violeta) y emplea tonalidades estridentes, incluso ácidas, para intentar dar la impresión de que es la propia pintura la que genera la luz.

4. Émile Bernard: *Madeleine au Bois d'Amour (Madeleine en el Bois d'Amour)*, 1888

5. Georges Seurat: *Cirque (El circo)*, 1891

6. Paul Signac: *Femmes au puits (Mujeres en el pozo)*, 1895

7. Henri Matisse (1869-1954):
Luxe, calme et volupté (Lujo, calma y voluptuosidad), 1904

- localización: nivel superior, sala 46
- el contexto: Matisse, que había leído el ensayo de Signac *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* publicado en *La Revue blanche*, conoce al pintor con ocasión del Salón de los Independientes de 1904 y acepta una invitación para pasar el verano en Saint-Tropez. Es allí donde realiza este cuadro, que constituye una especie de evaluación de la contribución del neoprimpressionismo.

- * el tema: al comienzo, el cuadro lleva por título *Les Baigneuses (Bañistas)*, su punto de partida es la realidad burguesa de una merienda en la playa, una versión del desayuno sobre la hierba de Matisse. Pero termina más cerca de Puvis de Chavannes y de una visión de la Edad de Oro, versión pagana del paraíso terrestre. Numerosos pintores han ilustrado este tema además de Puvis de Chavannes con su *Doux pays (Dulce país)*, de Ingres a Cézanne y Gauguin, sin olvidar al propio Signac, cuyo cuadro *Au temps d'harmonie (El tiempo de la armonía)*, inicialmente titulado *Au temps d'anarchie (El tiempo de la anarquía)*, evoca la visión regenerada del futuro soñado por los socialistas y los anarquistas. A la vez que transforma su picnic naturalista en Arcadia, Matisse cambia el título, inspirándose en uno de los versos del poema *L'invitation au voyage (Invitación al viaje)* de Baudelaire. La elección de la técnica neoprimpressionista es muy efímera en Matisse, quien no tarda en confiar sus dudas a Signac "¿Ha encontrado usted en mi cuadro *Bañistas* un concierto perfecto entre el carácter del dibujo y el carácter de la pintura? A mí me parece totalmente diferentes uno del otro, incluso absolutamente contradictorios. Uno, el dibujo, depende de la plástica lineal o escultórica; el otro, la pintura, depende de la plástica del color. Resultado: la pintura, en particular dividida, destruye el dibujo que extrae toda su elocuencia del contorno".

- observar: Matisse no utiliza exclusivamente la técnica neoprimpressionista en este cuadro. En vez de modelar, como Signac, el paso de uno a otro objeto a través del color y su graduación, este artista simplifica y resuelve el problema, coloreando por ejemplo las dos piernas de un mismo personaje con dos tonos distintos. Además, el contorno de los elementos está dibujado con un trazo más o menos marcado.

8. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901):
Jane Avril dansant (Jane Avril bailando), 1891

- localización: nivel superior, sala 47
- el contexto: Toulouse-Lautrec adopta muy pronto Montmartre como barrio de predilección. Allí frecuenta los circos, cafés-cantantes, cabarés, bailes y casas de cita. Para representarlos, utiliza diversas técnicas en función del tema o del destino de la obra: lápiz, pintura sobre lienzo, pintura a la esencia sobre cartón, litografía...

- el tema: Jane Avril (1868-1945) descubre su pasión por la danza cuando participa en un baile organizado en el hospital de la Salpêtrière, en donde está internada por una depresión nerviosa. Desde entonces no abandonará el mundo del espectáculo, primero como bailarina y después como actriz. Conocida con el sobrenombre de "La Mélinite" a los veinte años se convierte en una de las estrellas de la cuadrilla del Moulin Rouge, pero su verdadera vocación es la danza como solista. "Jane Avril bailaba, giraba, graciosa, ligera, algo loca, pálida, delgada, con clase... giraba, volteaba, sin pesadez, alimentada con flores; Lautrec clamaba su admiración", cuenta Paul Leclercq, amigo del pintor. Este representa a su modelo en varias ocasiones, bailando como en este cuadro, entrando en el Moulin Rouge vestida como una dama elegante; en los carteles que anuncian los espectáculos del Jardin de Paris o del Divan japonais.

- observar: el encuadre de la escena pone de realce el personaje en el primer plano, la profundidad está acentuada por las líneas de fuga. A Lautrec le interesa el juego de piernas tanto como la personalidad de la modelo: la rapidez del movimiento de las piernas está sugerida por el tratamiento borroso y confuso de la parte inferior del cuerpo, mientras que el rostro está tratado como un retrato, trabajado con detalle. El resto del cuadro está esbozado rápidamente, el soporte de cartón es bastante visible como fondo.

