



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

BONNARD

1983

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

BONNARD



Fundación Juan March
CASTELLÓ, 77 - MADRID-4

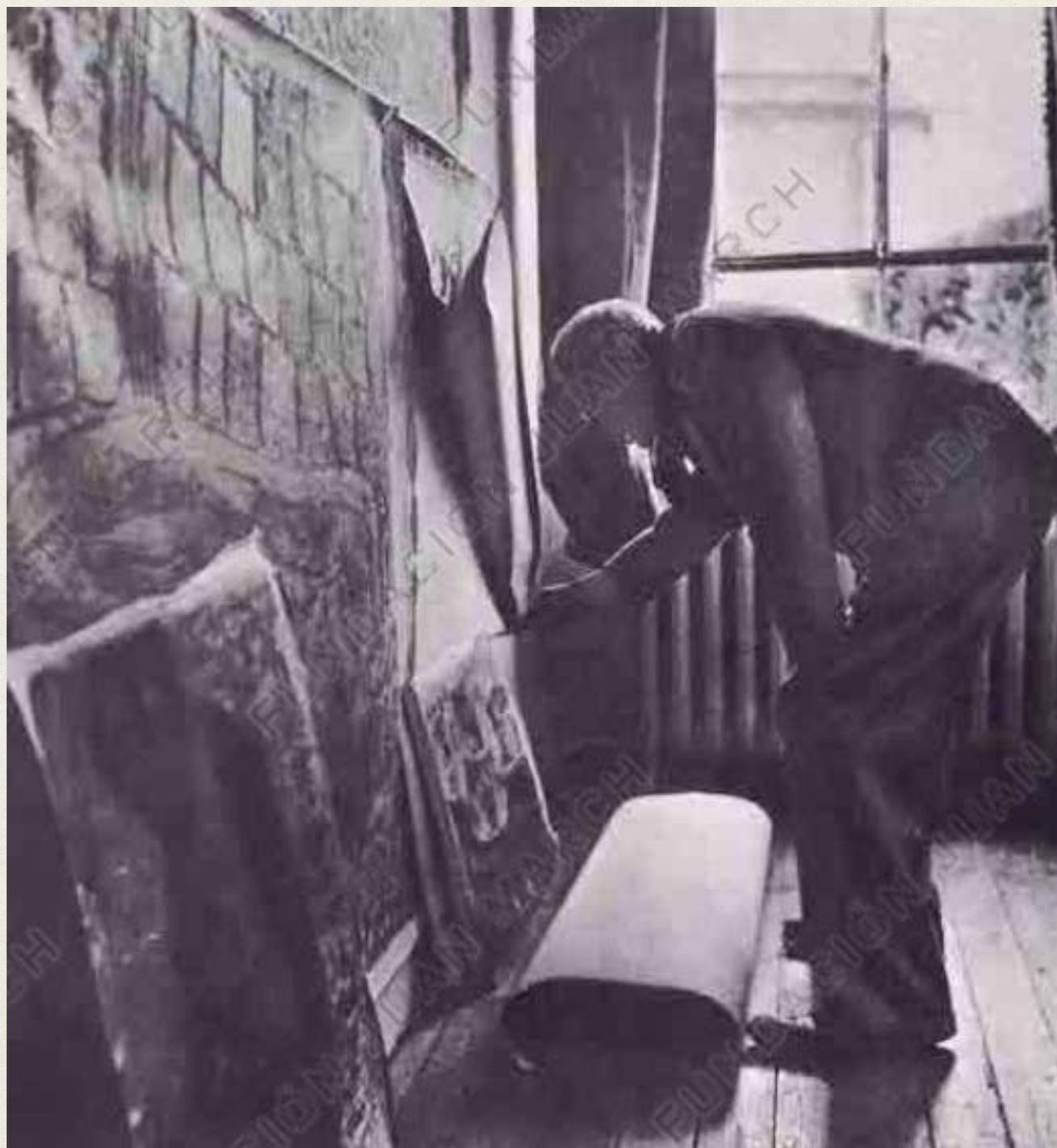


BONNARD



PIERRE BONNARD

Pierre Bonnard en su estudio de Cannet



BONNARD

Octubre-Noviembre 1983

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Cubierta: N.º 52. La cafetera, 1937.

*Contracubierta: Pierre Bonnard. El comedor y El almendro,
en la pared de su estudio, en 1946.*

© Fundación Juan March, 1983

Fotomecánica: DIA
Fotocomposición e impresión: Julio Soto
Avda. de la Constitución, 202 - Torrejón de Ardoz (Madrid)

I.S.B.N.: 84-7075-281-2 - Depósito Legal: M-25.074-1983

Traducción del francés: Felicia de Casas

Diseño Catálogo: Jorge Teixidor

La Fundación Juan March desea agradecer la colaboración del señor Daniel Wildenstein, miembro de la Academia de Bellas Artes de París, que ha hecho posible esta exposición, y la asistencia del señor François Daulte, miembro también de la Academia y Director de la Biblioteca de Arte de Lausanne, en la preparación de la exposición y del catálogo.

Igualmente han cooperado a la realización de esta muestra el Museo de Arte e Historia, de Ginebra; el Museo del Petit-Palais, de París; la colección del Barón Thyssen-Bornemisza, de Castagnola, Suiza y los señores: Jean-Claude Bellier, Bowers, Harry A. Brooks, Christian de Galéa, Monette Huisman, Hafed Ibrahim, Didier Imbert, Jacques de Mons, Paul Pétridès, Eugène Seiler-Kocher, Barón Hans-Heinrich Pierre Uhler, Annette Vaillant, Pierrette Vernon, Trustees de la sucesión de Florence Gould, Charles Goerg, Conservador Jefe del Departamento de Bellas Artes del Museo de Arte e Historia, de Ginebra, Adeline Cacan de Bissy, Conservadora del Museo del Petit-Palais, de París, Simon de Pury, Conservador de la colección Thyssen, de Castagnola, así como otros coleccionistas particulares.

A todos ellos hace llegar la Fundación Juan March su agradecimiento.

Madrid, septiembre 1983



12. ESCENA DE CALLE O LOS FIACRES, C. 1905

El abanico de Madame Bonnard

ANGEL GONZALEZ GARCIA

Acceptez cet éventail avec indulgence. Si quelqu'une des ombres qui s'y sont posées après avoir voltigé dans mon souvenir, jadis ayant sa part de la vie, vous a fait pleurer, reconnaissez-la sans amertume en considérant que c'est une ombre et que vous n'en souffrirez plus.

(Marcel Proust, Les plaisirs et les jours)

LA PINTURA VIAJA

Durante años la pintura viaja. Luego se detiene.

Esto se sabe y no se sabe, porque saberlo apenas sirve de nada.

La pintura es lo que se trae y se lleva; lo que alguien sacará de entre los pliegues de su manto al fin del viaje y mostrará a los amigos alarmados.

Cada vez que la pintura declina, alguien emprende ese viaje en que ella despierta y crece.

En 1888, Paul Sérusier volvió de Pont-Aven con un poderoso *talismán*: la tapa de una caja de cigarros pintada al óleo bajo la dirección de Gauguin. Cuando sus efectos benéficos parecían haberse ya disipado, Maurice Denis reveló el secreto: *¿Cómo ve este árbol?*, le había preguntado Gauguin a Sérusier en el Bois d'Amour. *¿Es realmente verde? Entonces ponga verde; el verde más bonito de su paleta. ¿Esa sombra es un poco azul? No tema pintarla tan azul como sea posible.*

Así de simple.

Como cualquier otro secreto digno de tal nombre (aquel, por ejemplo, que Cirilo de Alejandría consideraba paradigmático: *el número de los necios es infinito*), éste que Sérusier compartió con sus camaradas de la Academia Julian es un prodigio de obvedad; porque sólo lo obvio se calla.

Victor Segalen encontró en los cuadernos de Gauguin este otro secreto a voces: *un kilo de verde es más verde que medio kilo*. Como aquel primero estaba destinado a un incierto *joven pintor*. *Esta pretendida perogrullada debería darte que pensar*. ¿Por qué? Porque el color ya no es una tentativa, o bien: una ardua operación de emergencia (*la esmeralda encuentra su Memling*, dirá Pound, ese enemigo de la economía de libre mercado), sino una *cantidad*.

Hay colores —no es que lleguen a serlo— *y se pesan*. Por eso, viajan; como una mercancía más. Preciosa, sin embargo, para el que vive lejos de su manufactura (Gauguin), o para el que no puede comprarlos por falta

de dinero: Van Gogh. La correspondencia del uno con Georges-Daniel de Monfreid y la del otro con su hermano Theo lo demuestran. Quien está lejos del color, o, propiamente, de los colores, sueña con ellos por kilos.

Muchos colores y en abundancia. Colores de catálogo. Cuando Gauguin le pide a De Monfreid unos tubos de *blanco de plata* y le recomienda los de Lefranc —*son excelentes*—, sabe que su corresponsal no podrá equivocarse; porque los colores ya no son aquellas ambiguas convenciones alegóricas (¿de qué color es la virtud de la Fe: blanco o verde?) ni la expresión de una equívoca analogía. Así concluye Gauguin la nota sobre el color extractada por Segalen: *El día que un imbécil dio con esta comparación: 'es como un plato de espinacas', la pintura se quedó descolorida durante cuarenta años.*

Al recordar en 1903 el regreso de Sérusier a París con su precioso *talismán*, Denis destacó el hecho de que los colores depositados sobre la tablilla eran *puros, tal y como habían salido del tubo, sin mezcla apenas de blanco.*

En realidad, más que un paisaje del Bois d'Amour, el *talismán* era una réplica de la *paleta* de Gauguin; un muestrario de los colores *puros y sin mezcla* que él empleaba; un diagrama de *cantidades de colores.*

(Aunque algunos pintores hayan podido autorretratarse en el pasado con la paleta en la mano, la relevancia ideológica de este vulgar instrumento es cosa del siglo XIX. Se dirá que se conoce a un pintor por su paleta; que por ella se da a conocer. Ella es su herencia más querida, la suma, el rastro y el espejo de los *secretos* de su arte. Por eso se conservan y reverencian las de los grandes maestros; por eso, incluso, la paleta se convierte en soporte habitual de pequeños paisajes o escenas caprichosas, como las que se pintan en los abanicos. Porque es, en efecto, el soporte por excelencia: parece como si en la paleta emergiera la pintura sin el auxilio del pintor; automáticamente.)

El *talismán* que Gauguin puso en manos de ese discípulo caído de la Academia Julian a la pensión de la *mère* Gloanec era, pues, el más crudo y constante testigo de su pintura: del *secreto de su pintura*. Testigo o llave del secreto de su pintura; de ahí el nombre, acertadísimo, de *talismán*. Poco antes de partir para Tahití, Gauguin legaba al grupo de jóvenes pintores de la Academia Julian, esos que luego se reunirían con el título de *nabis* en una pequeña taberna del pasaje Bredy, un nuevo modo de entender y practicar la pintura. Su novedad no sólo consiste, como decía, en depositar sobre la superficie del cuadro distintas *cantidades de colores*, sino también, en asignar a cada una de esas *cantidades* un lugar específico dentro de una tabla, arbitraria sin duda, de correspondencias entre lo que Matisse llamaría *los medios propios del pintor* y sus estados de ánimo.

La certidumbre de esas *cantidades*, que Fernand Lèger extendió más tarde a *líneas y formas*, y la presunción de esas *correspondencias* mecanizaban la pintura, que se convertía así en una operación manual de *quitar y poner*, cuyo control, aunque no necesariamente su ejercicio, correspondía al artista. Por eso, precisamente, Matisse, que fue, como él mismo reconocía, un discípulo de Gauguin, pudo en sus últimos años, cuando ya los achaques le impedían el ejercicio manual, dirigir desde la cama la *construcción mecánica* de algunos de sus *papeles recortados*; y por eso también, Pierre Bonnard, muy pocos días antes de su muerte, pudo pedirle a su sobrino Charles que le ayudara a *quitar* cierta cantidad de verde de su último cuadro, *L'amandier*, y *poner* allí cierta cantidad de amarillo.

Cuando se habla del *cloissonisme* de Gauguin y se dice que su pintura recuerda esas láminas para colorear con que se entretienen los niños, nadie parece reparar en lo más evidente: en el carácter genuinamente *mecánico* del procedimiento, pues si bien se reconoce su manifiesta *inflexión decorativa*, no ocurre siempre así con sus implicaciones ideológicas o tecnológicas, y en particular con la *digresión automática* que involuntaria y paradójicamente anuncia.

Parafraseando a Giedion, diríamos entonces que en la pintura de Gauguin, el *buen salvaje* del arte moderno, *mechanization takes command*.

Gauguin ha legado a los *nabis* (y a Matisse y a la vanguardia también) su propia paleta; esto es: un manual de instrucciones para alcanzar la mecanización de la pintura; porque sólo una *pintura mecanizada* —ritualizada— puede garantizar y salvaguardar la función sacerdotal del pintor. No hay, pues, tal paradoja, porque el pintor, como el sacerdote, ha de mecanizar, automatizar incluso, los ritos de su culto, si pretende (y ¿cómo podría dejar de pretenderlo?) que resulten eficaces. Gauguin, que conocía perfectamente la tecnología religiosa de los bretones y los canacos, estaba destinado a adivinar por lo *salvaje* el carácter sagrado, decorativo y mecánico, a un mismo tiempo, de cierta pintura moderna.

Maurice Denis, hombre más piadoso que Gauguin y miembro de la Orden Tercera, lo proclamará luego con mayor contundencia: *todos los maestros del arte crearon según medida, número y peso, y en ello imitaron a Dios*. Véase, en efecto, *Sabiduría*, XI, 21, a propósito del *deus fabricator: in mensura et numero et pondere*. ¡Tanto discutir durante siglos si la pintura era arte liberal o mecánica y ahora resultaba que el mismo Dios, cuya condición de *pintor* la había redimido, *liberado*, pecaba, como quien dice, de *mecánico*!

PINTOR DE LA VIDA MODERNA

Nabis: profetas de la pintura mecánica.

Ciertamente, los *nabis* adoptaron las maneras para-eclésiásticas de los rosacrucianos, y ciertamente, Verkade, Sérusier, Denis, Ballin y Ranson se reintegraron a la fe católica, el primero como padre Willibrord O.S.B., pero no todo es tan edificante en esta historia. El aliento religioso de algunos de los contertulios de *L'Os à Moelle*, como Bonnard, Vuillard y Roussel, fue, desde luego, escandalosamente corto; colgaron sus estrafalarios hábitos de *profetas* y decidieron vestirse como los personajes de los cuadros que habían comenzado a pintar: *a la moderna*. Una decisión valerosa, si consideramos que pocos años más tarde Josephin Peladan, el todopoderoso administrador del simbolismo místico, había de anatematizar a los *fauves* (!) por vestir como *encargados de sección de unos grandes almacenes*.

Bonnard y Vuillard fueron *modernos* mucho antes de que Derain y Vlaminck sorprendieran a Kahnweiler con sus americanas y sus corbatas, y de que Matisse le contestara al Sâr Peladan: *¿Tan sólo en esto reside el genio? Por lo que a mí respecta, que el Sr. Peladan se tranquilice: a partir de mañana me haré llamar Sâr y me vestiré de nigromante*.

La secularización del pintor que Matisse reclama y sostiene aquí con ironía y celo *modernos* no afecta para nada al carácter *mecánico* de la pintura. Simplemente, le encuentra una genealogía colateral en los *malos*

salvajes cantados por Baudelaire: Delacroix y Courbet. Courbet sobre todo, que había emprendido por su cuenta una reforma laica de la tecnología pictórica y allanado así el camino a Manet y a Cézanne, más que a los impresionistas, cuyas digresiones retinianas ponían continuamente en peligro aquel proceso de *mecanización de la pintura*.

Gauguin y Cézanne habían entendido claramente que el impresionismo no es *moderno*, aunque lo sean sus temas, porque corrompe, ingenuamente, la compacidad mecánica del *espacio* con su pretensión de pintar apariencias perturbadas y cambiantes. Se fía del ojo y por él calcula. Podría decirse que el mundo sigue siendo para Monet una estructura rígida en la que se levantan torbellinos y se cruzan ascendencias e influencias como las que muestra una carta astral.

Su admiración por Turner es el testimonio fiable de que, a diferencia de la arquitectura, lo que a menudo llamamos precipitadamente *pintura moderna* se instala en un mundo no sometido a las leyes de la mecánica celeste de Newton y Laplace; un mundo por el que circulan miasmas de luz y humores coloreados que se cortan, mezclan y confunden. Los colores no alcanzan allí ni *peso* ni *medida*: son el rastro dudoso de una incesante evaporación.

Y sin embargo, algo hay de moderno en los impresionistas; algo que Bonnard deberá apropiarse y aprender sin traicionar por ello la lección mecánica de Gauguin o de Cézanne: la *historicidad de la belleza*. Baudelaire lo había afirmado en su ensayo sobre *El pintor de la vida moderna* y Apollinaire lo repitió luego, con muy distintas intenciones, en su libro sobre *Los pintores cubistas: La belleza, ese monstruo, no es eterna. Monstruosidad y fugacidad* como caracteres de la *modernidad*; girones del arruinado *paradigma clásico*. La conjunción de la pintura de Gauguin y de la modernidad monstruosa y fugaz de los impresionistas ha desencadenado la pintura de Bonnard, doblemente moderna, porque se rige por el principio mecánico de *quitar y poner cantidades de colores* y porque, contrariamente a la insufrible adhesión de los *nabis* más ortodoxos a las alegorías simbolistas, se ocupa de los triviales asuntos urbanos que Baudelaire le pedía a su *pintor de la vida moderna*: *¡Desdichado de aquel —había escrito— que como Luis XV (que no fue el producto de una auténtica civilización, sino del retorno a la barbarie), lleva su depravación hasta el extremo de no gozar más que de la simple naturaleza!*

Afirmación fuerte del artificio frente a una improbable *naturaleza* que Bonnard seguramente comparte, y no sólo en sus años de juventud, cuando pintando el ajetreo de París viaja por *el gran desierto de los hombres*, sino también en su postrer retiro de Cannet, entre los montes de L'Estérel y el mar meridional. Ya lo veremos.

¿Y POR QUÉ NO CÉZANNE?

Fue como una desbandada o una racha de calor.

Hacia 1930 la pintura francesa ya había abandonado París por el Sur. Bonnard, concretamente, en 1910, para encontrarse con que Manguin, Signac y Renoir se le habían adelantado, siguiendo a su vez los pasos de Van Gogh y de Cézanne.

Este desplazamiento desde L'Ile de France, escenario favorito de los impresionistas, hasta el Midi, donde nunca hubo grandes pintores (Daumier había nacido en Marsella, pero vivió en la capital desde 1814) con la sola excepción, precisamente, de Cézanne, siempre a medio camino entre París y Aix-en-Provence, debe tener alguna explicación.

Al sol del Midi toda pintura parece caldearse e incluso arder, como la de Van Gogh. La de Cézanne mantiene una temperatura óptima. *Es el Poussin del impresionismo* —escribe Maurice Denis—. *Posee la sagacidad perceptiva de un parisino y es fastuoso y abundante como un decorador italiano. Es ordenado como un francés y febril como un español.* Pero Denis no sólo lo ha dicho, sino que, además, lo ha pintado.

Su *Homenaje a Cézanne* de 1900 es uno de esos retratos colectivos tan frecuentes en la pintura francesa del siglo XIX (pienso, por ejemplo, en los de Fantin-Latour y, sobre todo, en su *Hommage à Delacroix* de 1864) y dominados casi siempre por una voluntad programática. En torno a un bodegón de Cézanne que había pertenecido a Gauguin, Denis reunió a sus amigos los *nabis* (Sérusier, Ranson, Roussel, Bonnard y Vuillard), a un crítico de arte, Mellerio, a un *marchand*, Vollard, y a un pintor tan admirado por todos ellos como Gauguin o Cézanne: Odilon Redon. Bonnard, a un lado, con su aire de ciclista desgarbado y miope, parece más pendiente del humo y la temperatura de su pipa que del *extraño* Cézanne que les ha convocado en la galería de Ambroise Vollard. Nadie diría que esas manzanas las ha pintado Cézanne; parecen, más bien, de Emile Bernard, el amigo de Gauguin. No son la obra de *un viejo loco*, sino la de un *salvaje* que hubiera rectificado algún bodegón clásico con colores *salidos directamente del tubo*.

En medio de una atmósfera empañada por la luz sucia del gas, los naranjas y los verdes de este cuadro sin dueño exhiben su acidez, convirtiendo la escena en el extraordinario encuentro entre nueve burgueses severamente vestidos de negro y un artefacto monstruosamente bárbaro.

Denis ha elevado bruscamente la temperatura de la pintura de Cézanne, pero esa licencia térmica tal vez no sea más que la descripción exacta del fulgor eléctrico que ha perdido ya para nosotros. Así debió ser un Cézanne; como el gato erizado que se agazapa en la base del caballete:

*Con estupefacción hallo
el resplandor de sus pupilas,
claros fanales, vivientes ópalos,
que fijamente me contemplan.*

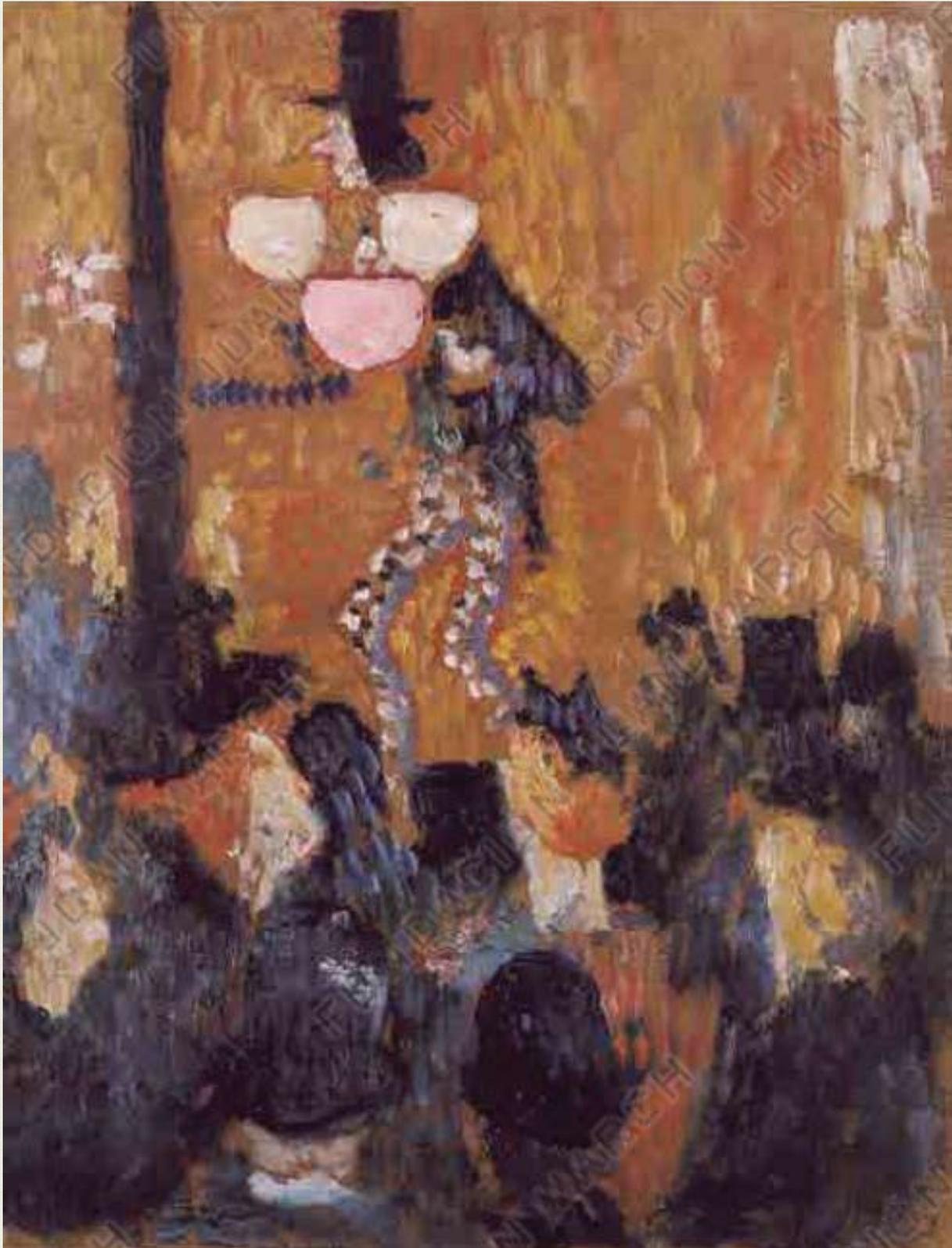
Como los gatos de Baudelaire, los cuadros de Cézanne eran todavía *flores del mal*.