9. Paul Sérusier (1864-1927):
Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour (El talismán, el río Aven en el Bois d'Amour), 1888

- localización: nivel superior, sala 48
- el contexto: Paul Sérusier pasa el verano de 1888 en Pont-Aven, donde frecuenta a Paul Gauguin cuyos consejos sigue. De regreso a París, Sérusier muestra a sus jóvenes colegas, que van a reunirse bajo la etiqueta de "nabis", la obra que se convertirá en su "Talismán".

- el tema: el paisaje elegido para esta "lección de pintura" es el mismo que elige Émile Bernard como marco para el retrato de su hermana. Una observación atenta revela ciertos elementos de la realidad: el bosque arriba a la izquierda, el camino transversal, la hilera de hayas a la orilla del río y el molino al fondo a la derecha. Cada uno de estos elementos está representado por una mancha de color. Según Maurice Denis, Gauguin habría dicho a Sérusier: "¿Cómo ve usted esos árboles? Son amarillos. Pues bien, ponga amarillo; esta sombra, más bien azul, píntela con azul ultramar puro; ¿esas hojas rojas? ponga bermellón". Los impresionistas deseaban privilegiar la sensación visual sobre la percepción intelectual del mundo, pero no habían abandonado la concepción de una pintura que representa el espectáculo observado. Aquí, en cambio, la concepción mimética es sustituida totalmente por la búsqueda de un equivalente coloreado. Maurice Denis explica que ante este paisaje, él y sus amigos se sintieron "liberados de todos los obstáculos que la idea de copiar aportaba a [nuestros] instintos de pintor" y



7



8



9

que así aprendieron "que toda obra arte era una transposición, una caricatura, el equivalente apasionado de una sensación recibida".

- observar: se trata de una obra realizada sobre un pequeño panel de madera (y no, como se ha dicho a menudo, sobre la tapa de una caja de cigarrillos). El pintor ha aplicado los colores primarios en pinceladas amplias: amarillo para los árboles, azul para las sombras, rojo bermellón para las hojas; y sus complementarios: verde para una parte del follaje, violeta para el molino. El uso del blanco está limitado a la zona blanco azulada del primer plano. Se excluye toda intención de obtener un efecto de profundidad y se afirma la bidimensionalidad del cuadro, anunciando la fórmula de Maurice Denis: "una superficie lisa cubierta de colores en un orden determinado".

7. Henri Matisse (1869-1954): *Luxe, calme et volupté (Lujo, calma y voluptuosidad)*, 1904

8. Henri de Toulouse-Lautrec: *Jane Avril dansant (Jane Avril bailando)*, 1891

9. Paul Sérusier: *Le Talisman, l'Aven au Bois d'Amour (El talismán, el río Aven en el Bois d'Amour)*, 1888

10. André Derain (1880-1954):

Pont de Charing Cross (Puente de Charing Cross), 1906

- localización: sala 50, colección Max y Rosy Kaganovitch
- el contexto: en 1905 André Derain pasa el verano en Collioure con Matisse, que aún sigue marcado por su experiencia neoimpresionista. Hacia precisamente un año que este había pintado *Luxe, calme et volupté (Lujo, calma y voluptuosidad)*. El mismo año, en el Salón de Otoño en París, una sala del Grand-Palais reúne algunas obras de Matisse, Derain, Vlaminck, Van Dongen... El nombre del fovismo o fauvismo viene del francés fauves (fieros); término usado por el crítico de *Gil Blas*, Louis Vauxcelles, al ver una escultura en medio de lienzos de colores vivos: "¡Pero si es Donatello entre las fieras!".
- el tema: entre fines de 1905 y principios de 1906, Derain pasa una temporada en Londres, de donde trae unos treinta lienzos que representan, en su mayor parte, vistas del Támesis. Para realizar el *Puente de Charing Cross*, el artista había colocado su caballete en el puente de Waterloo, a fin de tener una vista desde lo alto sobre los peatones y los coches que van por la avenida Victoria. En segundo plano, se reconoce el Parlamento y la Abadía de Westminster, dos de los edificios más populares de Londres cuya imagen era muy conocida en la época gracias a las tarjetas postales. Pese a que el lugar es fácil de identificar, Derain no está guiado por un afán de naturalismo, sino que ofrece una visión moderna de la ciudad con el humo y la animación. La línea curva del muelle, la inclinación de los coches y la silueta inclinada de los peatones sugieren la velocidad. La forma alargada de las volutas de humo, perpendiculares a la dirección del tráfico en el muelle, sugiere otra actividad proveniente del río.
- observar: en este lienzo Derain combina dos maneras de utilizar el color. Por una parte, emplea colores lisos en las zonas que forman la calzada, las veredas, los árboles y una parte de los edificios. Neutraliza el efecto del contraste simultáneo (exaltación de dos colores complementarios yuxtapuestos) delimitando cada una de las franjas coloreadas: el verde de la calzada está separado del rojo por un vasto trazo azul. Por otra parte, para el cielo y el agua utiliza pinceladas amarillas mezcladas con pinceladas azules, a la manera de los neoimpresionistas.