A un lado, sin embargo, apoyándose sabiamente en su bastón, Bonnard parece ser el único de entre los presentes capaz de medir la temperatura real de este *clasicismo febril*, por analogía con la de la cazoleta de su pipa.

Dos puntos de calor en el helado *Homenaje* de Maurice Denis.

Gauguin había mostrado a los *nabis* el color de sus madejas. Cézanne les ha enseñado a tejerlas. *Son como seda* —escribirá Denis de los cuadros de Cézanne—, *como nácar y terciopelo*. O bien: *Su fondo es un tejido de tonos sacrificados destinados a acompañar el motivo principal*. Y Denis recuerda entonces el juicio de Bachaumont, sobre los de Chardin: *Como tapices a la aguja*.

Interesadamente, Denis ve en Cézanne a un tapicero; él, que muy pronto lo va a ser. ¿Y Bonnard?



3. LA FERIA O EL DESFILE, 1892



También a él le entusiasman los *kakemonos* japoneses. *Le peignoir* de 1892 (?) está pintado sobre terciopelo, y a través de Vuillard, hijo de una costurera, descubrirá un universo fascinante de telas estampadas que invade sus paneles decorativos de los años noventa. Más tarde, sin embargo, cuando ese ardor decorativo se debilita, diga lo que diga Apollinaire, la memoria de la temperatura de aquel bodegón de Cézanne se lo hará y nos lo hará más próximo y más *apetitoso*.

La gente —había sentenciado el frugal Paul Sérusier—, *si ve una manzana pintada por un pintor vulgar, dice: me la comería. Cuando se trata de una manzana de Cézanne, dice: ¡que hermosa! Nadie se atrevería a pelarla; preferiría copiarla.* Pues bien: Bonnard querrá levantar esa piel prohibida, comer de la manzana y saciarse con ella. Su pintura tiene la digestión pesada.



4. RETRATO DE MUCHACHA O RETRATO
DE BERTHES SCHAEDLIN, 1892

Algo pesa o algo flota: la pintura, por ejemplo.

Imágenes de un mundo flotante es el subtítulo de un libro de Richard Lane sobre las estampas japonesas y conviene perfectamente a las del estilo *ukiyo-e* que coleccionaron o apreciaron Whistler, Monet, Degas, Van Gogh, Bracquemond, Toulouse-Lautrec y Bonnard, entre otros muchos pintores, sin olvidar a Baudelaire, Edmond de Goncourt, Duret o Geffroy, entre los aficionados.

Entre los *nabis*, más afectos al arte medieval o popular que al *ukiyo-e*, por una mal entendida influencia de Gauguin, Bonnard sería, sin embargo, llamado *el japonesoide*; es decir: el que flota, el *profeta de las imágenes flotantes*.

No creo que Bonnard haya descubierto a los japoneses en la exposición de *l'École des Beaux-Arts* de 1890, como insinúa Antoine Terrasse. Su célebre cartel de 1889 para *France-Champagne*, cuyo pago le anima a dedicarse exclusivamente a la pintura, ese mismo cartel que sería para Toulouse-Lautrec una prodigiosa revelación, ha sido dibujado por Bonnard al modo de Utamaro Kitagawa, uno de los más grandes maestros del *ukiyo-e*. Hay, incluso, una estampa suya, de la serie *La educación vista a través de las gafas de los padres* (c. 1803), *Una mujer impertinente*, donde podemos ver a una joven *deshabillée* bebiendo de una copa, que recuerda vagamente a la alegre muchacha de Bonnard. La descomunal cascada de *champagne* que se derrama de su copa tiene, además, algo de paráfrasis de las grandes olas espumosas de Hokusai Katsushika o Hiroshige Utagawa.

Durante cerca de diez años, Bonnard será fiel a su sobrenombre de *nabi japonesoide*. De hecho, seguirá siendo *nabi* mientras pinte y dibuje a la japonesa; mientras sea pintor de *imágenes flotantes*.

Pero ¿qué es lo que quiso decir Richard Lane con eso? ¿Qué es *lo que los japoneses ven*?

La crítica está plenamente de acuerdo en determinar los efectos de las estampas japonesas sobre aquellos pintores de la segunda mitad del siglo XIX que las coleccionaron y apreciaron. Los más evidentes, al menos entre los impresionistas, son, sin duda, los de encuadre y perspectiva. El horizonte aplomado de la perspectiva occidental y su visión frontal a la altura del punto de vista sufrieron, por directa influencia de los maestros del *ukiyo-e*, fuertes correcciones, de las cuales resultaba a menudo cierta turbadora sensación de inestabilidad especial, de oscilación flotante.

Muchos de los paisajes de Hokusai, Kunisada, Kuniyoshi e Hiroshige parecen, en efecto, haber sido pintados sobre una plataforma basculante, desde una barca o columpiándose en un tronco de bambú. En el caso de las escenas de pesca o natación, la sensación es más intensa, pues se entrecruzan la flotación del pintor y la del motivo. La merma o ausencia de peso se acentúa, claro está, por el uso de colores vivos y planos, así como por la voluntaria ignorancia de los valores estereométricos que han obsesionado tradicionalmente a la pintura occidental, pero la *visión sísmica* del *ukiyo-e*, esa aparente levitación del pintor, que arrastra en su vuelo todo lo que ve, sobrepasa el ámbito de las estampas xilográficas del siglo XIX para constituirse en visión característica de la pintura japonesa y de cierta pintura china. Constituye un modo de ver y no tan sólo un recurso técnico.

No es extraño que un ojo flotante incurra en la tentación de entrometerse y curiosear. Ojo indiscreto que llega a todas partes, pasando por encima de las tapias y las cercas, atravesando los tejados; hasta el lugar más secreto. El pintor se convierte así en un curioso impertinente o, como diría Baudelaire, en un *flaneur*, que no es sino un *voyeur* en continuo movimiento y desengaño.

Bonnard fue *japonesoide* por sus maneras de pintor, por sus biombos y por sus estampas, pero a medida que vaya olvidándose de esa ligereza flotante aprendida de los maestros del *ukiyo-e* y reintegrándose a los valores de *peso* y *medida* que Gauguin le había enseñado, el recuerdo de los japoneses permanecerá, sin embargo, como un hábito de curiosidad indiscreta: peripecias callejeras, mesas volcadas hacia el primer plano, escenas de *toilette*.

Nada tiene de extraño que Baudelaire coleccionara estampas japonesas, pues son, ciertamente, una peculiar acepción de aquella *pintura de la vida moderna* que practicaba su amigo Constantin Guys y luego practicaría Bonnard. En ellas debió encontrar todo lo que según él la caracterizaba: los anales de la guerra, las pompas y solemnidades, los soldados, los elegantes, las mujeres, el arte del maquillaje, las prostitutas y los coches. Uno creería estar hojeando los libros de los grandes maestros del *ukiyo-e* o los que Bonnard y Vuillard estamparon para Ambroise Vollard.

ALGUNOS ASPECTOS DE LA VIDA DE PARÍS

Ese es, precisamente, el título de uno de ellos, publicado en 1889, cuando la influencia de los japoneses sobre Bonnard comenzaba a flaquear o, simplemente, a desviarse.

Como la mayoría de las escenas callejeras o domésticas que Bonnard venía pintando y dibujando desde 1894, estas doce estampas en color merecen ser calificadas de *pintorescas*, pero no de *decorativas*; o no al menos en el mismo sentido que podríamos decirlo de los cuatro paneles de la colección Gould.

Phillip Dennis Cate ha hablado de *revolución del color* a propósito de la producción litográfica (estampas y carteles) de algunos pintores e ilustradores franceses de los años noventa, y creo, en efecto, que se trata de una verdadera *revolución*, como lo fue, a mayor escala desde luego, la que desencadenó la invención de la litografía y el daguerrotipo. *Revolución*, pues, *del color*, porque fue entonces cuando lo que había permanecido en el secreto de algunos pintores invadió la sociedad francesa, que se encontró así encarada, por vez primera, con la modernidad en pintura.

Bonnard y Vuillard habían hecho honor a su título de «profetas»: los que anuncian la modernidad; *el peso irresistible del color*.

Su triunfo ha sido proclamado en un folleto de André Mellerio, *La litographie originale en couleurs*, que apareció en París en 1898 con una cubierta y un frontispicio de Bonnard, y donde su autor, amigo de los *nabis*, encuentra y argumenta el origen y la razón de ese éxito. El origen, en una feliz conjunción de la paleta clara y *luminosa* de los impresionistas (*Renoir, por ejemplo*) con las *curiosas* estampas del estilo *ukiyo-e*; la razón, en el hecho de que la *moderna litografía en color* no sea el *facsímil* de un original, sino *algo realizado con un fin específico*: en una *técnica que se pone a sí misma de manifiesto a través de la elección del proceso de*

ejecución. La autonomía triunfal del color se logra, en suma, gracias a la posibilidad de liberar la paleta de Renoir o Monet de instancias naturalistas y se funda, además, en la definitiva autonomía de los *medios*, sin que nada de eso comporte todavía la supresión del *motivo*, a pesar de que tal vez la favorezca. Y es que, desde el momento en que los colores —determinadas *cantidades de colores*, tal y como habían querido Gauguin, Van Gogh y Cézanne— comienzan a flotar en las estampas o en los cuadros de Bonnard, nadie puede ya garantizar la trayectoria de su flotación.

Maurice Denis, que no fue muy favorable al reduccionismo moderno y se declaraba neo-tradicionalista, tuvo la valentía de reconocerlo. Pero, al fin y al cabo, ese episodio enfermizo del *espíritu* que es el arte *no-figurativo* no tuvo su origen en París, sino en Munich, como ya sospechaba Giorgio de Chirico.

Basta con hojear la *Revue Blanche*, con mirar tan sólo el cartel de Bonnard que en 1894 anunciaba su primer número, para saber que lo que ocurrió en Munich podría haber ocurrido mucho antes en París, pero no lo quiso nadie. O dicho de otro modo, y que se me perdone la broma: no lo quiso el gato.

Gatos y perros yendo y viniendo por la pintura de Bonnard: escondiéndose, trotando, oliéndose, peleando, *mirándonos*, como el setter negro de *La tarte aux cerises* de 1908, donde aparece ya, pormenorizadamente resuelto, el escenario característico de la pintura de Bonnard: el jardín, los restos de merienda sobre la mesa, el mosaico de la luz y la sombra, las miradas que se cruzan, la astenia de los humanos y la impertinente vivacidad de los perros y los gatos.

Los gatos de Bonnard se hacen la raya como los caballeros chic, escribió Apollinaire en 1910. Y esto otro, atinadísimo, con motivo de la exposición del pintor en la galería Bernheim-Jeune: *M. Bonnard tiene ingenuidad y fantasía. Alguien me decía que delante de sus cuadros le acometía el deseo de recitar alguna fábula de La Fontaine; yo, por mi parte, soñaba con Bernardin de Saint-Pierre... Algún día, por divertirse, M. Bonnard debería ilustrar "Pablo y Virginia"*.

La pintura de Bonnard es, como se ha repetido una y otra vez, *burguesa* de punta a cabo o, propiamente, pintura para una burguesía que no se avergüenza de ello: los Natanson, los Bernheim-Jeune, los Hahnloser... *Burguesa*, en primer lugar, por la índole de sus temas; pero en segundo lugar, y sobre todo, por ese aire *pintoresco* que le traía a Apollinaire la memoria de Saint-Pierre y su famosa novela, que no es sino la cuarta parte de sus *Etudes de la Nature*, donde se pueden leer algunas páginas maravillosas sobre *Los colores del cielo*, *El placer de la lluvia* o *El paisaje tropical*.

Bonnard podría, en efecto, haber ilustrado *Pablo y Virginia*, como de hecho ilustró las *Fábulas* de La Fontaine, aunque sólo fuera por lo que tienen de genuinamente románticos los amores de aquellos dos adolescentes calenturientos. La Fontaine, Saint-Pierre, Jules Renard (cuyas *Histoires naturelles* ilustró en 1904 con resabios japoneses), Octave Mirbeau, Pierre Louys, Colette... La biblioteca de un burgués acomodado, que atraviesa sin ruido su propia clase: desde sus orígenes hasta su comfortable decadencia. Bonnard y sus amigos ignoran olímpicamente la trepidación vanguardista. Pueden mostrarse indiscretos y *snobs* —conmoverse con Verlaine, soportar las tropelías de Toulouse-Lautrec y los sablazos de Jarry—, pero nunca *pétroleurs*. La *Revue Blanche* era tan inmaculada como su nombre indica, y a lo largo de su vida de mecenas, Misia Natanson/Edwards/Sert, musa de Bonnard y Vuillard, promocionará exclusivamente a elegantes impecables: Diaghilev o Coco Chanel, por ejemplo.



2. MUJERES EN EL JARDÍN, 1891

Los habituales de *Le Relais*, la residencia campestre de los Natanson, editores de la *Revue Blanche*, eran, para entendernos, aquellos que todavía se resistían, irónica o melancólicamente, al ocaso de la deslumbrante tradición cultural de la burguesía francesa: Bonnard y Vuillard, Vallotton, Renoir, Toulouse-Lautrec, Mallarmé y Valéry, Leon Blum, Tristan Bernard, Felix Fénéon, Mirbeau, Jarry, Debussy, Willy y Colette, Vollard, Henri de Régnier o Lugné-Poe. (Falta, sin duda, Marcel Proust, pero presumo que el círculo de Misia *Verdurin* debió parecerle excesivamente alejado *du côté des Guermantes*, un tanto “bohémio” incluso; insufriblemente artístico). Allí, en *Le Relais*, aparecen algunos de ellos, los más íntimos, en una fotografía tomada el día del entierro de Mallarmé.

“SERIO LUDERE”

Según cuanta Annette Vaillant, sobrina de los Natanson, en una ocasión Madame Bonnard le hizo a la hija de Roussel esta confidencia de sabor *petit-bourgeois* y rara lucidez: *Estoy preocupada... Desde luego, los cuadros de Pierre se venden bien, pero ¿se seguirán vendiendo así? Es una pintura un poco especial...*

¡Qué tipo tan singular este Bonnard! ¡Contentarse con lo poco, cuando sus colegas lo reclamaban todo! No olvidemos que Bonnard ha sido un pintor precoz y que su precocidad ha coincidido, milagrosamente, con la revelación instantánea y cegadora de la *modernidad*. Otros se han precipitado por la decoración o el misticismo; él ha conservado la calma. No es un converso alucinado, como Denis, ni un pillastre habilidoso, como Toulouse-Lautrec. Juega sus cartas con picardía, mirando de reojo a un lado y a otro, como quien sabe que la partida se prolongará hasta el día siguiente. Ni gana, ni pierde. Eso sí: tiene *charme*, como le dirá Renoir, que sigue jugando de lejos. También Monet, y Bonnard es uno de los pocos que no lo ha olvidado. Apura las jugadas que los demás descartan, sembrando el desconcierto entre los críticos y los aficionados. Apollinaire, que no acaba de entenderlo, escribe: *Volvemos a encontrar en él esa alegría misteriosa que para nosotros es característica del siglo XVIII*; y Michel Puy, que lo entiende en vano: *M. Bonnard puede ser considerado, sin discusión, el mejor dotado de los pintores actuales*.

Todo lo que pinta es *un poco especial*: sus *japonesadas*, tan poco decorativas; sus vistas de París, muy poco del gusto de Pissarro; sus versiones de Vuillard, que a Apollinaire le disgustaban un poco; tampoco sus paisajes de Vernon parecen convencer a nadie por completo. Bonnard es siempre como de otra parte: del Japón o, lo que es lo mismo, según los Goncourt, del siglo XVIII; luego lo será de *los viejos tiempos*.

En 1899 pinta para Alexandre Natanson *L'Indolente*, una muchacha desnuda y perezosamente abandonada sobre la cama. Aquí está, de un modo *un poco especial*, todo cuanto Bonnard ha visto de reojo en la pintura de sus contemporáneos. Visión en diagonal —atravesada— de un cuerpo sin sexo que a mí me recuerda el de *Etant donnés* de Marcel Duchamp. Si hemos de creer a Bernard Dorival, habría en este cuadro *un no sé qué de perverso... una atmósfera de drama*, pero ¿quién podría creerlo? La extraordinaria merma del color, los golpes de luz sobre la cama, el gato que se confunde con el pelo de la muchacha y la caída ondulante del cobertor no sugieren *una sensualidad inquieta y algo turbia*, sino *indolencia*. Indolente el cuerpo desnudo, indolente el color, indolente, en fin, el pintor, cuyo rastro perezoso y helado —una bocanada de humo de la

pipa que se entrevé en el ángulo superior izquierdo— flota allí todavía, inexplicablemente. De nuevo, la sospecha de que Duchamp haya podido ver este testimonio de indolencia asexual.

Pero por culpa de su indolencia, Bonnard y Vuillard llegarían a destiempo: *Cuando mis amigos y yo quisimos continuar y desarrollar las búsquedas de los impresionistas, intentamos sobrepasar sus impresiones naturalistas del color. El arte no es la naturaleza. Fuimos más exigentes con la composición. Por otra parte, era posible sacar mayor partido del color como medio de expresión. Pero la marcha del progreso se precipitó; la sociedad dio la bienvenida al cubismo y al surrealismo antes de que nosotros lográramos lo que nos habíamos propuesto. Nos quedamos entonces como suspendidos en el aire.*

La historia de siempre. El cubismo precipitó la pintura y, con esa vanidad propia del que lleva prisa, cometi6, además, la imperdonable torpeza de tomar en serio esa precipitación; de tomarse, incluso, demasiado en serio. Con esto no pretendo desacreditar su pintura, tan estimable, sino el *esprit de serieux* que la acompaña y algunas de las fórmulas convencionales en que esa ridícula seriedad se expresa. Dos de ellas, sobre todo, que vienen muy a cuento en este caso. La primera dice que hay pintores conscientes de la gravedad de la pintura y otros inconscientes o *felices*; la segunda atañe, precisamente, a la índole de dicha gravedad, y dice que la pintura no debe consistir ya en la tradicional operación de acomodar colores sobre una superficie, sino en la construcción de ciertos *modelos* de producción de orden, lo cual le concede a la pintura un rango social muy superior al que pueda esperar de un pintor de paisajes, retratos y bodegones. Bonnard —¡ay de él!— es de los *felices*, un adjetivo que con frecuencia se aplica a los pintores *ingenuos* o *de domingo*. M. Bonnard a de la *fantaisie et de l'ingénuité*, había escrito Apollinaire en 1910. André Lhote lo volverá a repetir en 1948, refiriéndose expresamente a la pintura *naïve*: *el consumero Rousseau, Chagall y Bonnard son los únicos contemporáneos que han tenido la fortuna de conservar un auténtico candor.*

Calumnia, que algo queda: lo que en Apollinaire era *ingénuité*, en Lhote es, descaradamente, *naïveté*. Y ahí se queda Bonnard, con toda su lucidez de ecléctico indolente, en la dudosa compañía del consumero Rousseau, el panadero Seron, el carnicero Van Hyfte, el *bon-à-rien* de Bombois o Schnebel, el estanquero. ¡Valiente hatajo de *salvajes* endomingados!

ALGO DE MALLARMÉ

No se atrevieron con Matisse; y eso que en su pintura sí cabe hablar de *joie de vivre*, ya que no de *joie de peindre*.

La encantadora visión de los estereotipos de la *joie de vivre* no garantiza nada: *Esto es la prueba de que un pintor que tiene encanto puede llegar a tener fuerza; lo contrario nunca*, diría Bonnard frente a unos cuadros del insignificante y encantador Pierre Laprade.

Según Alfred H. Barr, Matisse pintó la *joie de vivre* con la mirada puesta en las pastorales de Roussel, en las *Bucoliques d'Automne* de Denis y en el *Daphnis y Chloè* de Bonnard; *en otras palabras, la joie de vivre emparenta a Matisse con el interés de los nabis por los equivalentes pictóricos de algunos poemas simbolistas, como «L'après-midi d'un faune».*

A mi entender, ni el polémico cuadro de Matisse, ni las ilustraciones de Bonnard tienen nada que ver con el poema de Mallarmé: aquél, por convencionalmente *parnasiano* (¿qué le iban y venían a Matisse los pastores de la Arcadia?); éstas, por rústicas y por cierto leve recuerdo de Corot o de Millet.

Bonnard, sin embargo, que había conocido a Mallarmé por los Natanson, pudo descubrir al cabo de los años lo que le debía. O tal vez, simplemente, lo que de un modo casi imperceptible les unía. Algo más que la moda o los faunos: los dos que aparecen en *Le premier printemps* de 1909 son como estúpidos gatos amaestrados. (Bonnard no tuvo nunca buena mano para la mitología; Mallarmé tampoco).

Sabemos por el propio Mallarmé que sus *Chansons bas* fueron inspiradas y aceptadas por Raffaelli para ilustrar sus *Types de Paris*, pero sería estúpido no reconocer alguna familiaridad entre esas *aleluyas* socarronas y la pintura urbana de Bonnard. Lo de menos son los temas: *Le savetier*, *La marchande d'herbes aromatiques*, *Le cantonnier*, *Le marchand d'ail et d'oignons*, *La femme de l'ouvrier*, *Le vitrier*, *Le crieur d'imprimés* y *La marchande d'habits*; lo demás, por cierto, la socarronería, el *horror vacui*, el arbitrario desvío y enredo de las sensaciones. Dos vistas de París que Bonnard pintó en 1911 y compró de inmediato el coleccionista ruso Morozov, *Le matin à Paris* y *Le soir à Paris*, conducen e ilustran mi sospecha. ¿Quién podría distinguir cuál de las dos corresponde a la mañana y cuál a la tarde? Por las luces no resulta posible —las horas del día no encuentran aquí la exacta traducción que los impresionistas se esforzaban en darles—, de suerte que son o deben ser otros indicios los que nos permitan adivinarlo: algún desfallecimiento en andares y gestos, el paso, el peso y el aire de animales, personas o coches, el estado de las mercancías y su olor. Bonnard dio a la *mañana* un horizonte de nubes y cortó la *tarde* por encima de la acera del *boulevard*, pero todo eso hemos de aprender a verlo, como hemos de aprender a leerlo en Mallarmé; porque *L'après-midi d'un faune* y los paisajes que Bonnard pintó a partir de 1910 revelan la misma desconfiada repugnancia por la *naturaleza* que sentía el protagonista del *A rebours* de Huysmans, *des Esseintes*, al que Mallarmé dedicará estos versos:

Oui, dans une île que l'air charge
de vue et non de visions
toute fleur s'étalait plus large
sans que nous en devisions.

He subrayado impunemente lo que no era yo capaz de decirles: la victoria de la *naturaleza artificiosa* sobre una presunta *naturaleza silvestre*, por decirlo de algún modo. Pero antes de que Bonnard lo descubriera, no sé si por mediación de Mallarmé, ya le obsesionaba a Cézanne. Obsesión por *realizar*; por afirmar obstinadamente cada una de sus *obras*, episodios irreales de *la pintura que debe ser realizada*, desentendiéndose de la alegría que con ellas, por sí solas, pudiera alcanzar. Como ha escrito Maurice Blanchot, Cézanne y Mallarmé se enfrentan a la enfermiza singularidad del artista romántico, pendiente siempre de sus estados de ánimo, para entregarse obsesivamente a una oscura búsqueda, a un desvelo esencial que nada tiene que ver con la afirmación de su persona ni con el desarrollo del hombre moderno. Es algo incomprendible para casi todos, y sin embargo, ambos se aferran a ello con una obstinación y una fuerza metódica, cuya expresión disimulada es su modestia.

6. VISTA PANORÁMICA (DAUPHINÉ), 1894 ▷



7. LA PLAZA CLICHY, C. 1894



Tal vez haya que buscar por aquí el *casi nada de inquietud cézanniana* que enigmáticamente Lhote le atribuía a Bonnard.

Esa inquietud sólo podría ser la de *realizar la pintura*. Bonnard, *hay que embellecer*, le había dicho Renoir. ¡Qué más da! El propio Bonnard lo dirá a su manera: *Hay que mentir*. *Realizar, embellecer o mentir*, pero sorteando siempre la presunción de ser un artista, el deseo de lograr el éxito, el peligro de confundir la *vista* con *lo visto* o la tentación de abandonar la *pintura* por las *obras propias*.

Para todo esto se requiere algo más que obstinación; se requiere valor y sangre fría. Sólo así podrá Bonnard conjurar cuantos espectros le vayan saliendo al paso para confiarle *el secreto de la realización de la pintura*: el sintetismo de los *nabis*, el neo-tradicionalismo de Denis, cierto impresionismo remozado... Sólo así podrá, incluso, aguantar influencias poderosas, como son las de Gauguin, Van Gogh, Renoir, Monet, los maestros del *ukiyo-e*, Vuillard o Matisse. A riesgo de *quedar suspendido en el aire*, como de hecho le ocurre después de la Gran Guerra, Bonnard sabe perfectamente la pintura que se propone *realizar*: una pintura que explote la variedad y fulgor de la paleta impresionista, una vez desnaturalizada y sometida a los criterios *mecánicos* de Gauguin.

Y vuelvo a Blanchot: *El pintor sabe la pintura, pero su cuadro no la sabe; sabe, más bien, que la pintura es imposible, irreal, irrealizable*. El saber del pintor, ese saber de la pintura, viene, le viene, pues, del no saberla de todos y cada uno de sus cuadros. Si ellos la supieran, no tendría que andar Bonnard retocándolos a escondidas en el Museo de Luxemburgo o en casa de sus amigos, ni tendría tampoco por qué abandonarlos a su suerte: *No veo qué más podría hacer yo aquí*.

Hay un momento en que los cuadros, al modo de *organismos vivos*, como decía Claude Roger-Marx de los de Bonnard, dejan de crecer; renuncian, en definitiva, a su *realización*. Es algo monstruoso, pero el pintor debería saber que su oscuro oficio consiste, al fin y al cabo, en encerrarse a solas con un monstruo e inducirlo vanamente a su perfección. Por eso, los que lo saben, como Bonnard o Cézanne, son muy a menudo pintores obsesivamente prendidos de dos o tres motivos monstruosos. En el caso de Cézanne, de una montaña —un auténtico *mons-truo*: *Le Mont Saint-Victoire*— o del cuerpo decrepito del cartero que posaba para sus *bañistas*; en el caso de Bonnard, de otro cuerpo, el de su propia mujer, Marthe, enferma y neurótica, o de una modesta merienda burguesa. Hay que ir al motivo *una vez o mil*; acosarlo sin piedad y procurar convencerlo de su virtual consumación. *Le beau n'est que la promesse du bonheur*, había dicho Stendhal y Baudelaire lo suscribió con entusiasmo.

Pintar es soportar esa única esperanza. Donde sea y como sea, aunque siempre en soledad. A Bonnard se la trae el fin de la Gran Guerra de 1914 y la apoteósica ascensión de la vanguardia. Pero no sólo a él: por una sugestiva fatalidad, Bonnard y Matisse reciben juntos la noticia de la firma del armisticio. Son prácticamente de la misma edad y, a pesar de sus diferencias, mantendrán una ininterrumpida amistad, que se va fortaleciendo a medida que se van quedando cada vez más solos.

Antes de la guerra, en 1911, Apollinaire los había ya asociado en su crónica del Salón de Otoño: *"Mediterráneo", de Bonnard, es un sabroso guiso de colores, menos bellos sin embargo que los de Henri Matisse, quien ha sabido, cuando lo ha querido, pintar con mayor formalidad. Bonnard y Matisse nos ofrecen en sus cuadros una ausencia completa de formas*.

Matisse hizo un envío modesto: un bodegón y el *Paisaje de Collioure* que perteneció a Paul Poiret; dos *esquisses décoratives*, según reza el catálogo. También el envío de Bonnard era de carácter decorativo: los tres paneles de *Mediterráneo* que había expuesto ese mismo año en Bernheim-Jeune y comprará Ivan Morozov para el rellano de la escalera de su casa de Moscú. Es un conjunto imponente y abigarrado, pero no sé muy bien por qué habla Apollinaire de *ausencia de formas*. Podría reprochársele, por el contrario, un recorte excesivamente brusco, japonizado, de los árboles y las sombras. En lo que sí lleva razón, sin embargo, es en lo del *ragoût* de colores. *Mediterráneo* los contiene en gran número, muy cálidos y entremezclados, de suerte que se contrarrestan y apagan entre sí. Comparado con el tríptico de *Los jardines de París* que pintó Vuillard en 1894, mucho más sombrío, pero al mismo tiempo más equilibrado, éste otro parece obra de un principiante ambicioso y constituye un tropiezo en el proyecto de emancipación del color, y de su propia pintura, que había emprendido Bonnard hacia 1908.

A pesar de su sorprendente y precoz facilidad para la ilustración y la decoración, Bonnard permaneció

durante años a la sombra de Vuillard. No creo, por ejemplo, que antes de *La tarte aux cerises* de 1908 Bonnard haya podido pintar una obra tan convincente, y hasta magistral, como lo es el *Retrato de Felix Vallotton* de Vuillard, que lleva fecha de 1900. Y aunque no resulte difícil reconocer aquí y allá premoniciones fulgurantes de su pintura por venir, Bonnard *vuillardea*, como dirá, una vez más, Apollinaire. Lo dice, por desgracia, en 1913, cuando esa subordinación ya se había difuminado, y a propósito de una obra, *La salle à manger de campagne*, que a mi entender le debe más a *Le dessert rouge* de Matisse que a los matizados interiores de Vuillard.

Bonnard lo ha seguido muy de cerca, compartiendo alguno de sus caprichos, como el gusto por la pintura galante del siglo XVIII, acentuando incluso lo destemplado de su paleta. Paradójicamente, la pintura de Bonnard era entonces más oscura y opaca que la de Vuillard.

CUESTIÓN DE CLIMA

Alguien podría pensar que Bonnard pinta con grises y tierras por determinaciones climáticas y que el despertar ardiente y radiante del color en su pintura es una consecuencia inmediata de viajes a tierras cálidas: España, Argelia, Túnez o el Middi, donde permanece a lo largo de 1911; pero no es cierto. La costumbre de explicar las oscilaciones de color en la pintura —más clara o más oscura— en función del clima —Norte o Sur— que desde hace algunos años se ha extendido entre críticos y aficionados (alguna parte de culpa lleva Motherwell en esto) nunca me ha parecido razonable ni razonada, pues si no lo es en el caso de aquellos pintores del siglo XIX que pretendían evocar un clima o una atmósfera con la mayor fidelidad, ¿cómo habría de serlo en el caso de quienes se han desembarazado explícitamente del naturalismo? Muchos son los que han pintado oscuro bajo una luz abrasadora y claro entre brumas. *Mediterráneo* era, por ejemplo, un *ragoût* de colores *meridionales* cuyos sabores se confunden y nos estragan. Tiene algo de alfombra moruna o de colcha pueblerina; de telón de fondo o de boca para alguna escenografía de Bakst. Podemos imaginar a Bonnard persiguiendo con empeño contrastes bizarros, brillos inútiles, preciosidades dignas de un pintor como Gustave Moreau: pura orfebrería; pero *el color se le escapa*. El fracaso de *Mediterráneo*, que es aún más estrepitoso en algunos de los cuadros de esa misma época comprados por Morozov: *Automne* o *Premier printemps au village*, se explica, en primer lugar, por la precipitación con que Bonnard, agobiado por la influencia de Vuillard, pretendió refundar su pintura sobre una paleta más clara y heterogénea, desdeñando las dificultades que entrañaba el servirse de ella sin caer en las convenciones impresionistas que a su vez la habían fundado. Y ya en segundo lugar, por la brusca extensión del campo visual en sus paisajes de esos años, tan desmesurada en ocasiones, que le resultaba prácticamente imposible conservar la tensión del color sin el arbitrio de la perspectiva aérea o del sistema tradicional de *valores y fundidos*. De ahí la existencia de zonas inertes donde los colores, parafraseando a Matisse, se anulan en vez de exaltarse.

Matisse, en efecto, se había planteado y había resuelto ese mismo problema, que Bonnard habrá de resolver por sí mismo, pues aunque hay indicios suficientes para sospechar que había prestado cierta atención a su pintura, Matisse iba ya muy por delante y Bonnard, por otra parte, tenía sus propias vías de reflexión: Renoir y Monet, por ser ellos quienes secretamente inducían su pintura por un extraño fenómeno de tropismo.

Como desvirtuando la relevancia que sus biógrafos le atribuyen a aquella experiencia meridional, en 1912 Bonnard decide comprar una casa en Vernon, junto a Giverny, donde Monet residía de modo permanente desde 1890. Serán vecinos durante doce años; aquellos precisamente en que Bonnard logra al fin lo que se había propuesto: *sacar mayor partido del color como medio de expresión*, sobrepasando sus *impresiones naturalistas*. Y para ello, ¿qué mejor y más ejemplar vecindad que la de Monet?

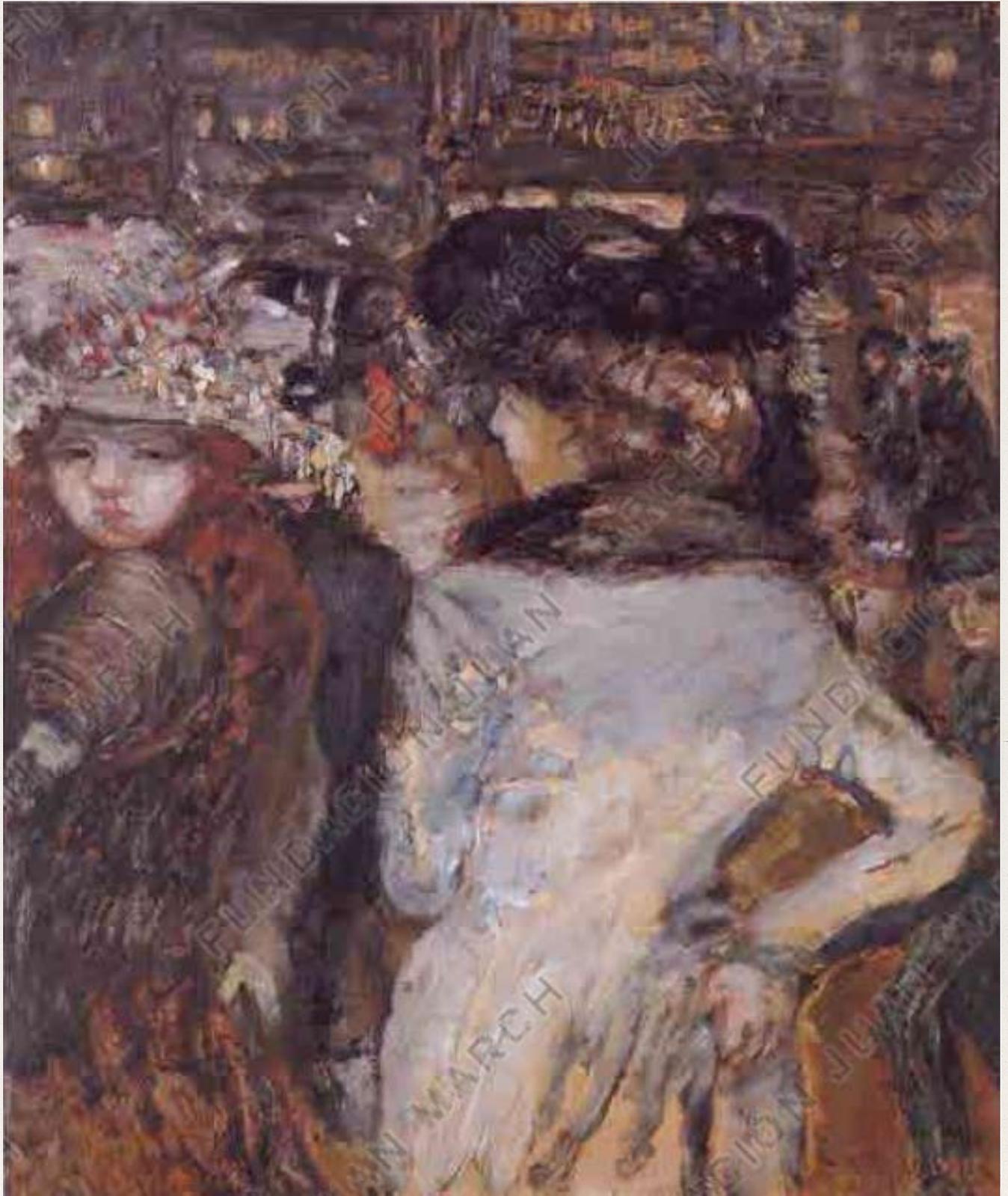
Monet, que olvidado ya de los jóvenes pintores de vanguardia pintará sin embargo, durante esos mismos años, la pasmosa serie de *Nymphéas* de la Orangerie, en un supremo esfuerzo por corregir la debilidad estructural de su pintura: el *amorfismo* que se le reprochó durante más de medio siglo.

Por muy distintos caminos, Monet y Bonnard venían a encontrarse así frente a un problema equivalente: *controlar la expansión del color; formalizar su pujanza. He vuelto a la escuela* —le dice entonces a Charles Terrasse—. *He querido olvidar todo lo que sabía, intento aprender lo que no sé. Vuelvo a estudiar desde el principio, desde el ABC... y desconfío de mí mismo, de todo lo que tanto me había apasionado, de ese color que os enloquece.*

Hay que desconfiar de un color que enloquece; del color recalentado de *Mediterráneo*. Y Bonnard aprende a elevar artificialmente su temperatura: poco a poco, sin prisas ni prejuicios, en condiciones paradójicas. Pinta, por ejemplo, interiores claros y paisajes oscuros; pero olvidándose por completo del clima del Eure, esos mismos paisajes pueden ser deslumbrantes y los interiores, por el contrario, sombríos y entonados. Muy pronto, incluso, esa pronunciada disyunción entre paisajes *à plein air* e interiores a contraluz —recuérdese el famoso *Nu à contrejour* de 1908— se reduce, y aparecen temas intermedios, como las *ventanas* o las *mesas*, pintadas en la frontera de la luz con la sombra. El horizonte de los paisajes se estrecha, mientras el de los bodegones o los desnudos en el baño se extiende abruptamente.

En 1911 Bonnard había pintado una pareja de desnudos (*Nu à la toque* y *Nu à couvreur-pied*) que salían ya al paso del juicio contemporáneo de Apollinaire: *la completa ausencia de formas*. Son dos cuerpos recortados contra un fondo azul, firmes y rotundos, como los de Maillol, aunque sin apenas sombras, como si los viéramos a través de la cerradura de su propio contorno. Si no fuera por el montón de ropa del primer término y por el giro del cuerpo (deben ser vistos, obviamente, el uno junto al otro) diríamos que lo que entra por la puerta es un fantasma adorable, a punto de disiparse en el azul del fondo. De este otro modo, se trata de una *aparición* corpórea; demasiado corpórea todavía, a pesar de su transparencia.

A Renoir le habrían satisfecho plenamente estos dos cuerpos desnudos y nacarados. Con una salvedad: el guante de crin con que la figura que aparece de perfil matiza el brillo de su hombro izquierdo.



10. DOS ELEGANTES EN LA PLAZA CLICHY, C. 1905

Durante sus años en Vernon, Bonnard vuelve una y otra vez sobre el tema del desnudo en un interior, magistralmente planteado en los de la antigua colección Hahnloser. Los somete a la acción vigorosa del guante de crin; los abrasa, hasta arrancarles cualquier sombra de morbidez impresionista.

Según cuentan Antoine Terrasse y Annette Vaillant, *aplastaba frecuentemente el color con el dedo, para amortiguar su brillo*, y anotó en su agenda lo que un pintor de brocha gorda le había dicho en cierta ocasión: *Mire, señor, en pintura la primera mano siempre queda bien; en la segunda le espero...*

¿Qué es lo que le ha llevado a registrar semejante comentario? Sin duda, esa afirmación paremiológica de las virtudes de la *espera*. Sabemos que Bonnard comienza a pintar muy despacio y que muchos de sus cuadros lo entretienen durante dos o tres años. Pero ¿a qué espera para dar la segunda mano? *A que seque la primera impresión del motivo*; a que el color pierda su crudeza; a que germine un principio de discriminación.

La espera le es particularmente necesaria a quien siempre tuvo prisa y se dejó arrastrar por su facilidad para la ilustración instantánea. Bonnard está aprendiendo a esperar. En realidad, es el cuadro el que espera: las frutas maduran en los platos; las flores se lacia ligeramente; los bizcochos se resecan; el té se enfría... Entre las notas y recuerdos que sobre Bonnard dejó escritos Madame Hahnloser-Bühler, hay una interesante alusión a *La cruche provençale* de 1931: *Un día le llevamos a Bonnard un luminoso ramo de flores del jardín... Era la tarde de un jueves, el día de nuestras visitas habituales. El sábado ya estaba todo en un cuadro, un poco empalidecido, desde luego, y el cuadro iba perdiendo lozanía de día en día, como las flores mismas*. Ella lo tomó por una *imagen de la fragilidad de las cosas humanas* y tal vez llevara razón. Yo no lo sabría decir. Lo que sé es que en la pintura de Bonnard pasa el tiempo y todo sigue esperando y marchitándose: enfermando. La espera se pinta en las poses y expresiones de los personajes: acodados pacientemente en el marco de una ventana o sobre la mesa, la cabeza vencida, el aire ausente.

(Por esperar, Bonnard ni siquiera decide el formato definitivo de sus cuadros. Pinta sin bastidor, dejando un margen de tela en blanco. En un *Panier de fruits* de la colección Gustave Zumsteg, pintado entre 1924 y 1940, Bonnard aprovechó ese margen para cortar el horizonte doméstico del motivo —la habitación, la mesa misma— y levantar el frutero hasta el plano vertical del cuadro, atravesado por las rayas del mantel). *Escuela de la espera*. Hay un cuadro que parece su vivo retrato: *La porte ouverte*, que Bonnard pintó a lo largo de la guerra, desde 1914 a 1920. La puerta ha permanecido durante seis años abierta y franca al paso del tiempo y de las estaciones, que han dejado allí su distinta temperatura, repartida en tres zonas: una sombría, a la izquierda, otra más clara en el centro, ocupada por un modesto bodegón y la vista sobre el jardín, y una tercera, a la derecha, mordida por la claridad del mantel. Es un cuadro de rígida estructura, muy dibujado, pero ni el nítido encuadre de la puerta, ni la oposición entre las dos zonas frías de los extremos y la más cálida del centro producen ninguna ilusión de profundidad o invitan a entrar por el hueco intermedio. Las zonas frías, situadas en primer término, retroceden y se solapan imperceptiblemente bajo la vista del jardín, que parece así un papel colgado de la pared o, propiamente, una pilastra luminosa aplastada contra el muro de un pórtico en penumbra.



11. LE PONT DES ARTS, C. 1905

Entre mano y mano de color, en su retiro de Vernon y con tiempo bonancible, Bonnard ha descubierto por qué, como decía aquel pintor de brocha gorda, la segunda es la más difícil, esto es: por qué no basta con llevar a la tela los colores que brillan en la paleta y abandonarlos luego a su rivalidad y a la del tiempo, que tarde o temprano les robará su vigor. *Sí —dice entonces—, el color me había dominado. Casi inconscientemente le sacrificaba la forma. Pero la forma existe, no hay duda, y no se la puede arrinconar o trasponer arbitraria e indefinidamente. De modo que tengo que estudiar el dibujo. Luego viene la composición, que debe ser equilibrio. Un cuadro bien compuesto está ya medio hecho.*

Hay que armar el cuadro para que el color resista una constante abrasión, sin perder viveza; juzgarlo *como una sombrerera juzga el sombrero que está haciendo.*

Conviene volver a ver el que lleva la mujer de espaldas que aparece en el primer término de uno de los cuadros más hermosos que pintó en Vernon, *Le thé*, de 1916: *En la foto donde está usted* —le escribió a Madame Hahnloser treinta años más tarde y uno antes de su muerte— *veo a sus pies un cuadro que es desde luego el que usted me describe (Le thé) y recuerdo muy bien ese sombrero rabiosamente azul. ¿Cómo podría olvidarlo?*

LA PINTURA DUERME

Ahora, cuando el *motivo* ya apenas cuenta nada, cuando puede Bonnard permanecer *mirando hacia la aurora desde una ventana, perdida la mirada sin los lentes, tenso*, tal y como se lo encontró una madrugada Alexandre Natanson, ha llegado el momento de volver al Sur.