11. Pierre Bonnard (1867-1947):

Le Corsage à carreaux (La blusa a cuadros), 1892

- localización: nivel medio, sala 72
- el contexto: al inicio de su carrera, Pierre Bonnard descubre el arte japonés gracias a dos exposiciones parisienses: la primera, en 1888, donde el marchand Siegfried (llamado Samuel) Bing; la otra, dos años después, en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes. Queda marcado profundamente por este descubrimiento, a tal punto que recibe el sobrenombre de "nabi très japonard".

- el tema: la mujer que sirvió de modelo para *La blusa a cuadros* es Andrée Terrasse (1872-1925), hermana del artista y esposa del compositor Claude Terrasse. Esta obra debe su formato oblongo a la influencia de los kakemonos, pinturas sobre seda o sobre papel, suspendidas verticalmente y que se pueden enrollar alrededor de un palo, cuya altura es sensiblemente igual al doble del ancho como en este cuadro. Bonnard se inspira igualmente en la compaginación de los Ukiyo-é, esas estampas en las que los personajes suelen aparecer cortados por el marco y que desconocen la simetría familiar a las obras de Occidente. Bonnard elige ángulos insólitos: la tabla está vista desde arriba, y volteada, se encuentra en el mismo plano que el personaje que está visto desde abajo. Esta multiplicación de puntos de vista hace pensar en las dislocaciones de Cézanne y prefigura las de Picasso o de Braque. A primera vista, la obra ofrece un aspecto decorativo debido al motivo de la indumentaria, pero este efecto está atenuado por la dificultad de descifrado del primer plano.
- observar: la manera como el artista consigue obtener una impresión de volumen sin utilizar ni la perspectiva tradicional ni el modelado. Sobre la blusa, de tela plana y no marcada por la forma del cuerpo, Bonnard traza arabescos que sugieren la anatomía, creando la ilusión de la forma mediante el dibujo. Procede de la misma manera para el mentón, sugerido por un simple trazo, y para el volumen del cráneo, evocado por el arabesco de la mecha de pelo.

12. Édouard Vuillard (1868-1940):

Jardins publics (Jardines públicos), 1894

- localización: nivel medio, sala 70
- el contexto: Alexandre Natanson, uno de los directores de *La Revue blanche*, encarga a Édouard Vuillard nueve paneles para decorar el comedor de su apartamento de la avenida du Bois, más tarde la avenida Foch. Los paneles se han dispersado, pero cinco de ellos se conservan en el Museo de Orsay.
- el tema: Vuillard elige el tema de los jardines de París, interpretados de una manera muy libre, sin búsqueda de exactitud. Como sus camaradas del grupo nabi, el pintor se rehúsa a aislar el arte de la vida cotidiana y adopta una actitud que Jan Verkade, otro miembro del grupo, resume así: "¡Adiós al cuadro de caballete! La pintura no debe usurpar una libertad que la aísla de las demás artes. No hay cuadros, sólo decoraciones". Se pueden identificar varias fuentes para esos paneles de Vuillard. Para satisfacer su deseo de restituir la impresión intimista, se inspira en las tapicerías del Museo de Cluny: "¡Esas decoraciones de Cluny son temas humildes! La exposición de un sentimiento íntimo sobre una superficie más grande". Para los temas, se vuelca hacia los impresionistas, en particular hacia Monet y sus *Femmes au jardin (Mujeres en el jardín)*. La pintura mate y los colores gredosos que evocan la técnica del fresco son reminiscencias de Puvis de Chavannes y de sus decoraciones



10



11



12

murales. A este efecto, utiliza la pintura a la cola, es decir, pigmentos en polvo mezclados con la cola y diluidos en agua caliente.

- observar: Vuillard, al igual que Bonnard, también está impregnado del arte japonés, lo que es obvio en sus composiciones. No dispone su grupo principal en el centro ni intenta equilibrar el cuadro con otras figuras que podrían hacer contrapeso. El descentrado, la disimetría, el desequilibrio son efectos deliberados. Los humanos no tienen más importancia que los elementos naturales. Bernard Dorival, uno de los especialistas de la pintura nabi, habla en este sentido de "desantropocentrización" de la pintura.

10. André Derain: *Pont de Charing Cross (Puente de Charing Cross)*, 1906

11. Pierre Bonnard: *Le Corsage à carreaux (La blusa a cuadros)*, 1892

12. Édouard Vuillard: *Jardins publics (Jardines públicos)*, 1894