En 1925 compra una villa en Cannel, departamento de los Alpes Marítimos, muy cerca de Niza, donde Matisse pasa largas temporadas. De la vecindad de Monet, que muere en 1926, a la de Matisse. Si en Vernon su tarea más urgente fue dominar el color, aquí, en Cannel, se desvela en conservar su imposible dominio o en evitar al menos que dibujo y color se escindan de nuevo.

Al cabo de treinta años, aquellos dos pintores, cuyos cuadros le parecían a Apollinaire *ausentes por completo de formas*, libran una misma batalla: *Mi dibujo y mi pintura se están separando*, le escribe *desmoralizado* Matisse a Bonnard el 13 de enero de 1940. Y en otra carta del 1 de abril de 1941 añade: *Decía Rodin que era necesaria la concurrencia de una serie de circunstancias excepcionales para que un hombre pudiera vivir hasta los 70 años y conservar el placer de perseguir apasionadamente lo que ama.*

Una oscura búsqueda; un desvelo esencial. Bonnard y Matisse, como Cézanne y Mallarmé:

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Con una exaltada y dolorosa ambición de *perpetuar*, de *realizar*, Bonnard pinta en 1925 dos o tres cuadros estupendos. Uno de ellos, *Femme assise dans une bibliothèque regardant une revue*, lo pueden ver ustedes en esta exposición. Es un cuadro de mediano tamaño, como casi todos los suyos, pero que uno imagina monumental por la dimensión de cada una de las *figuras* que lo integran: la dimensión y el peso necesarios para soportar el escorzo trepidante de la mesa. Lo más sorprendente es el modo en que Bonnard ha logrado restablecer el equilibrio entre la batería de objetos que cae por la diagonal de la mesa y las grandes



9. CALLE NORVINS O CALLE ASCENDENTE
HACIA EL SACRE-COEUR, 1905

superficies de la parte superior del cuadro: la mujer que lee, el sillón y la estantería. Cézanne le ha enseñado a estratificar magnitudes y lograr así que lo más pesado flote sobre lo más ligero, pero Bonnard tiene recursos propios: ha empotrado en el cuadro una gran cuña clara de perfil triangular, cuya base ocupa al margen derecho, y dispuesto en el cruce de las diagonales, que coincide además con el vértice de la cuña, un diagrama romboidal del cuadro mismo, que lo ancla sólidamente y nos describe sus tensiones dominantes, como si fuera la muesca de un tornillo.

Entre las poquísimas observaciones técnicas sobre pintura que hemos conservado de Bonnard hay una, tal vez la más divulgada, que recomienda *dejar un espacio vacío en el centro del cuadro*. Esto parece dar la razón a quienes estiman que no consiguió librarse nunca de la influencia de los impresionistas. Así, por ejemplo, en los paisajes de Monet podemos ver a la altura del horizonte una especie de *excavación* que cumple vagamente la misma función que el punto de fuga en la perspectiva tradicional. La débil y esponjosa red óptica de los cuadros impresionistas se rompe por ahí y el desgarrón se convierte en un sumidero por el que el cuadro se escapa, sugiriendo una ilusión de profundidad.

No creo, sin embargo, que el *vacío central* recomendado por Bonnard tenga función ilusionista alguna. Parece, más bien, una receta propia para resolver las grandes dificultades que le planteaba el *encuadre*. Annette Vaillant nos ha transmitido una anécdota muy reveladora al respecto; por lo visto, Marthe Bonnard decidió aprender a dibujar con Louise Hervieu, y Pierre, que a menudo asistía a las lecciones, se quedaba pasmado oyéndole decir a su discípula: *Coges un papel y encuadras el tema*.

La Vaillant trae la perplejidad de Bonnard a cuento de aquellas dudas sobre el formato de los cuadros a las que ya me he referido. Ahora puedo decir que si Bonnard prefería cortar tela de más o, incluso, y esto ya es más extraordinario, pintar varios *cuadros* en una misma tela de gran tamaño, se debe a su costumbre de *meter la nariz en el lienzo*, lo cual no sólo le impedía *encuadrar* el tema, sino que le exigía además *dejar un vacío en el centro*. Ese *vacío*, donde Bonnard apoyaría la nariz, era el lugar desde el cual vigilaba y controlaba el crecimiento concéntrico del cuadro; constituye, pues, su *punto de mira* más que su punto de vista. Flota en el centro del cuadro como un corcho en un estanque; como una dureza perlífera o una pestaña. Apenas sobresale, pero en torno suyo todo se va deslizando suavemente hacia los bordes del cuadro, cuyo perfil sería el de una pirámide achatada. Lo contrario, en definitiva, del *sumidero* ilusionista que abrió Monet en sus vistas del puente japonés o de la rosaleda de Giverny. Y aunque el propio Monet pudo evitarlo en las *Nymphéas* gracias a la visión en picado de la superficie del agua, Bonnard lo logra sin ese recurso, que es al fin y al cabo una variante de la perspectiva militar.

Seguramente, algunos de los bodegones que pintó en los años treinta y cuarenta suprimiendo el horizonte o levantando el plano de la mesa hasta hacerlo coincidir con el plano del cuadro recuerdan las *Nymphéas*, pero el procedimiento es otro muy distinto, como se manifiesta allí donde Bonnard conserva la visión frontal del motivo: el maravilloso *Nu sombre*, por ejemplo. Por otra parte, la tensión superficial de su pintura no sólo descansa sobre aquel vástago central, sino también sobre una técnica peculiar, que, según André Lhote, *consiste en nivelar la superficie, reemplazando por tonos iguales, calientes y fríos, los valores contrastados que nos ofrece la naturaleza*. De este modo, viene a concluir Lhote, el claroscuro desaparece, se extiende por toda la superficie del cuadro una cerrada trama de medias-tintas y las sombras se deshilachan para aparecer de nuevo, aquí y allá, como pintas oscuras salpicadas cuidadosamente.



13. RETRATO DE UNA MUCHACHA SOBRE UN CANAPÉ, 1905

Pero nadie lo ha dicho con mayor exactitud que el propio Bonnard: *El cuadro es una serie de manchas que se van entretejiendo hasta formar un objeto sobre el que el ojo pasea sin tropiezo.*

Sin tropiezo; o también, y de acuerdo con las restantes acepciones de “*accroc*”: *sin rasgarse; sin mancha*. Y es que ya no hay manchas; tan sólo una superficie homogénea, tersa y lustrosa, como los pequeños papeles de plata que Bonnard contemplaba fascinado o envidioso.

Imaginemos un pedazo de papel de plata arrugado y mate. Para restituirle su brillo y su tersura basta con una sencilla operación, que exige, sin embargo, paciencia y pulso: llevar los pliegues hasta el borde mismo de la superficie y empujarlos fuera de ella. Lo que se le restituye no es, pues, más que su silueta primera: allí donde aparecían diversas *figuras* aparece ahora una sola, que coincide exactamente con la superficie del papel.

Bonnard aprenderá esta última lección por caminos que no son los de Matisse, ni tampoco los de los cubistas. Y para ello habrá de renunciar a sus extravagantes *encuadres*, que tanto recuerdan todavía los de los japoneses, procurando que *un único motivo* ocupe la superficie total del cuadro, cuyo formato debe acomodársele y envolverlo como un guante o una funda.

Esto, como digo, comportaba una completa revisión de los criterios de *encuadre* que habían dominado la pintura de Bonnard desde sus orígenes. En 1908, por ejemplo, había retratado a los hermanos Jos y Gaston Bernheim-Jeune con sus mujeres en un palco de la ópera. Pues bien, como todos aparecían sentados, excepto Gaston, el pintor le rebanó la cabeza sin contemplaciones.

Hasta 1935, aproximadamente, Bonnard desplaza y esquina de un modo caprichoso a los personajes de sus cuadros. Los expulsa con brusquedad hacia los márgenes, de suerte que a veces sólo podemos ver de ellos un brazo (*La cruche provençale*) o un pie (*Nu dans la baignoire*, 1935) o cualquier otro fragmento huidizo. Parece como si cansados de la espera a la que el pintor les somete, hubieran decidido irse del cuadro, abandonar la mesa o el jardín, poner de manifiesto, ingenuamente, la existencia de *un vacío en el centro*. Al modo de un ojo, el cuadro se inhibe progresivamente de todo cuanto cae fuera de la perpendicular de la pupila. Ahí es donde radica la ingenuidad del procedimiento de Bonnard; ingenuidad naturalista y radicalmente ortodoxa desde el punto de vista de la perspectiva clásica. El cuadro no se conforma con ser una ventana a través de la cual se ve o se mira; quiere convertirse en la máquina misma de la visión: el ojo/ventana. Claude-Nicolas Ledoux lo había propuesto esquemáticamente en su *vista (coup d'oeil)* del interior del Teatro de Besançon, pero fueron los impresionistas quienes lo aplicaron con mayor resolución, tal y como puede comprobarse en un desconcertante cuadro pintado por Monet en 1885: *Campo de amapolas en una hondonada cercana a Giverny*, ahora en el Museo de Bellas Artes de Boston.

A diferencia, sin embargo, de Monet, que suma a la ingenuidad propia de este desenlace fisiológico de la visión en perspectiva su propia complacida irreflexión, hay en Bonnard una probable asunción crítica, o simplemente ascética, del mismo, lo que explicaría su posterior abandono.

Hemos oído tantas veces hablar de la *ingenuidad y joie de vivre* de Bonnard, de la embriagadora *sensualidad* de su pintura, que hemos acabado por creerlo. ¿Quién se atrevería a ver en sus desnudos o en sus naturalezas muertas una sola sombra de desesperación? ¡Parecen tan seductoras y tan apetitosos! Y deben serlo.

Me gusta mucho la pintura de M. Bonnard, escribió Apollinaire en 1910. *Es sencilla, sensual, espiritual en el mejor sentido de la palabra, y, no sé por qué, me hace pensar obsesivamente en una niña glotona.* ¿Tal vez porque vio *L'enfant qui déjeune* de 1896 o algún otro cuadro parecido?

Si bien la comida es un tema constante en la pintura de Bonnard, la glotonería fue un episodio muy fugaz. También la comida se aleja del centro del cuadro. Queda entonces la mesa medio vacía, con algunos restos mustios o incomedibles, y el sopor de la sobremesa se cierne sobre los comensales, que cabecean satisfechos. Aquí no hay glotona exaltación, sino pesadez *en el mejor sentido de la palabra.*

Pintura atracada; pintura adormecida.

De sus desnudos podría decir otro tanto. Doblados, sumergidos, estirados como pieles en un secadero, monstruosamente conectados a bañeras o lavabos, sometidos al guante de crin, encogidos por el frío o borrados por la luz, cauterizados por esos espejos que, según Vaillant, reflejan *los deliciosos ritos de la toilette y su coquetería barata.* Ritos, sin duda, pero enfermizos; los de una mujer que convirtió el aseo en una manía y pasaba horas y más horas en el cuarto de baño. Cuando Bonnard la conoció, pretendía hacerse pasar por una *cocotte*. Quizás no dejó de pretenderlo.

EL ABANICO DE MADAME BONNARD

Marthe no pudo ya posar para el más perfecto desnudo de Bonnard: el *sombrío*. Es Dina Vierny, la modelo favorita de Maillol, quien aparece en este cuadro, pintado entre 1941 y 1944. Su pose resulta más *profesional* y, desde luego, no queda ni rastro de aquellos *deliciosos ritos de la toilette.*

El baño ha sido, a un mismo tiempo, el escenario de la manía de Marthe y el lugar donde Bonnard descubre la conveniencia de tender una sola figura sobre una superficie. El cuerpo desnudo está allí como en un estuche: agazapado en el *tub* o extendido en la bañera de zinc, el perfecto envase para un cuerpo. Salvo raras excepciones, los desnudos de Bonnard se mueven en un espacio estrechísimo. Pueden cambiar de posición o adoptar la más inverosímil, pero el formato los persigue y los envuelve.

Una acuarela de los años treinta (*Les éléphants*, hacia 1936) demuestra que la situación se puede invertir. En este caso, son las figuras las que atropellan y rebasan el marco del papel. Por lo general, sin embargo, Bonnard persigue una cada vez más exacta coincidencia (*La placard rouge* de 1933) o, incluso, la violenta comprensión del motivo. La sensación de *horror vacui* que producen sus paisajes de los años cuarenta es consecuencia directa de ese bombeo de pintura en un espacio manifiestamente insuficiente, que Bonnard aplasta y rebaja para aliviarlo de una presión excesiva y de las distorsiones superficiales que podría provocar.

Por los últimos paisajes de Cannet no corre ya ni una sola brizna de aire, y la temperatura sube vertiginosamente.

En 1945, el propio Bonnard, que contaba entonces 75 años, se pintó con el torso desnudo en una atmósfera sofocante. Es uno de los autorretratos más conmovedores que conozco. Así me imagino yo a Hokusai, el

viejo chiflado de la pintura a quien tanto había admirado el joven Bonnard. Pero no es chifladura lo que se pinta en ese cuerpo magro y en ese rostro cruzado por las sombras, sino desesperación. Paul Valéry lo ha escrito en su ensayo sobre Mallarmé: *La définition du Beau est facile: il est ce qui désespère.*

¿Qué hace un abanico entre las manos de Madame Bonnard?

No sabría decirlo. Debe ser un abanico inmóvil, desplegado y, sin embargo, listo para plegarse en un instante cortando limpiamente el aire. Pero no se ha de plegar, ni tampoco ha de batir, como el de Mlle. Mallarmé, *cuyo golpe prisionero aleja / delicadamente el horizonte.* El de Mme. Bonnard es el abanico perfecto: una pantalla desplegada sobre una serie de varillas que se pisan con disimulo. Este abanico no mueve el aire; lo detiene en su *unánime pliege.*

Madrid, julio 1983



14. CENA EN CASA DE VOLLARD
O LA BODEGA DE VOLLARD, C. 1907

1 *La conversación, 1890*

Oleo sobre paneles unidos
35 × 27 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, suplemento

En esta obra de juventud Bonnard muestra ya un talento excepcional. Seducido por el trabajo de Gauguin y Sérusier, sus primeras obras son prueba de sus investigaciones por la marcada oposición entre los oscuros y los claros, la asimetría de la realización, la frescura del color.

2 *Mujeres en el jardín, 1891*

Oleo sobre lienzo
160 × 48 cm. cada panel
Colección Mrs. Frank Jay Gould
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 01716

Las *Mujeres en el jardín*, decoración formada por cuatro paneles, pintada en 1891, resume de forma magistral la influencia japonesa que caracteriza las obras de Pierre Bonnard en esa época. Cuatro jóvenes mujeres, sentadas, vistas de frente o de espaldas, se destacan sobre verdes bosquecillos. Las siluetas están detenidas en su movimiento. Sus vestidos, dibujados sin relieve, llaman casi tanto la atención como el conjunto. En estos cuatro paneles decorativos se adivina la influencia de los kakemonos y de los japoneses. Incluso la firma se inspira en los caracteres japoneses. Pero como apunta Bernard Dorival, «la originalidad de Bonnard es total, sensible en la picardía con que trata el tema».

3 *La feria o El desfile, 1892*

Oleo sobre lienzo
35 × 27 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 01726

Para este cuadro de feria, en la que un malabarista se exhibe ante un grupo de mirones, vistos de espalda, Bonnard ha utilizado una técnica muy próxima a la de los post-impresionistas; yuxtapone puntos y trazos de color en una forma que recuerda a Seurat y Signac.

4 *Retrato de muchacha o Retrato de Berthes Schaedlin, 1892*

Oleo sobre madera
31 × 16,5 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 01730

Este retrato, llamado a veces *Retrato de Margarita*, se caracteriza por su marco, que el artista ha decorado con flores, incorporándolo así a la obra. Es, por esta razón, particularmente representativo del Modern Style. Recordemos que Seurat había utilizado el mismo procedimiento, unos años antes, para *El Circo* (Museo del Jeu de Paume en París) y varios paisajes.



16. RETRATO DE MISIA GODEBSKA, 1908

5

En el café, 1892-1893

Oleo sobre panel
25 × 40,5 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 01738

Esta escena de la vida parisina es una obra de juventud, muy próxima a ciertos interiores de Vuillard de la misma época. Bonnard ha representado una pareja sentada a la mesa de un café parisino. El hombre, que fuma, está de frente a la joven mujer que uno imagina fácilmente silenciosa. Así el cuadro circunscribe un mundo cerrado, tejido con la intimidad de estos dos seres, fuertemente instalados sobre un fondo voluntariamente descuidado. La búsqueda del encuadre, cara a Bonnard, ya es perceptible.

6

Vista panorámica (Dauphiné), 1894

Oleo sobre contrachapado
79 × 149 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 01744

Hacia 1892-1894, Bonnard realizó numerosos estudios del natural en Ile-de-France y en Dauphiné, al mismo tiempo que pintaba grandes paisajes. A pesar del gran formato, ha logrado introducir aquí su sentido de lo intimista. El cielo cambiante, pero sin transparencia, participa de la misma materia que los árboles y que la parte sólida del paisaje.

7

La Plaza Clichy, c. 1894

Oleo sobre lienzo
50 × 65 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, I, n.º 74

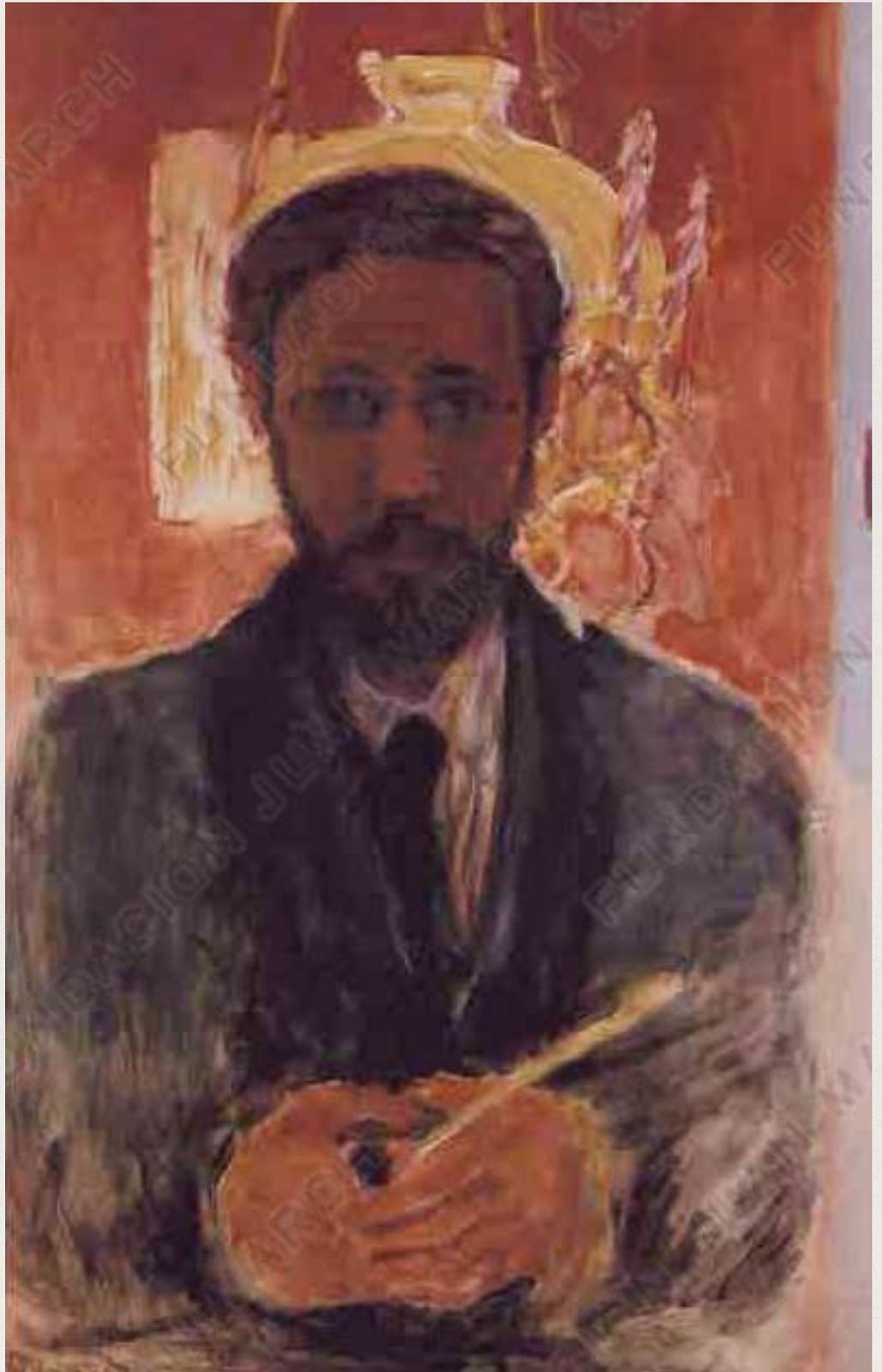
Bonnard, como Hokusai, se sentía fascinado por la animación y los múltiples aspectos de la vida cotidiana, que trataba de reproducir en numerosos bocetos. En este cuadro, entre la multitud que deambula por la calle, podemos percibir a dos elegantes señoras con sombrero de flores, seguidas por un don Juan.

8

Niño, 1904

Oleo sobre madera
47 × 37 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, I, n.º 302

Bonnard, lo mismo que su amigo Vuillard, ha pintado con frecuencia escenas intimistas. Esta pequeña obra maestra, que representa un niño sentado en una habitación, debe su perfección a la fusión, al equilibrio, muy moderno, obtenido entre el elemento color y el elemento luz. Nada en ella es violento o chocante. La ausencia de delimitaciones brutales aproxima los planos y los distintos elementos del cuadro, dando una impresión de serenidad.



15. AUTORRETRATO CON PIPA, 1908

9

*Calle Norvins o Calle ascendente
hacia el Sacre-Coeur, 1905*

Oleo sobre lienzo
52 × 35 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 01861

Pierre Bonnard pinta, antes que Utrillo, la calle Norvins, en el distrito 18 de París, que une la calle del Mont-Cenis a la calle Girardon. Pero a diferencia de Utrillo, que preferirá el aspecto melancólico de esta calle casi desierta, Bonnard prefiere representarla animada por el ir y venir de modistillas y amas de casa. Todo este mundillo, escalonado, refuerza la perspectiva ascendente de la calle, magistralmente lograda por un pintor apasionado por los problemas del espacio.

10

Dos elegantes en la Plaza Clichy, c. 1905

Oleo sobre tabla
73 × 62 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, I, n.º 317

También le gusta a Bonnard pintar escenas nocturnas de la plaza Clichy, cercana al Moulin-Rouge. Dos elegantes mujeres, acompañadas por un caballero con sombrero de copa, emergen de la oscuridad a la luz de las tiendas y los faroles. Se disponen, quizás, a entrar en un café-concierto. Se distingue en primer plano, a la derecha, la silueta de un botones con uniforme verde.

11

Le Pont des Arts, c. 1905

Oleo sobre cartón
55 × 70 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, I, n.º 324

Los paisajes de París, del primer período, no solo representan el bulevar de Clichy, la Torre Eiffel, el Moulin-Rouge y el bulevar de Batignolles, sino también el Pont des Arts, la Ile de la Cité y el Sena. Sorprende en este cuadro el enfoque, similar al de una fotografía, a la par que la seductora sinfonía de los azules del río y del cielo, que forman un admirable fondo sutilmente matizado y al que sirven de marco bonitas siluetas femeninas.

12

Escena de calle o Los fiacres, c. 1905

Oleo sobre panel
47,5 × 48,5 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 01863

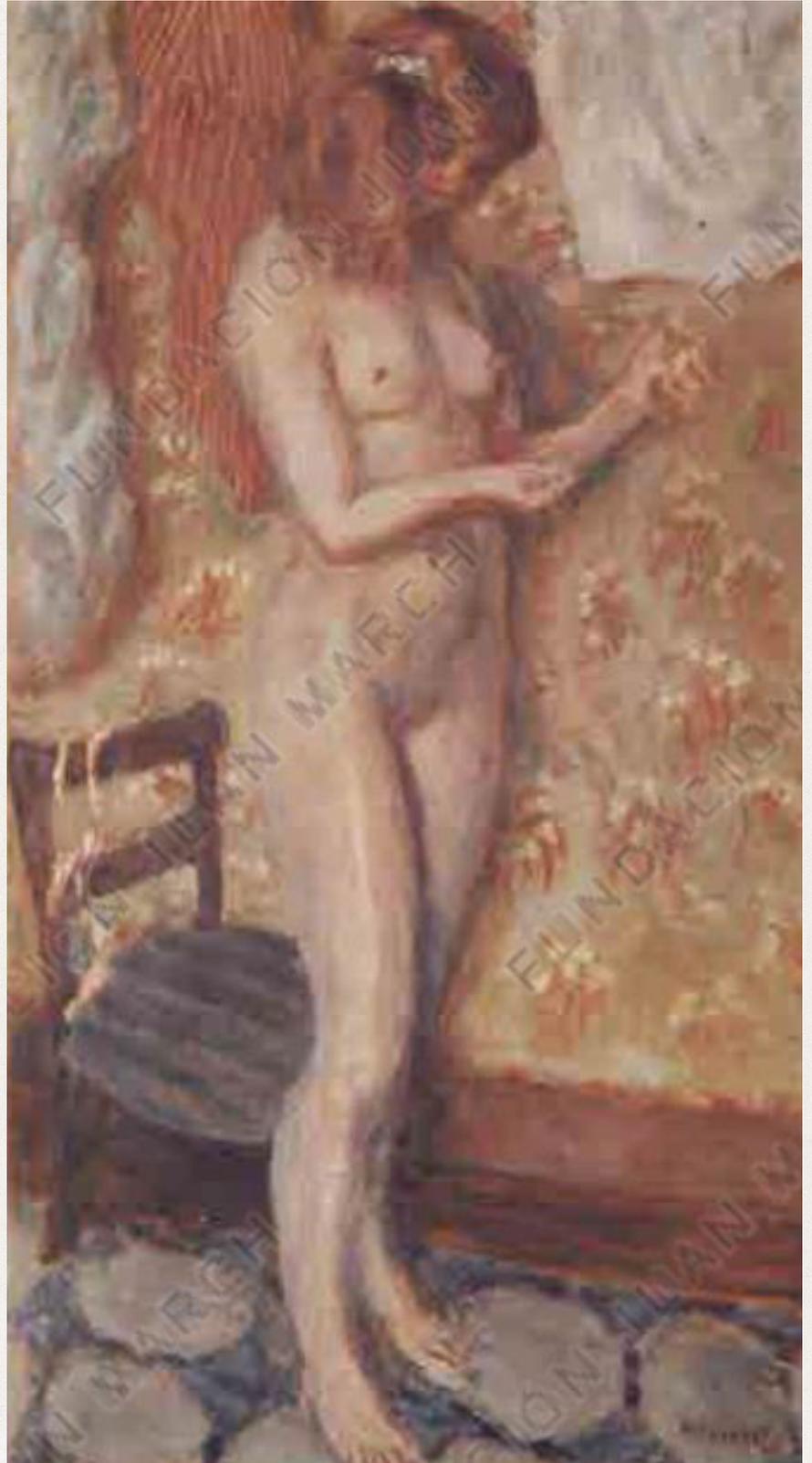
Durante los años en que Bonnard alquila un taller en el n.º 65 de la calle de Douai, la calle es, para él, el más atractivo de los espectáculos con sus calesas, niños corriendo en todas direcciones y modistillas de blanco delantal. En *Los fiacres* todo es movimiento. Este nace del fondo uniformemente gris del pavimento parisino para materializarse en diversos grupos animados, fijados con rápidos y magistrales rasgos.



19. MUJER CON LORO, 1910



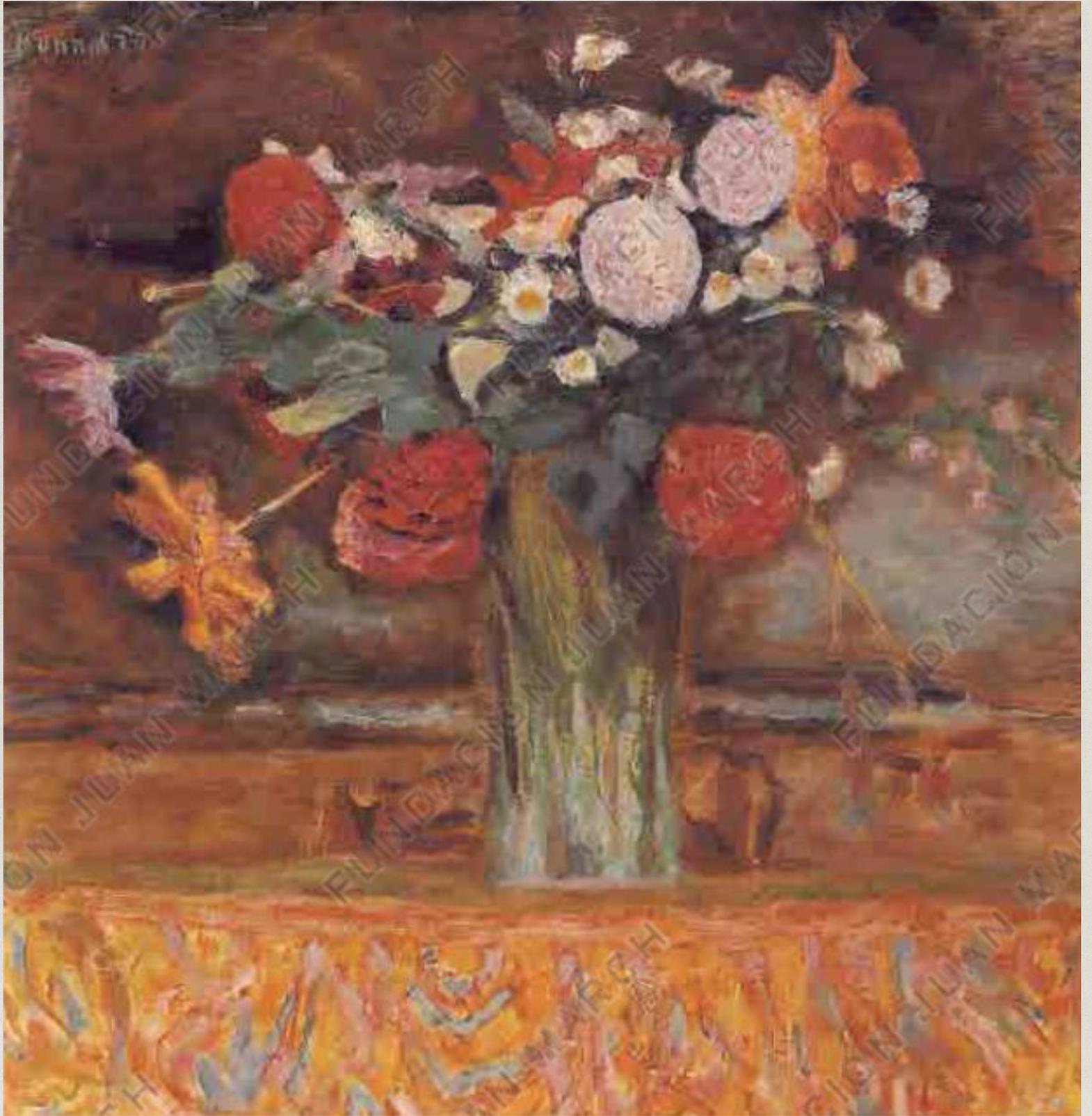
18. LAS SEÑORITAS NATANSON
O MUCHACHAS CON PERRO, 1910



17. DESNUDO CON LUZ O DESNUDO CON FRASCO, 1909



21. FLORES SILVESTRES: UMBELAS Y AMAPOLAS, C. 1912



20. FLORES SILVESTRES EN UN JARRÓN
O RAMO DE OTOÑO, 1912

13

Retrato de una muchacha sobre un canapé, 1905

Oleo sobre lienzo
70 × 46 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, I, n.º 348

Hacia 1905 se afirma el arte de Bonnard, tanto en lo plástico como en una fuerte expresividad. Se inicia en nuevos géneros, como el retrato, que dan testimonio de este enriquecimiento. Es cierto que Bonnard ya había pintado retratos, pero la preocupación por el decorado y el efecto pictórico había sido más determinante que el estudio psicológico del personaje. Con este *Retrato de una muchacha sobre un canapé* realiza una obra sólida, llena de emoción, de la que excluye todo lo decorativo para inclinarse atentamente sobre su modelo.

14

*Cena en casa de Vollard
o La bodega de Vollard, c. 1907*

Oleo sobre lienzo
73 × 104 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, II, n.º 441

A Ambroise Vollard, el célebre marchante de cuadros, le gustaba recibir a sus amigos en la bodega del edificio en el que tenía su galería, el n.º 6 de la calle Lafitte, en París. Sus cenas han sido célebres por la calidad de los invitados: artistas, escritores y mujeres de talento así como por la originalidad de la decoración del comedor. Se pueden reconocer en primer plano, a la izquierda, al marchante Jos Hessel y a Ambroise Vollard, presidiendo la mesa con una botella en la mano y la servilleta alrededor del cuello; en primer plano, a la derecha, Odilon Redon, cuya imagen queda cortada por el marco del cuadro.

15

Autorretrato con pipa, 1908

Oleo sobre lienzo
71 × 46 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 01938

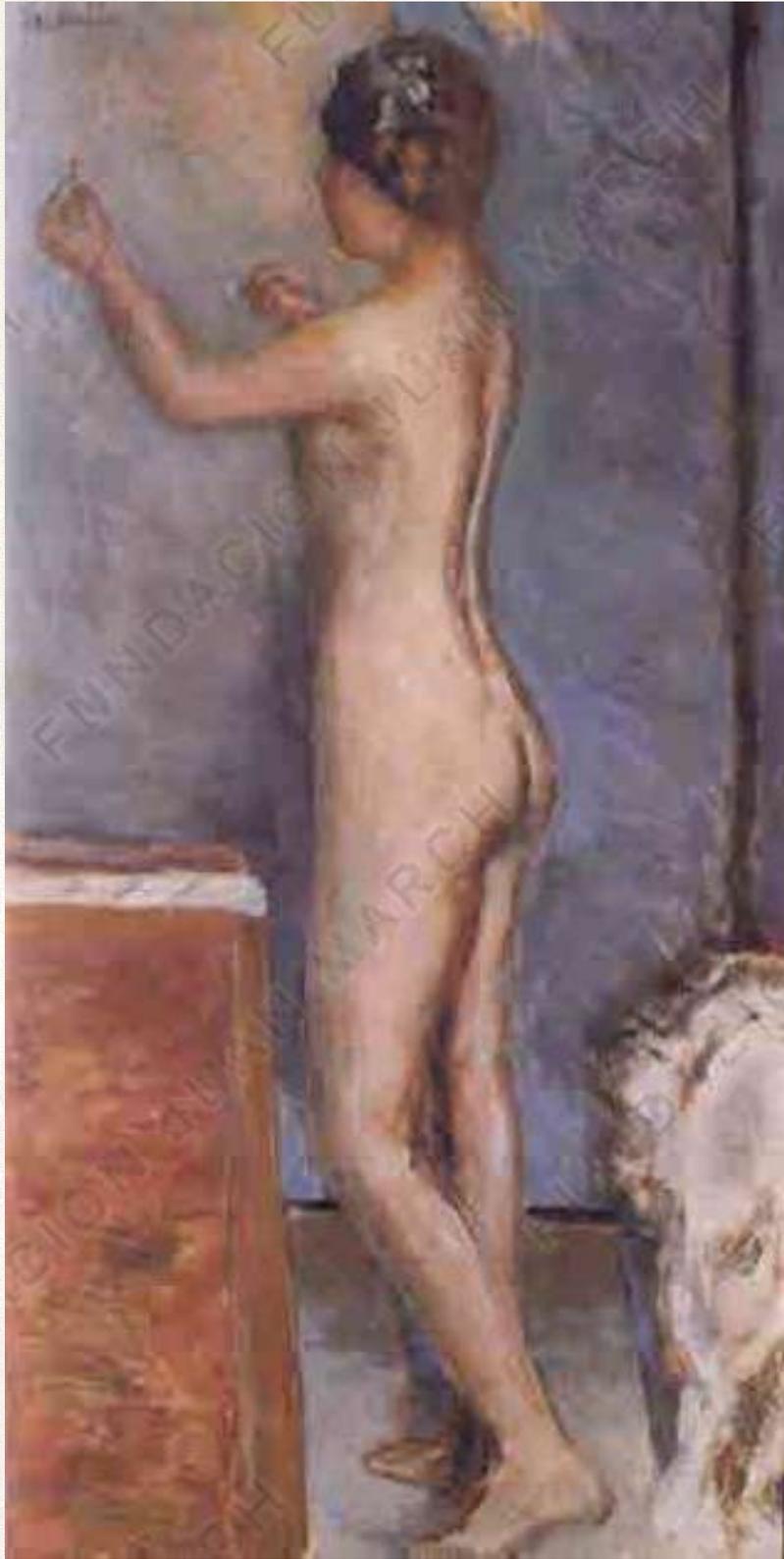
En este sorprendente retrato, Bonnard se ha representado a los cuarenta años, mirando con fijeza al frente a través de su monóculo de intelectual. La posición perfectamente frontal se ve subrayada, además, por la simetría de las dos manos y el halo luminoso que, a contraluz, garantiza el misterio del rostro. Es una auténtica confrontación del artista consigo mismo.

16

Retrato de Misia Godebska, 1908

Oleo sobre lienzo
145 × 114 cm.
Colección Thyssen-Bornemisza, Castagnola-Lugano
Bibliografía: Dauberville, II, n.º 498

Bonnard ha hecho varios retratos de Misia. Este es, sin duda, el más acabado. Refleja toda la elegancia de una belleza segura de sí misma, caprichosa quizás, perfectamente cómoda en el lujoso ambiente. «Sirena de astucias eslavas, engañosamente zalamera y con un enorme apetito de dinero... andaba por entonces por el segundo marido, Alfred Edwards», señala A. Vaillant. Hija de Cipriano Godebska, escultor ruso, se había casado en segundas nupcias con Tadeo Natanson, fundador, junto con su hermano Alexandre, de la *Revista Blanca*. Su salón, célebre en la época, se vio frecuentado por Mallarmé, Vuillard, Debussy, Vollard, Renoir, Lautrec, Vallotton y Bonnard. Cuando Natanson tuvo problemas económicos, Alfred Edwards, rico financiero, fundador del periódico *La Mañana*, se ofreció a ayudarle con la condición de que Misia fuese su mujer. Se casó con él en 1903. Misia se casó una tercera vez con el pintor español José-María Sert.



23. DESNUDO SOBRE FONDO AZUL, C. 1914-1915



22. DESNUDO EN LA VENTANA, 1912

17

Desnudo con luz o Desnudo con frasco, 1909

Oleo sobre lienzo
116 × 63 cm.
Museo de Arte e Historia, Ginebra
Bibliografía: Dauberville, II, n.º 534

Bonnard pintó, en 1909, varios desnudos en el tocador, la mayoría de las veces a contraluz. Aunque los colores de su paleta se hacen más claros para esta serie, siguen predominando los negros y los grises. El *Desnudo con luz*, también llamado *Desnudo con aguja*, es una de las versiones más lograda y poéticamente evocadora. Según la Sra. Poncet, hija de Maurice Denis, Bonnard llamaba a este cuadro *Desnudo con frasco*.

18

*Las señoritas Natanson
o Muchachas con perro, 1910*

Oleo sobre lienzo
101 × 81,5 cm.
Colección particular
Bibliografía: II, n.º 592

Espléndida escena de interior, en la que Bonnard ha representado a dos de las hijas de Alexandre y Olga Natanson, en la biblioteca de su apartamento parisino. Existe sobre el mismo tema un cuadro más completo, hoy en los Estados Unidos, representando a las cuatro hijas de Alexandre Natanson (v. Dauberville, II, n.º 593). Alexandre, junto con su hermano Tadeo, fundó la *Revista Blanca*, publicación artística y literaria de vanguardia. La *Revista Blanca* apareció durante doce años y publicó, entre otros textos, a Octave Mirbeau, Tristan Bernard, Felix Fénéon, Henri de Régnier, Jules Renard y numerosas ilustraciones de los Nabis.

19

Mujer con loro, 1910

Oleo sobre lienzo
104 × 122 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, II, n.º 605

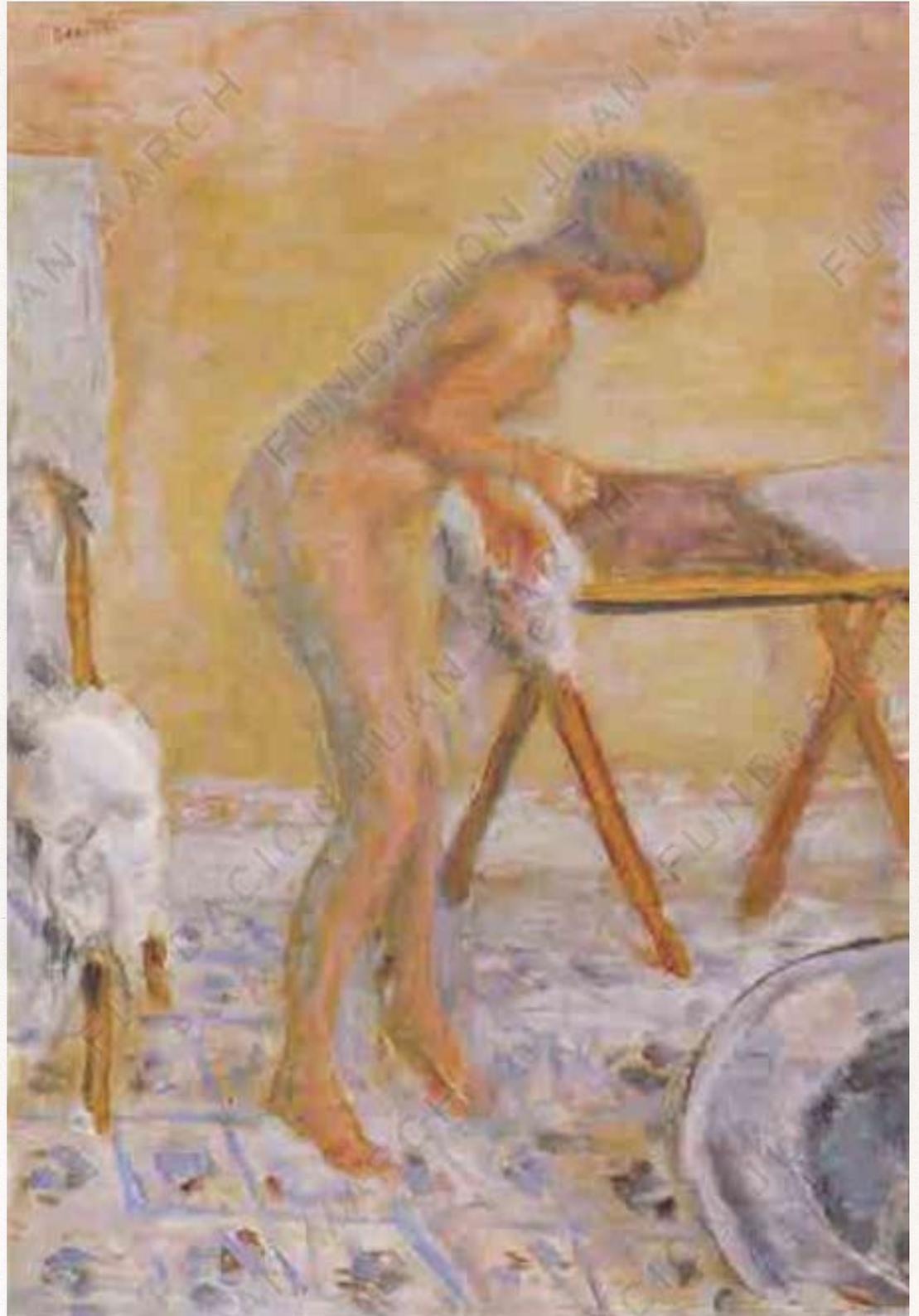
Todo es digno de atención en esta obra admirable. El pintor se ha dejado fascinar por el Midi en una alegre exaltación de color; el naranja y el rojo, cálidos, cantan al sol para vibrar con mayor intensidad en las sombras azules. El gran loro, perfectamente acordado con la larga silueta femenina del primer plano, confiere a la serenidad de esta obra un carácter exótico que primero atrae la mirada para ofrecerle luego una maravillosa escapada hacia el paisaje soleado. El pintor ha procurado, con extrema libertad, reproducir la fiesta visual que lo ha seducido, descuidando los detalles a fin de lograr una mayor intensidad de su visión. Esta audacia pasa desapercibida gracias a su gran espontaneidad. «Disimular el arte en favor del arte» ese viejo sueño de Chardin encuentra aquí su perfecta ilustración.

20

*Flores silvestres en un jarrón
o Ramo de otoño, 1912*

Oleo sobre lienzo
54 × 50 cm.
S. Kocher and Co. S. A. Montres Eska-Royce. Grenchen (Suiza)
Bibliografía: Dauberville, II, n.º 701

Este ramo de flores silvestres, perfectamente homogéneo, nos recuerda las naturalezas muertas de Renoir y de Claude Monet. Pero es una aproximación falsa. Porque, aunque, como continuador de los impresionistas, Bonnard representa en este cuadro unas flores inundadas de luz, contrariamente a sus predecesores, las pinta con unos colores diferentes a los reales, de forma arbitraria, consiguiendo un efecto poético que tiende hacia la no-figuración. Con este quehacer aborda Bonnard uno de los problemas fundamentales de su generación.



24. MUJER DESNUDA DE PIE
JUNTO A UNA MESA PLEGABLE, C. 1914-1916

21

Flores silvestres: umbelas y amapolas, c. 1912

Oleo sobre lienzo
77 × 61,5 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, II, n.º 699

Aunque situado en su interior, este ramo de flores silvestres está bañado por la luz. El jarrón, prolongado por su reflejo en la pulida mesa, constituye la base sólida de la composición. De esta base surge, en todas direcciones, el fuego artificial de las varas, punteadas por el estallido del toque de color. El borde redondeado de la mesa corrige lo que esta construcción pudiera tener de un poco simplista.

22

Desnudo en la ventana, 1912

Oleo sobre lienzo
126 × 67 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, II, n.º 711

John Rewald ha contrapuesto los desnudos de Degas, que son como una instantánea del movimiento en sí mismo, a los de Bonnard, que captan un momento determinado de la sucesión. Los desnudos de Bonnard parecen completamente relajados, como gatos enroscados sobre sí mismos o estirándose con voluptuosidad.

23

Desnudo sobre fondo azul, c. 1914-1915

Oleo sobre lienzo
92 × 48 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, II, n.º 813

En este *Desnudo sobre fondo azul*, se diría que el artista ha sorprendido a su modelo sin ser visto. El formato alargado recuerda los años de 1890 y los «paneles decorativos» que pintaban los Nabis, inspirándose en los grabados japoneses. «No más cuadros de caballete» era su lema. Bonnard ha permanecido fiel a este principio durante más tiempo que los demás y también lo ha llevado más lejos. Es su pincel el que ha creado este inesperado salón azul, inspirado por la puerta laqueada de un tocador en el rincón de un modesto dormitorio.

24

*Mujer desnuda de pie
junto a una mesa plegable, c. 1914-1916*

Oleo sobre lienzo
58 × 41 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 02104

Sin duda es Marthe Bonnard quien ha posado para este desnudo. De pie, al lado de una mesa plegable se prepara para ducharse en la pequeña bañera que se vislumbra a su derecha. Una luz nacarada juega sobre su cuerpo.



25. EL CATORCE DE JULIO, 1916

25

El Catorce de Julio, 1916

Oleo sobre lienzo
58 × 84 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, II, n.º 937

Este cuadro es llamado, a veces, *El Armisticio*, de forma errónea, aparentemente, pues fue pintado dos años antes, en 1916. Representa a unos soldados de permiso bailando en las calles de París la noche del 14 de julio de 1916. Al fondo se ve un carrusel. Los diversos personajes de esta escena, iluminada por farolillos, presentan un cierto carácter visionario, sobre todo la mujer que aparece en primer plano.

26

Muchachas con gaviota, 1917

Oleo sobre lienzo
49 × 43 cm.
Museo del Petit Palais, París
Bibliografía: Dauberville, II, n.º 922

El primer plano de estos dos rostros, de un encuadre atrevido, confiere a esta obra una singular intensidad, particularmente favorecida, en este caso, por la tornasolada paleta de Bonnard. Mientras que el rostro de perfil conserva su misterio, el otro exige toda la atención del espectador. Este cuadro se pintó probablemente en Arcachon.

27

Autorretrato con barba, c. 1920

Oleo sobre tela encolada sobre cartón
28 × 44,5 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1025

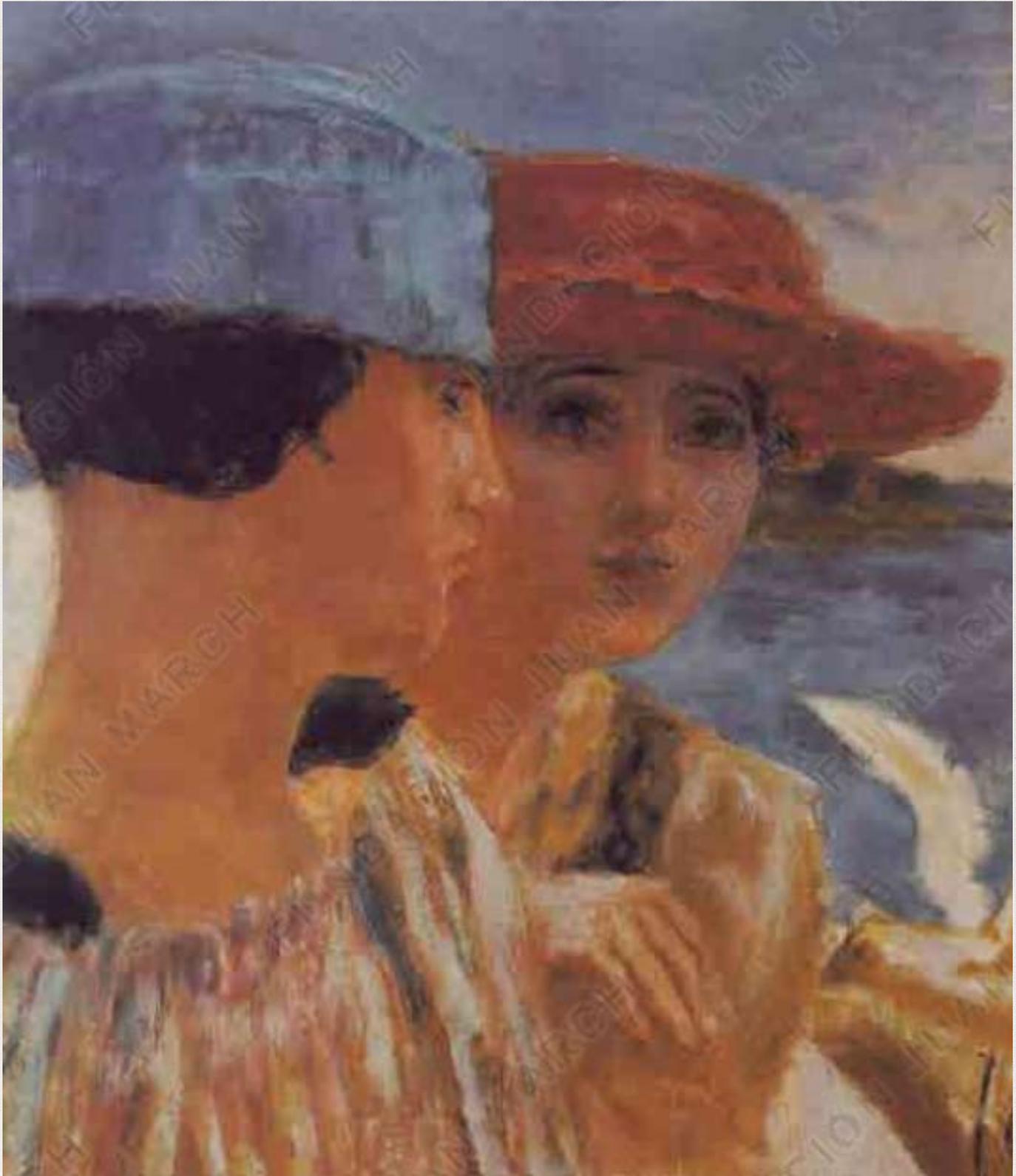
Del mismo modo que Rembrandt, Delacroix o Degas, Bonnard se ha utilizado continuamente como modelo. En este autorretrato, llamado «con barba», su trabajo se interesa tanto por el plano pictórico como por el psicológico. Nos sentimos fascinados viendo aparecer, sobre un fondo de color, este rostro interrogante, tratado con la misma tonalidad. Nace y toma forma, por una sutil gradación, sobre el fondo informal, como una demostración de arte magistral.

28

Velada bajo la lámpara o Intimidad, 1921

Oleo sobre lienzo
73 × 89 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1096

La lámpara, en primer término, difunde su luz revelando los objetos familiares, haciendo brillar la esmaltada redondez de la tetera, mientras que los personajes se nos aparecen, alrededor de la mesa, sorprendidos en actitudes familiares. La magia de Bonnard actúa, como siempre, y pone de manifiesto la intimidad cotidiana y apacible. La importante superficie del mantel, en primer plano, circunscribe la naturaleza muerta como para subrayar el importante papel de estos objetos en la vida diaria. El pintor consigue así, nuevamente, demostrarnos con este enfoque inhabitual, que rompe un equilibrio demasiado conocido, que siempre hay un aspecto original por descubrir bajo la apariencia engañosa de lo ya visto.



26. MUCHACHAS CON GAVIOTA, 1917

29

La puerta abierta en Vernon, 1921

Oleo sobre lienzo
114 × 112 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1065

En esta obra de grandes dimensiones ha pintado Bonnard la vista que tenía desde el comedor de su casa, en Vernon, a través de la puerta abierta. Se trata de una interesante composición, en la que se contraponen con fuerza dos mitades verticales. El lado izquierdo, el de la hoja de la puerta, es el lado ciego, tranquilo, sin más vida que el detalle inesperado de una bolsa colgando del picaporte. El lado derecho, abierto sobre el paisaje, se estremece en el tornasol de los toques de color, como un inagotable mosaico que conduce la mirada desde el bodegón con botella del primer plano, hasta el incendio ocre de las nubes en el cielo lejano. «Bonnard no sólo es capaz de una inaudita exaltación cromática, sino que es capaz, al mismo tiempo, de introducir en ese esplendor un algo enigmático. ¿Cómo no recordar, hablando de él, las acertadas palabras de Barres a propósito de Claude Lorrain: “el misterio a plena luz”?» (Bernard Dorival).

30

Desnudo de pie ante el tocador, 1923

Oleo sobre lienzo
100 × 55 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1216

En este *Desnudo de pie*, Marthe, la mujer del artista, parece sintetizar todos los rasgos característicos de lo que se podría denominar una forma, aunque es preferible hablar de estilo. La figura se destaca sobre un fondo amarillo, ligeramente apagado, matizado por ligeros toques de rojo, violeta y algunas pinceladas de blanco. La luz acaricia a la modelo, de perfil, sugiriendo un modelado de una suavidad que recuerda a Renoir.

31

Desnudo de pie en la bañera, 1924

Oleo sobre lienzo
126 × 80 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1280

Nos volvemos a encontrar aquí con el espejo, la palangana de cerámica y el baño redondo que aparecen en numerosos cuadros. Los juegos del espejo subrayan la intimidad de la habitación mientras que la ventana la abre hacia el exterior, lo que permite al pintor realizar una composición nueva y original. «El pretexto de baños y bañeras que utilizaba Degas en su taller, para un inteligente estudio de movimientos y formas, lo utiliza Bonnard a fines de pura delectación, trabajando siempre de memoria y guiado por un exquisito sentido de la gracia femenina del color». (Maurice Denis).

32

Desnudo de pie con toalla, 1924

Oleo sobre lienzo
80 × 52 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1273

«Bonnard corrige, suntuosamente, un vicio del arte moderno: sin comprometer el gusto por lo monumental, que es la más evidente conquista del cubismo, introduce en la simple arquitectura del cuadro todas las delicias de la intimidad». (André Lhote).



27. AUTORRETRATO CON BARBA, C. 1920

33

Desnudo rosa en la bañera, 1924

Oleo sobre lienzo
106 × 96 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1271

Este desnudo admirable nos incita a compararlo con los de Degas. Bonnard, como éste último, trata el mismo tema con la misma objetividad, más allá de una sensualidad indiscutiblemente presente, velada por una especie de pudor. Pero se diferencia de Degas por su deseo de hacer unas formas más geométricas, incluso en el arabesco de los movimientos, muy marcados en este cuadro. Sobre el fondo de las baldosas simétricas, las líneas horizontales de la bañera forman una base sólida que contrasta con las líneas quebradas del cuerpo. Hay razones para creer que la visión de Bonnard se ha formado después de una larga presencia mientras que la de Degas nace de un contacto instantáneo.

34

Desnudo con la pierna derecha levantada, 1924

Oleo sobre lienzo
74 × 75 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 02165

Esta mujer lavándose es sin duda una de las más hermosas versiones de un tema que Bonnard no se cansó de tratar a lo largo de toda su carrera. El desnudo deja de ser aquí un puro objeto destinado únicamente a captar la luz. Formas y movimientos se afirman con fuerza en una perspectiva y un enfoque atrevidos. Lo íntimo de los gestos, que algunos pueden considerar vulgares, confieren toda su solidez a las formas que adquieren una densidad escultórica.

35

*Desnudo violeta o Desnudo
de frente en un tocador, 1925*

Oleo sobre lienzo
118 × 66 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1336

En esta composición, recorrida por suaves estremecimientos y nacarados reflejos, se afirman las líneas verticales y las perspectivas paralelas para afirmar una intimidad hecha de luz difusa. Esta obra excluye la banalidad de lo cotidiano a pesar del tema elegido.

36

Las terrazas, 1925

Oleo sobre lienzo
68 × 73 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1295

En 1925 se instala Pierre Bonnard en la parte alta de Cannet, por encima de Cannes, en una villa a la que denomina «El Bosquecillo». Desde sus ventanas y desde su jardín disfrutaba de una amplia vista sobre el Mediterráneo. Poco después de su instalación definitiva en el Midi, pinta Bonnard *Las Terrazas*. En este cuadro transcribe la realidad: las sombras hechas de oro translúcido, los verdes azulados, el cielo deslumbrante. Por el poder de su visión y de su intuición creadora, Bonnard reestructura el universo.



28. VELADA BAJO LA LÁMPARA O INTIMIDAD, 1921

37

*Mujer con perro o Naturaleza muerta
con plátanos, 1925*

Oleo sobre lienzo
58 × 49,5 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1322

Bonnard pintó este retrato de su mujer Marthe, con su perro Dingo, en el comedor de su casa de Vernon, durante el verano de 1925. Es digna de atención, en este cuadro, la espontaneidad de la ordenación, el enfoque imprevisto que concede a la realidad familiar el sabor del descubrimiento. Un día le dijo Bonnard a Angela Lamotte: «Veo, muchas veces, cosas interesantes a mi alrededor, pero para que entren ganas de pintarlas tienen que poseer una seducción peculiar, belleza, lo que se podría llamar belleza. Las pinto tratando de no perder el control de la primera idea».

38

Naturaleza muerta con frutas y botellas, c. 1925

Acuarela y gouache
50 × 65 cm.
Colección particular

Nos encontramos en esta hermosa acuarela los objetos que Bonnard pintó una y otra vez, a lo largo de su madurez: nueces, uvas en un plato de cerámica, algunos vasos, dos botellas semivacías. Es de admirar la distribución de los blancos y hasta qué punto se niega a afirmar nada que no haya observado y meditado largamente. Algunos tonos, diluidos muy ligeramente, le bastan para situar los frutos y los objetos en el espacio.

39

Mujer sentada mirando una revista, 1925

Oleo sobre lienzo
105 × 91 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1324

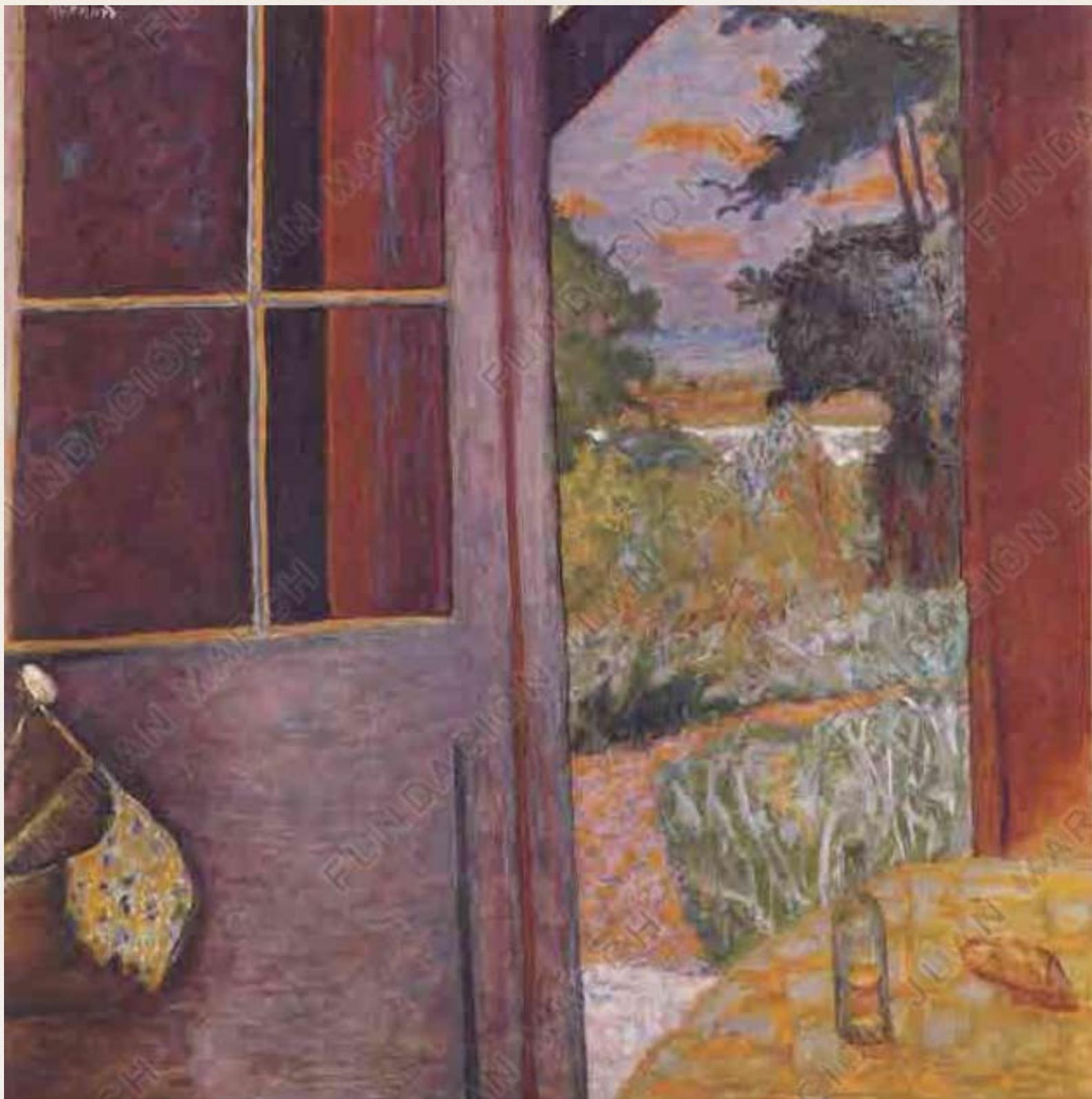
La composición de este cuadro descansa sobre un juego de verticales y horizontales brutalmente cortado por el plano oblicuo de la mesa. En el centro de esta sólida construcción, las flores, los frutos e incluso la mujer en su *deshabillé* malva, se agrupan en una masa casi informe. Cada zona es independiente y, sin embargo, se encadena perfectamente a las demás.

40

Retrato de Ambroise Vollard, c. 1925

Oleo sobre lienzo
52 × 35 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1260

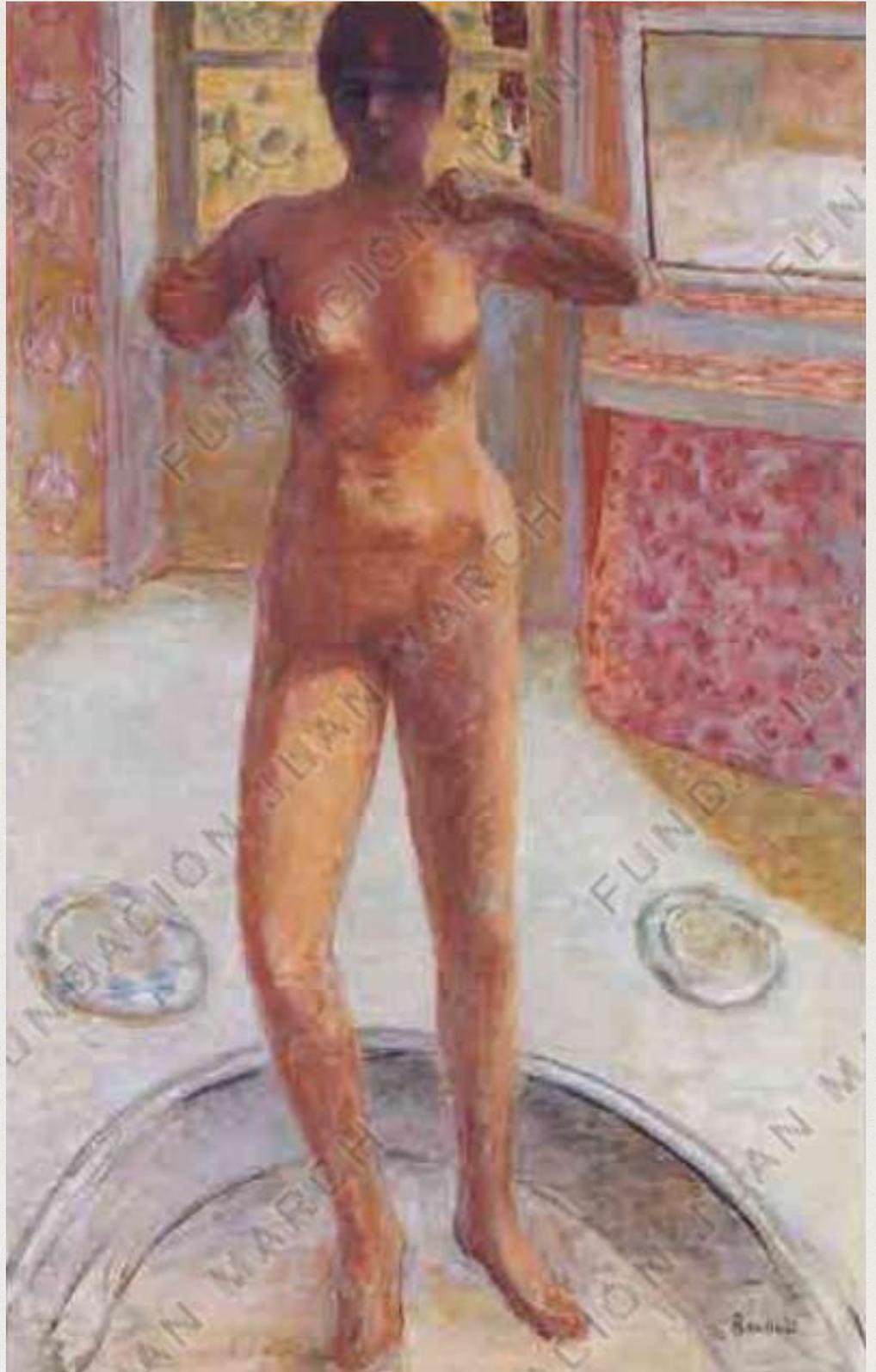
Ambroise Vollard (1865-1939) nació en Reunión y vino a París a estudiar Derecho. No tardó en renunciar a su carrera de notario para dedicarse a la venta de cuadros y grabados. Fue, junto con Paul Durand-Ruel, el marchante de Bonnard desde 1895. También fue su constante defensor y su amistad por el pintor nunca se vio desmentida. Hacia 1924, Bonnard hizo dos retratos de Ambroise Vollard en su galería, jugando con su gato sobre las rodillas. El mayor de ellos se conserva hoy en el Museo del Petit Palais, en París (96 × 111 cm.). Este, de dimensiones más reducidas, muestra al célebre marchante de perfil. En la parte alta, por encima del revestimiento de madera, se puede ver un retrato de mujer, de Renoir.



29. LA PUERTA ABIERTA EN VERNON, 1921



30. DESNUDO DE PIE ANTE EL TOCADOR, 1923



31. DESNUDO DE PIE EN LA BAÑERA, 1924

41

Mediterráneo o Marina con personaje, c. 1926

Oleo sobre lienzo
50 × 61 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1341

Entre 1920 y 1930, Pierre Bonnard pintó varias vistas del Puerto de Cannes, en las que supo fijar con exactitud la luz del Midi, esa luz cálida y cristalina, que amortigua los colores en lugar de encenderlos. El cuadro, de la antigua colección Kocher, pertenece a esa serie de marinas realizadas muy libremente. ¡Qué hábil transposición de la naturaleza! Toda la escena está concebida con una gama muy personal: las velas blancas contrastan con el mar azul casi inmóvil y con la figura de mujer a la izquierda, saliendo de la penumbra.

42

Gran desnudo tendido, 1927

Oleo sobre lienzo
108 × 142,5 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1387

El modelo es probablemente Marthe, con la que Bonnard se casó en 1925. Es esta bañista, cuyo cuerpo flexible concuerda con el paisaje, el tipo de mujer preferido por Bonnard: joven, toda frescor y redondeces, con unos rasgos más menudos que finos y con una gracia medio infantil y medio animal.

43

Almendra en flor, c. 1930

Oleo sobre lienzo
51 × 35 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1420

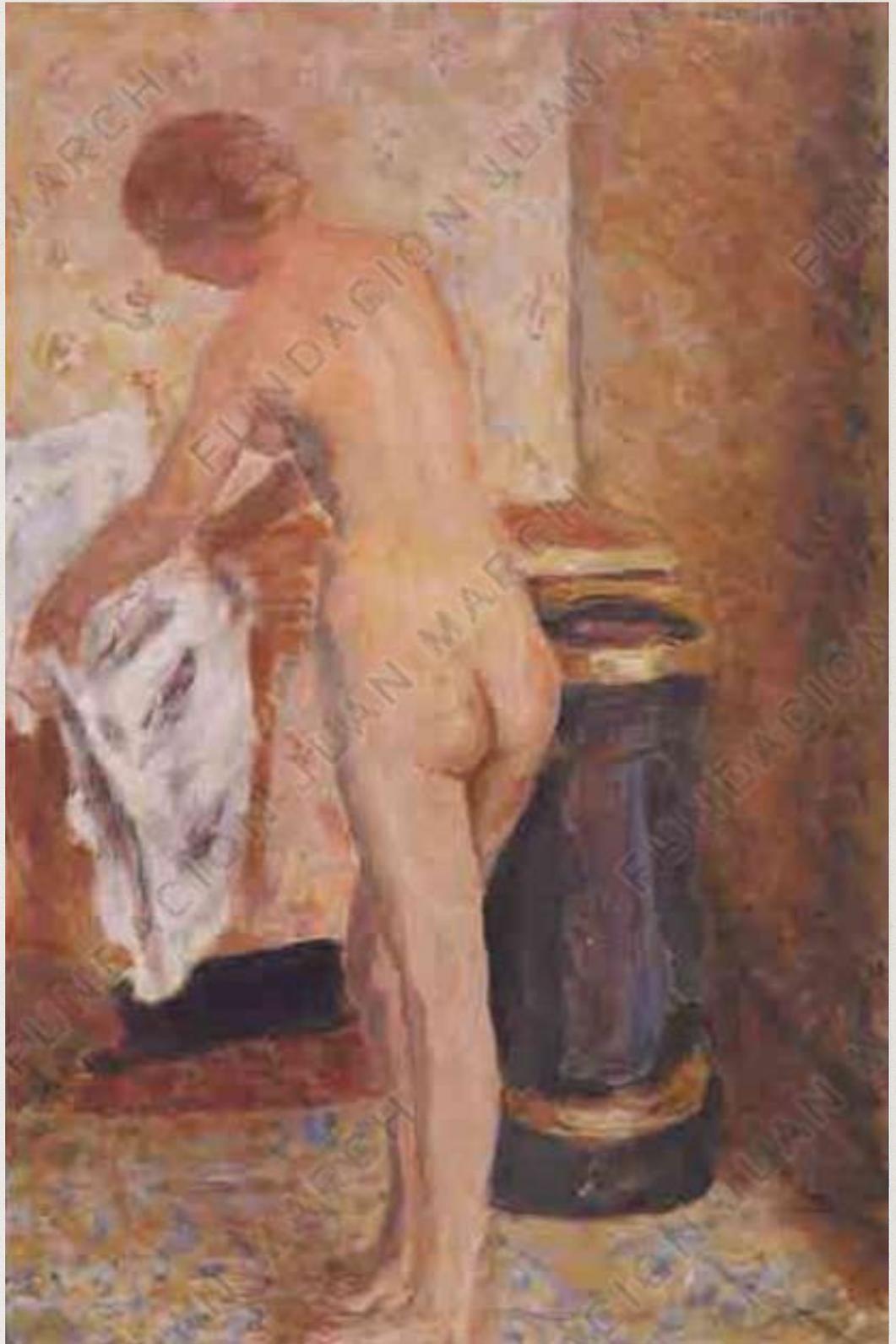
Cuando Pierre Bonnard se instala en la parte alta de Cannet, sobre Cannes, en una pequeña casa llamada «El Bosquecillo», podía admirar desde sus ventanas un almendra. Hacia 1930 el artista pintó el árbol en flor, el que evocaría más tarde en su último cuadro, hoy en el Museo Pompidou de París. La transposición es total: las sombras de oro, traslúcidas, los verdes azulados, el cielo cegador. Mediante la potencia de su visión y su intuición creadora, Bonnard recompone el universo.

44

Calle de Arcachon, c. 1930

Oleo sobre lienzo
56 × 73 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1417

Entre 1920 y 1930 pasó Pierre Bonnard varias temporadas en la ciudad balnearia de Arcachon, en Gironde. Allí pintó marinas y esta vista de la calle principal.



32. DESNUDO DE PIE CON TOALLA, 1924

45

El plato de cerezas, 1931

Oleo sobre lienzo
50 × 32 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1470

Bonnard se refleja por entero en esta obra. Ha pintado estas cerezas como si quisiera hacernos confidentes de su ser más profundo, impregnado de una exquisita juventud. El sol penetra y parece derretir los frutos para no dejar subsistir más que la esencia coloreada de su carne y su sabor. Perfuman el ambiente. Más que a Renoir, se acerca Bonnard a Chardin, que no concebía una naturaleza muerta sin tratar de reflejar la cálida atmósfera del hogar.

46

Frutas y jarra, 1931

Oleo sobre lienzo
50 × 32 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1471

Sobre un soleado mantel floreado, descansan un plato de manzanas y un cántaro. Sensible a la felicidad burguesa, Bonnard entronca en este cuadro con la apacible tradición de los Monet y los Renoir; por su infidelidad al naturalismo literal, se aproxima al expresionismo en la medida en que puede hacerlo el genio francés, como lo atestiguan, por ejemplo, la obra de Odilon Redon o de Matisse.

47

El gran desnudo amarillo, 1931

Oleo sobre lienzo
171 × 108 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1478

Este desnudo de gran formato, por el que Bonnard sentía una marcada preferencia, hasta el punto de conservarlo siempre en su taller, es una de las obras más logradas del artista. «El modelo es casi siempre el mismo, señala Charles Terrasse. Es una mujer de formas admirablemente equilibradas, un poco alargada, que va y viene, cuidando de sí misma como de un hermoso objeto y siempre sola consigo misma, sin inmovilizarse nunca en una determinada actitud. Una gracia fugaz y libre de la que el ojo del observador ha captado un gesto, un movimiento, una ondulación en la luz».

48

La Bahía o Paisaje de la Costa Azul, 1932

Oleo sobre lienzo
44 × 61 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1489

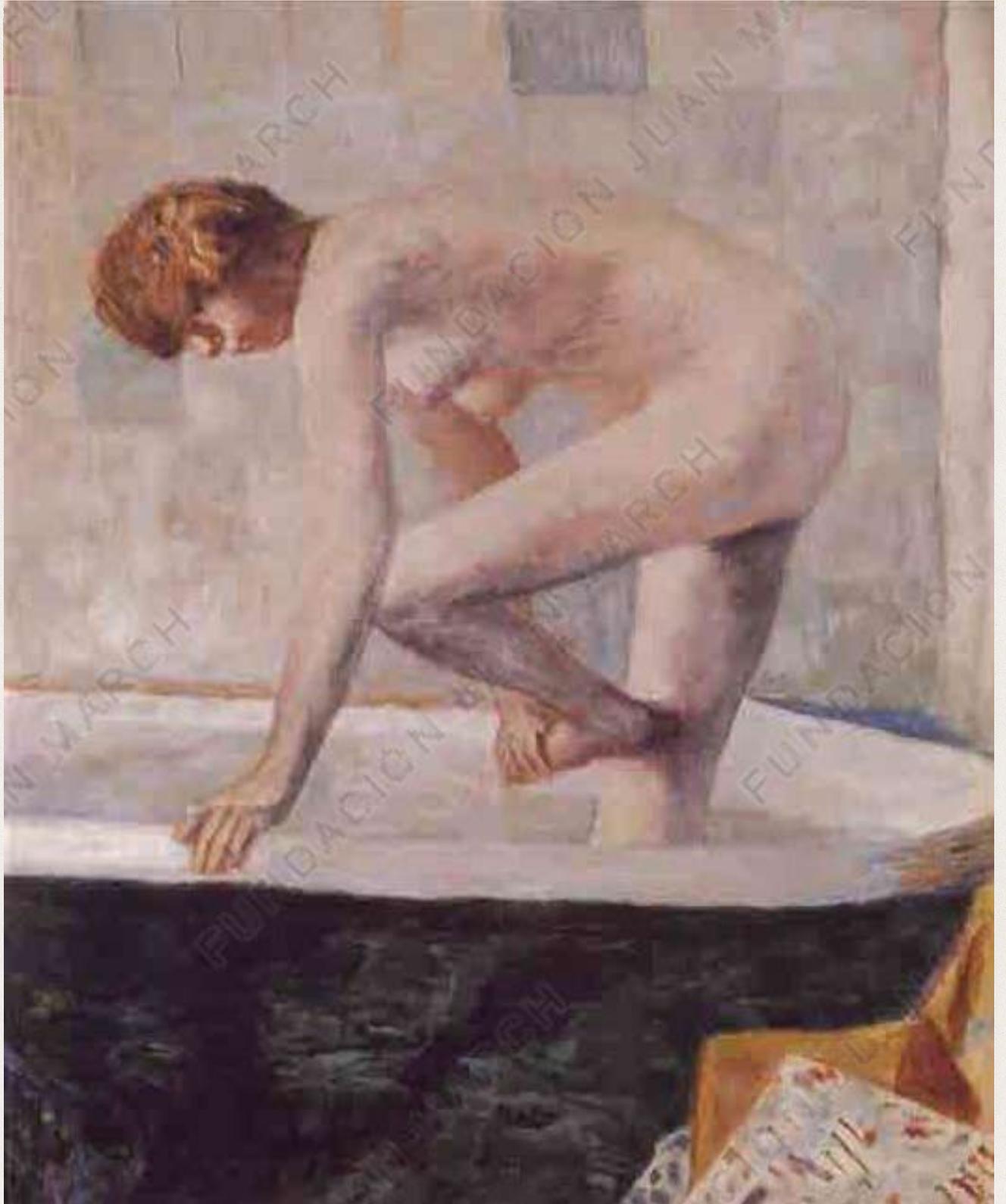
Desde 1912 y hasta 1938, Bonnard pasa todos los años una temporada en el valle del Sena y en la región mediterránea, alternativamente. En 1912 pinta los alrededores de Cannes en una serie de cuadros inundados de luz, de esa luz meridional que hace resaltar las bellezas presentes en las playas y puertos. *La Bahía* es uno de los primeros intentos de perspectiva vertical desde la altura de Cannes. Con sus vivos colores y una técnica que recuerda el Fauvismo, Bonnard consigue, a la perfección, reflejar el flujo de las olas sobre las rocas que bordean el mar azul entre bosquesillos.



34. DESNUDO CON LA PIERNA DERECHA LEVANTADA, 1924



35. DESNUDO VIOLETA O DESNUDO
DE FRENTE EN UN TOCADOR, 1925



33. DESNUDO ROSA EN LA BAÑERA, 1924

49

La pedicura, 1932

Oleo sobre lienzo
52 × 82 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1502

Es sorprendente el contraste entre el primer plano, una cama deshecha de blancas sábanas, y el vestido y la piel de la joven mujer, en tonos ocres y rojo brillante, del segundo término. Al dar a su modelo unos colores increíblemente exaltados, logra Bonnard introducir, a la par, un algo enigmático.

50

*El aseo o Mujer desnuda con guante de crin,
con el pie sobre un taburete, 1932*

Oleo sobre lienzo
127 × 87 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1504

Trata aquí Bonnard uno de los temas preferidos de Degas, pero matizando de ternura el amargor de este último; nos ha dejado uno de sus más justamente célebres modelos en el tocador, de sus mujeres en el baño. Resulta admirable lo inesperado de la ordenación (la escena está a contraluz, con las persianas bajadas) y, sobre todo, lo atrevido de la composición, gracias a la perspectiva vertical. Un boceto preliminar, a lápiz, ha sido reproducido en «Colores de Bonnard», in *Verve*, París, 1947, n.º 5, p. 69.

51

Desnudo ante el espejo, 1934

Oleo sobre lienzo
103 × 50 cm.
Museo del Petit Palais, París
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1526

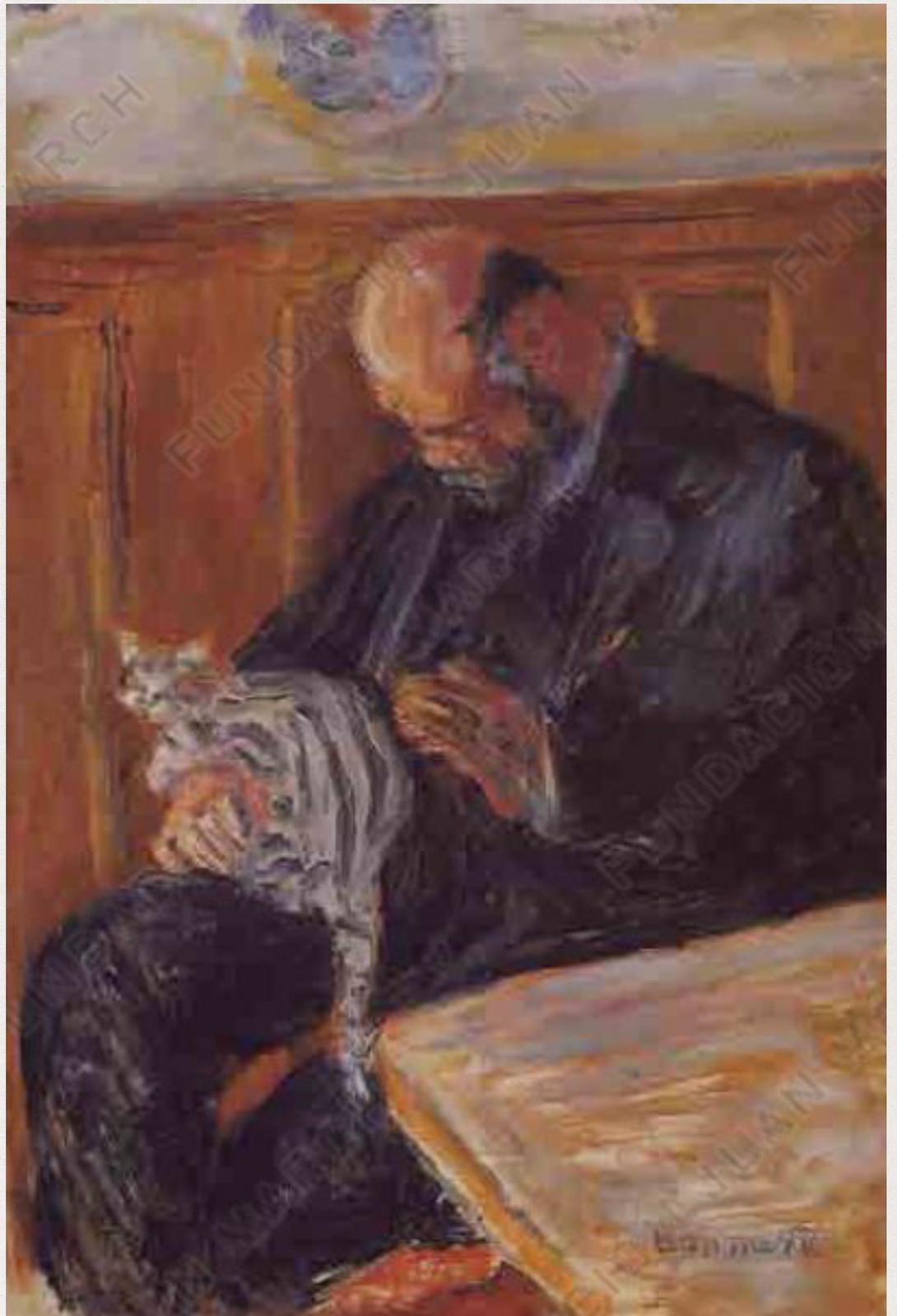
Bonnard, como Degas, ha mostrado con frecuencia a la mujer en el baño y siempre lo ha hecho con franqueza, ternura y naturalidad utilizando algunas veces, como en este cuadro, el procedimiento del reflejo en un espejo, procedimiento que permite introducir al espectador en la intimidad misma del modelo. De él se desprende una impresión de un espacio recortado, pero sin ninguna sensación de asfixia.

52

La cafetera, 1937

Oleo sobre lienzo
67 × 60 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1557

Esta composición es muy característica de la organización del espacio en Bonnard. Hay tres planos claramente definidos: el primero, casi monumental, ocupa la mayor parte del total de la superficie, contiene pocos objetos y da una sensación de percepción táctil, con la cafetera y su tapadera rojo vivo. Un segundo plano, más amueblado, menos estático, produce una muy distinta densidad de ambiente. En el tercer plano, la lejanía en la ventana es aún más imprecisa y más móvil, tanto por su forma como por su colorido. El milagro pictórico se logra con la unidad del conjunto.



40. RETRATO DE AMBROISE VOLLARD, C. 1925

53

Autorretrato del espejo, 1938

Oleo sobre lienzo
58,4 × 67 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, III, n.º 1565

Entre los numerosos autorretratos de Pierre Bonnard, el llamado *Del Espejo* podría titularse *Retrato Sorpresa*. Aquí el pintor observa a su modelo con una atención que no llega a ser inquieta. En el cuadro, sin embargo, no vemos un intento de efecto psicológico, sino una forma neutra, una forma de pintura pura.

54

La terraza soleada, 1939-1946

Oleo sobre lienzo
71 × 236 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 1690

«Esta larga tela rectangular es, seguramente, uno de los más bellos poemas de color que me haya sido dado ver. Y diciendo: color, le doy a esta palabra un sentido que sobrepasa la embriaguez de lo visual, le doy un poder delectable y de encantación». (Pierre Courthion).

55

Desnudo en cuclillas en una bañera, 1940

Oleo sobre lienzo
67 × 85 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 1602

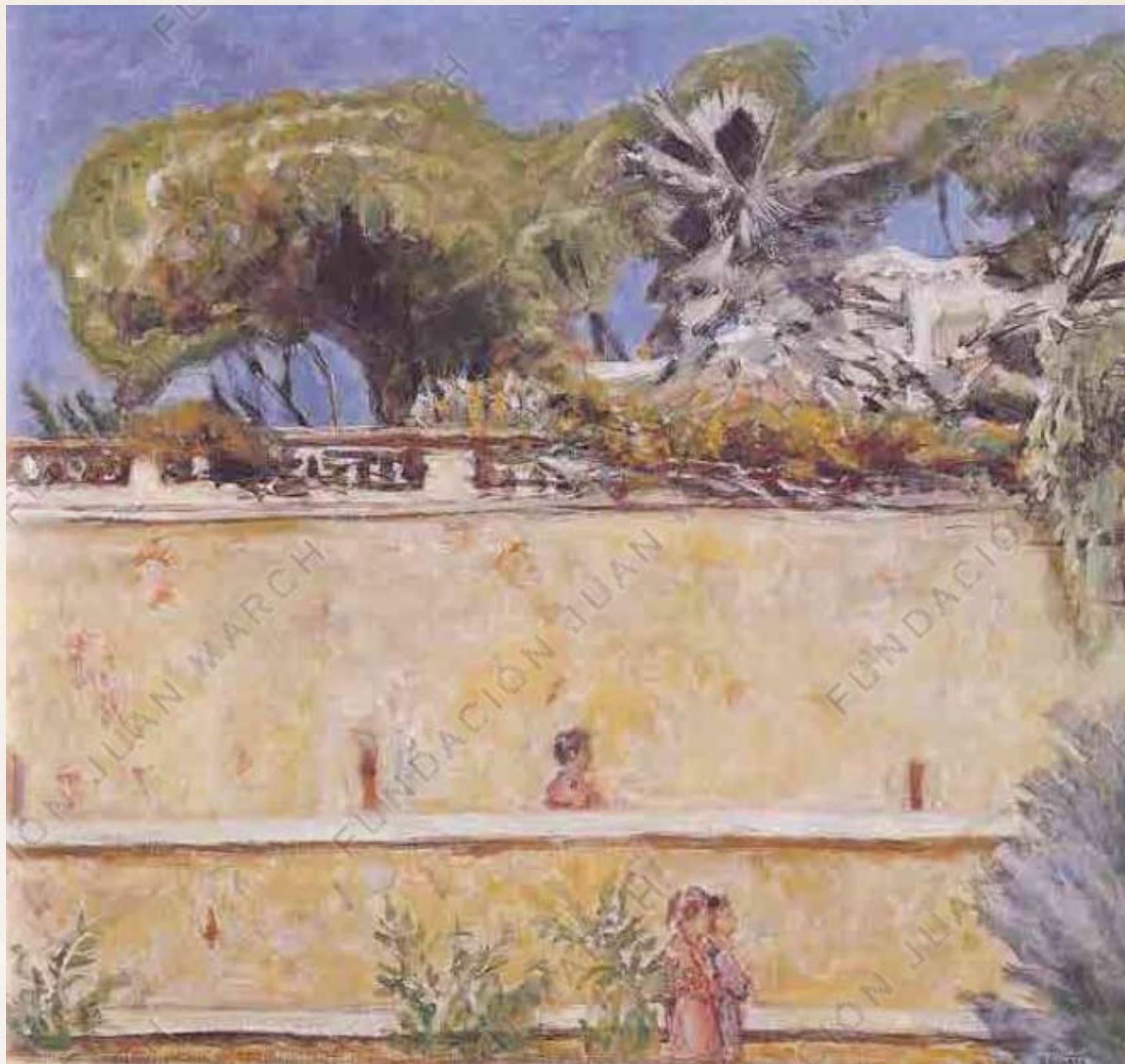
Un boceto preliminar, a lápiz, de este importante cuadro sitúa todos los elementos de su composición. Está reproducido en la obra de Annette Vaillant, p. 126. Resulta de interés la comparación entre el *Desnudo en cuclillas en una bañera* y otros cuadros que tratan el mismo tema.

56

Cesta de frutas: naranjas y caquis, 1940

Oleo sobre lienzo
55 × 71 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 1592

Bonnard, para reforzar la presencia del motivo, hace bascular el plano horizontal en el vertical, suprimiendo así los planos posteriores. Los objetos se presentan de frente, no como accesorios del espacio, sino como una presencia masiva y mural.



36. LAS TERRAZAS, 1925



38. NATURALEZA MUERTA CON FRUTAS Y BOTELLAS, C. 1925



57

*Vista panorámica de Cannet
o Vista de los tejados de Cannet, 1941*

Oleo sobre lienzo
80 × 104 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 1606

Durante la guerra de 1940-1944, Bonnard pintó varias veces el paisaje que se divisaba desde su casa de Cannet, con los tejados en primer término y al fondo las colinas, continuadas por la cadena de los Alpes provenzales. André Lhote ha explicado la técnica utilizada por el pintor en estas obras que cantan la alegría de vivir. El arte de Bonnard «consiste en nivelar la superficie reemplazándola, con tonos iguales, cálidos y fríos, por los valores contrastados que nos ofrece la naturaleza. El modelado y el claroscuro clásicos, ceden así su lugar a una media tinta estremecida por el fuego sagrado, ya que las sombras, muy repartidas en el modelo, quedan localizadas en pequeñas dosis en algunos puntos clave».

58

El pájaro azul o Paisaje con pájaro azul, 1942

Oleo sobre lienzo
127 × 96 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 1613

Bonnard traduce en una especie de muro aterciopelado, de tapicería densa y ligera a la vez, la exuberante naturaleza de la Costa Azul y la luz cruda de sus violentos contrastes. Aparece, en primer término, un pájaro de plumas azules sobre una roca. Le ha dado nombre al paisaje.

59

El guante de crin, 1942

Oleo sobre lienzo
130 × 59 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 1623

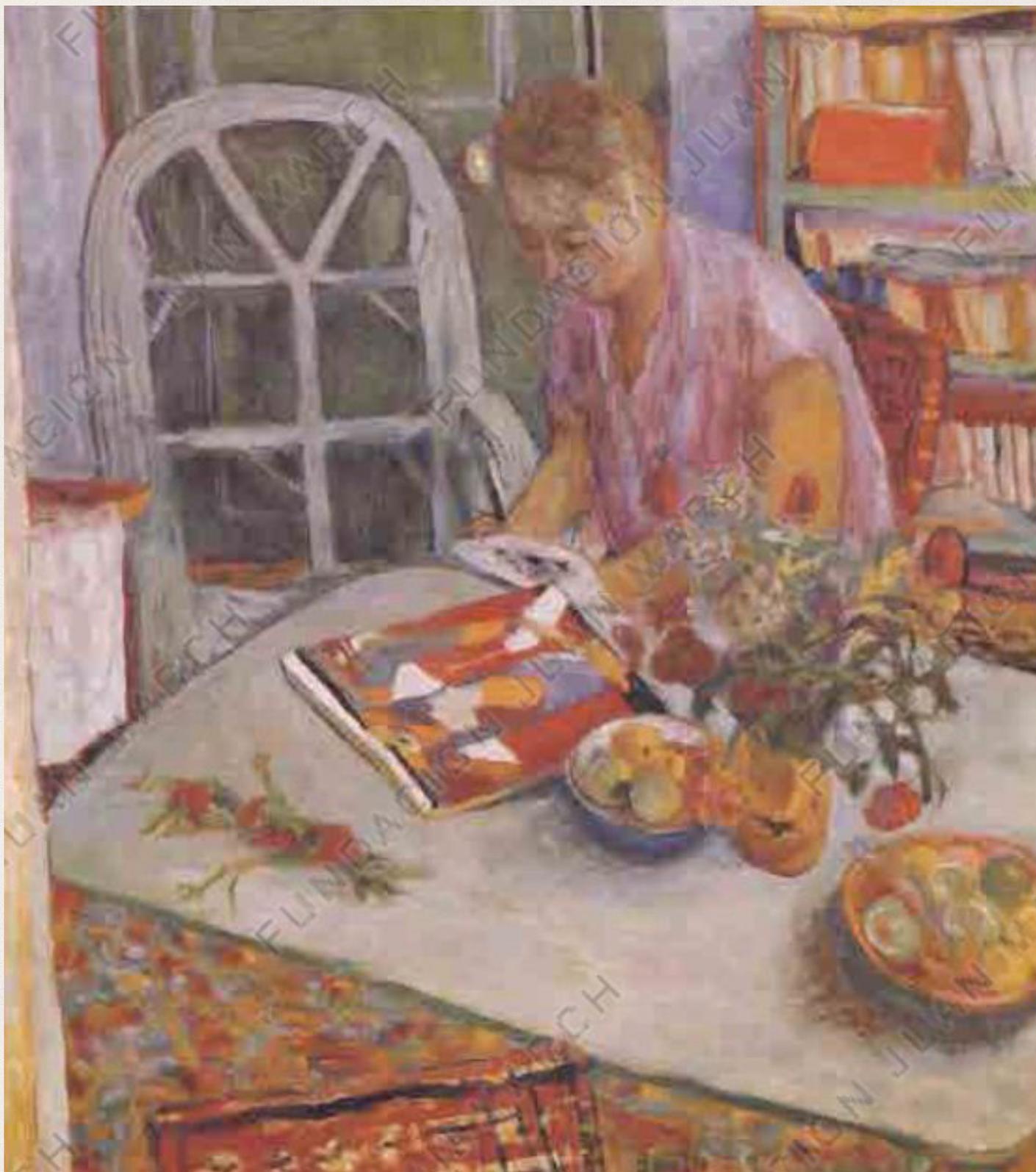
Debe compararse con *El aseo o Mujer desnuda con guante de crin*, cf. n.º 50 del presente catálogo.

60

Melocotones y uvas sobre un mantel rojo, 1943

Oleo sobre lienzo
47 × 33 cm.
Colección particular
Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 1631

Hacia 1940 pintó Bonnard una serie de naturalezas muertas con cestas de fruta. Estas maravillosas obras, en las que el artista ha anotado los efectos de la luz sobre las cosas, traducen sus impresiones con colores inesperados. En esta obra, el cesto de melocotones y uvas se destaca sobre el rojo de un mantel que le confiere un fondo intenso.



39. MUJER SENTADA MIRANDO UNA REVISTA, 1925

61

Interior de la casa del pintor en Cannet, 1945

Acuarela y gouache

65 × 50 cm.

Colección particular

Bibliografía: A. Vaillant, Bonnard, Neuchâtel-París, 1965, p. 213

Bonnard pintó este interior en Cannet durante el verano de 1945. Representa un rincón del comedor del artista en su villa «El Bosquecillo», que aparece en diversos cuadros de esta época. En esta hoja de gran formato, ha tratado Bonnard de captar los efectos de la luz sobre los objetos y de traducir sus impresiones con colores inesperados. Todo queda trasmudado: las paredes, de un amarillo brillante; el mantel, con dos tonos diferentes: rojo en la sombra y anaranjado al sol; las baldosas, en las que se yuxtaponen el azul y el violáceo. Al elegir colores más intensos que los de la realidad, colores poéticamente arbitrarios, ha resuelto Bonnard uno de los grandes problemas de su generación.

62

Retrato del artista con bata roja, 1945

Oleo sobre lienzo

63,2 × 47,3 cm.

Colección particular

Bibliografía: Dauberville, IV, n.º 1662

En este admirable retrato, pintado a contraluz, Bonnard se ha representado al final de su carrera, algunos meses antes de su muerte. El artista ha destacado su rostro grave sobre el fondo de una pared amarilla y azulada. Nos mira con sus ojos fijos de miope, tras los lentes del intelectual. Nos seduce la elegancia de esta silueta de aristócrata.





43. ALMENDRO EN FLOR, C. 1930

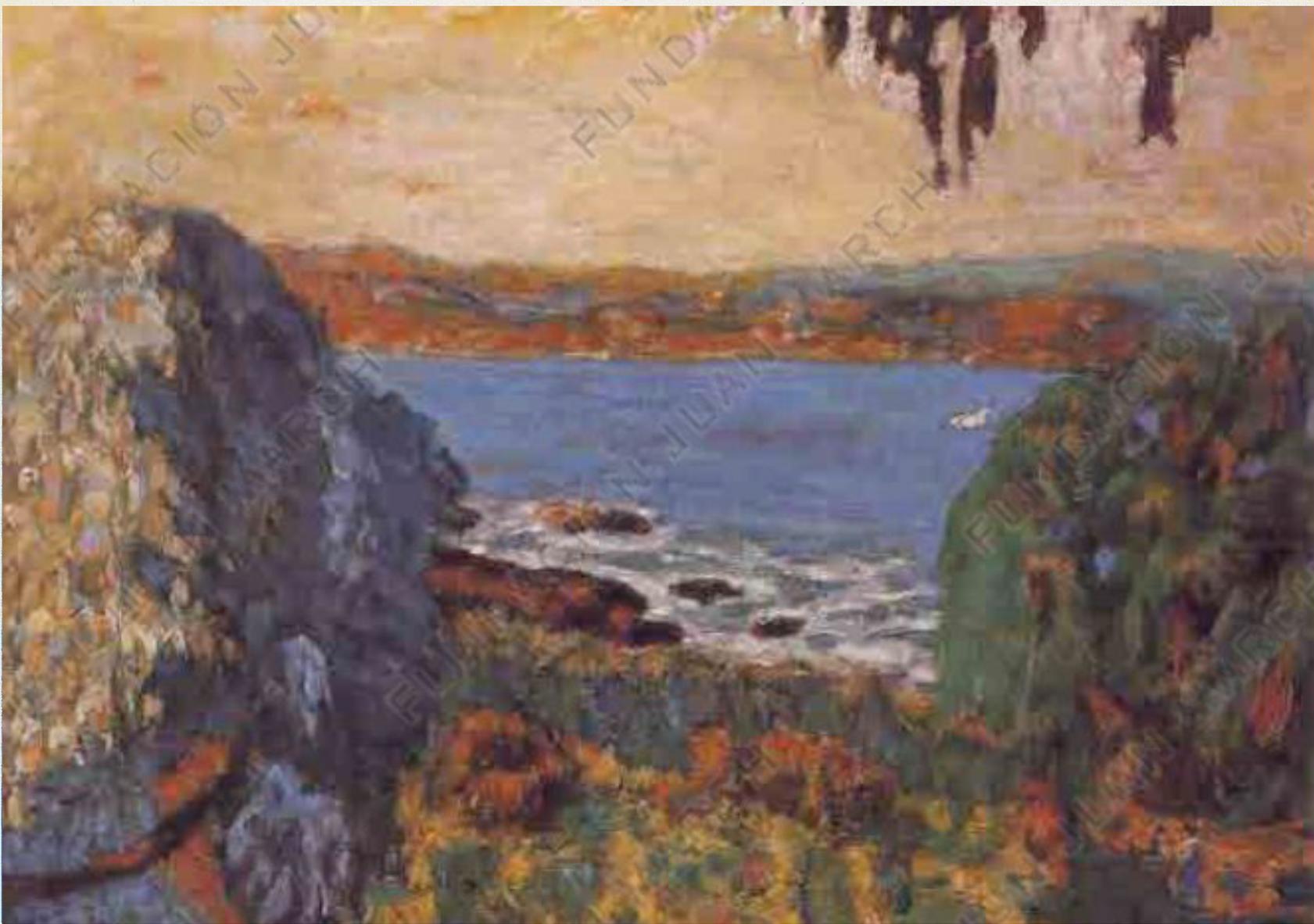




46. FRUTAS Y JARRA, 1931



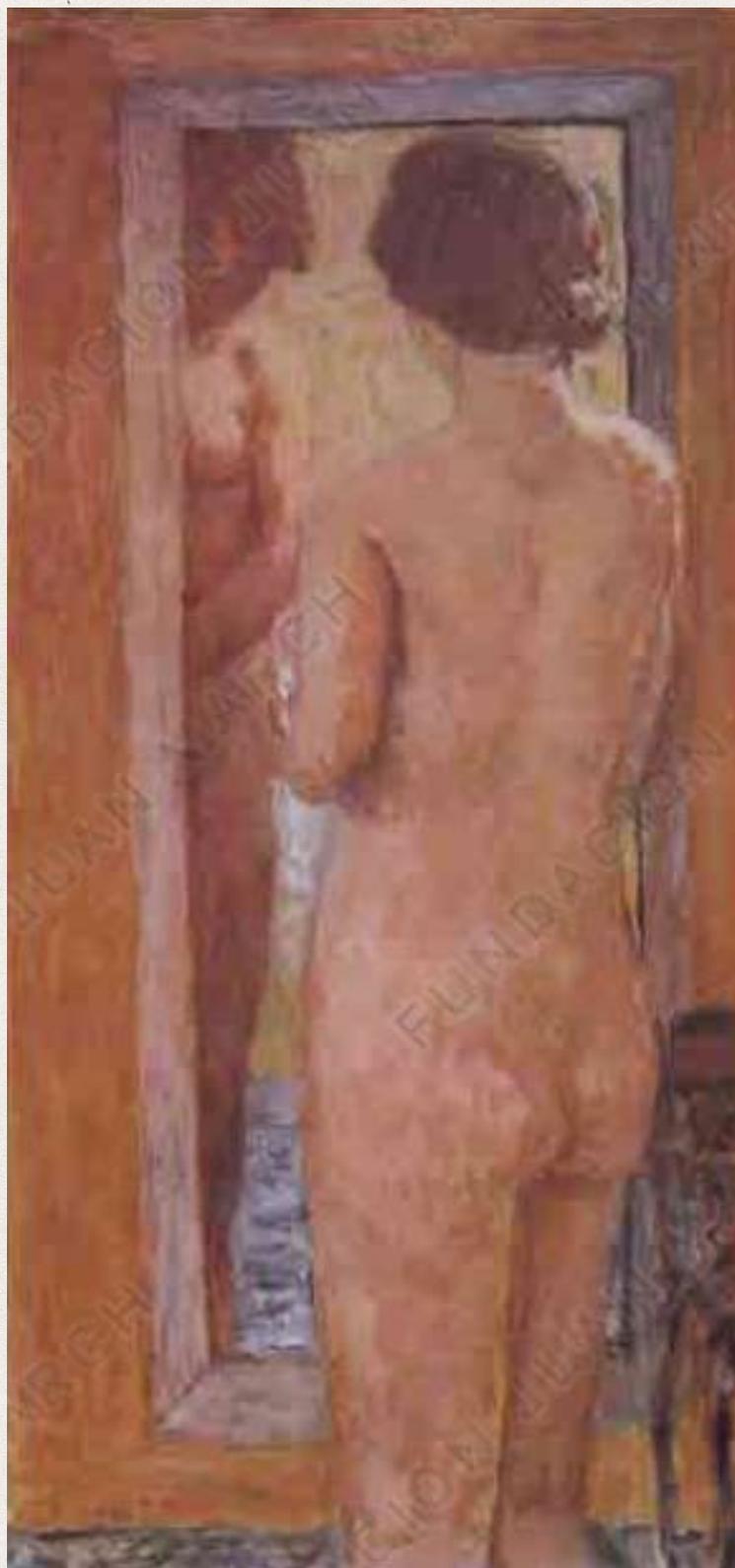
45. EL PLATO DE CEREZAS, 1931



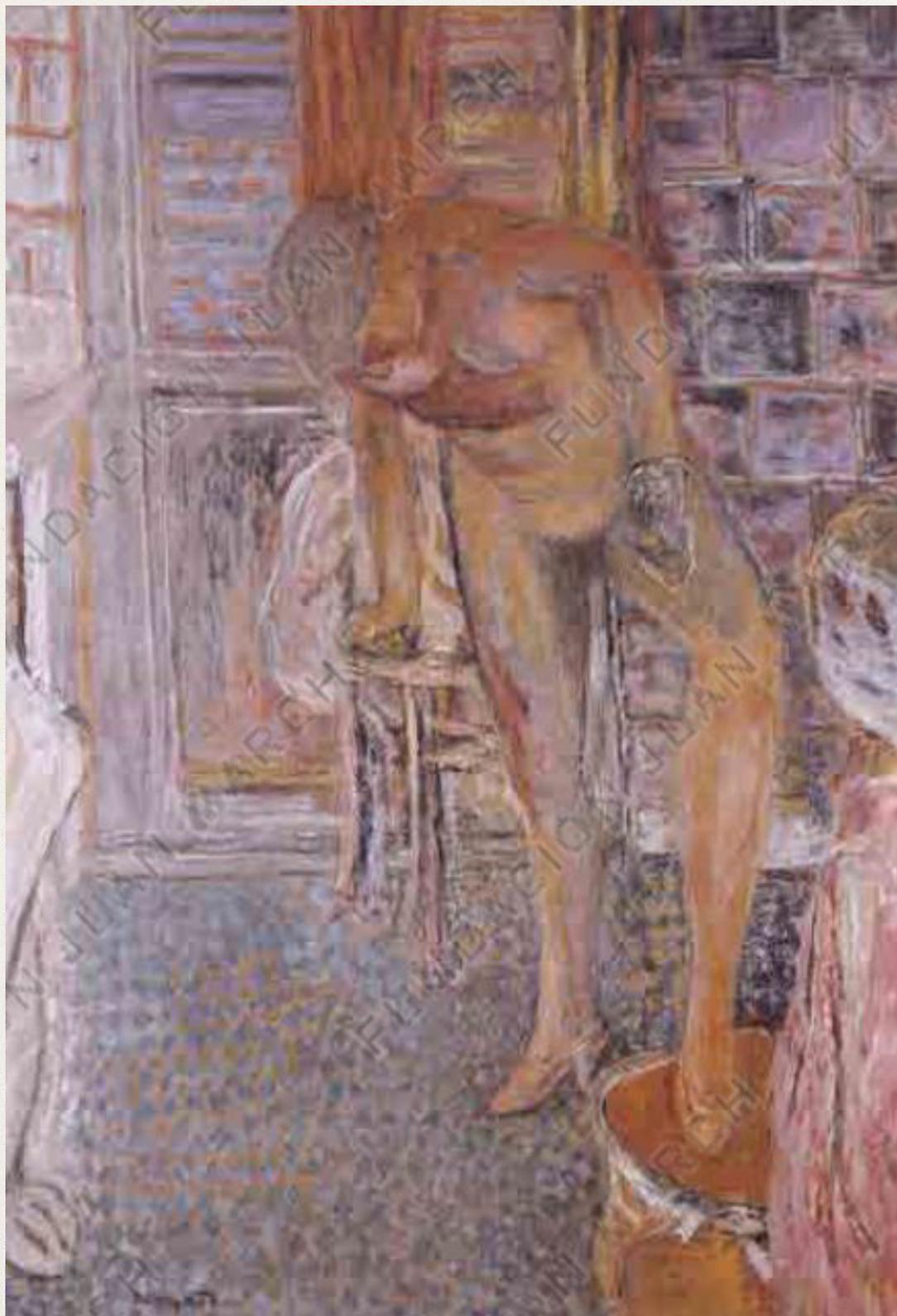




47. EL GRAN DESNUDO AMARILLO, 1931



51. DESNUDO ANTE EL ESPEJO, 1934

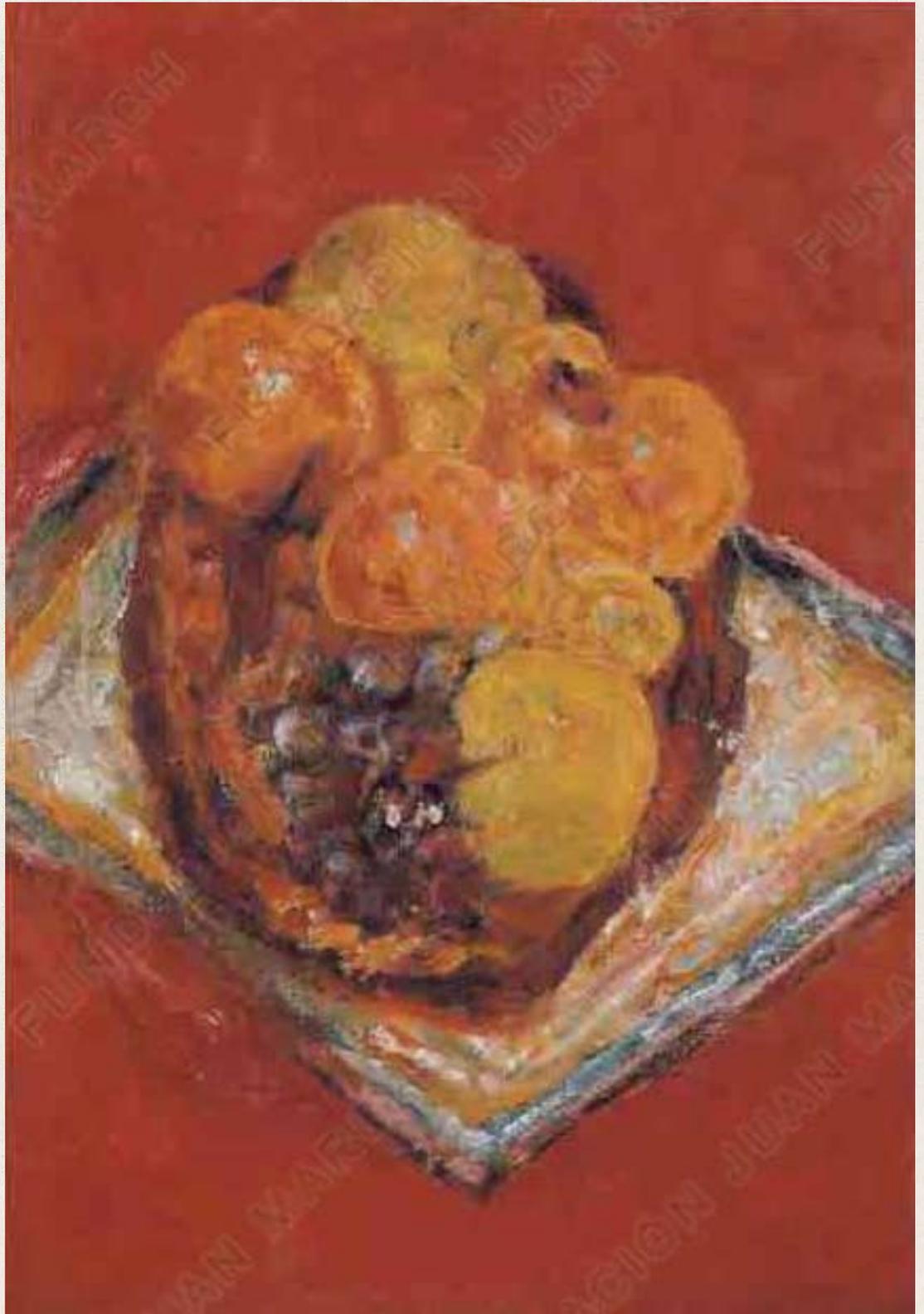


50. EL ASEO O MUJER DESNUDA CON GUANTE DE CRIN,
CON EL PIE SOBRE UN TABURETE, 1932





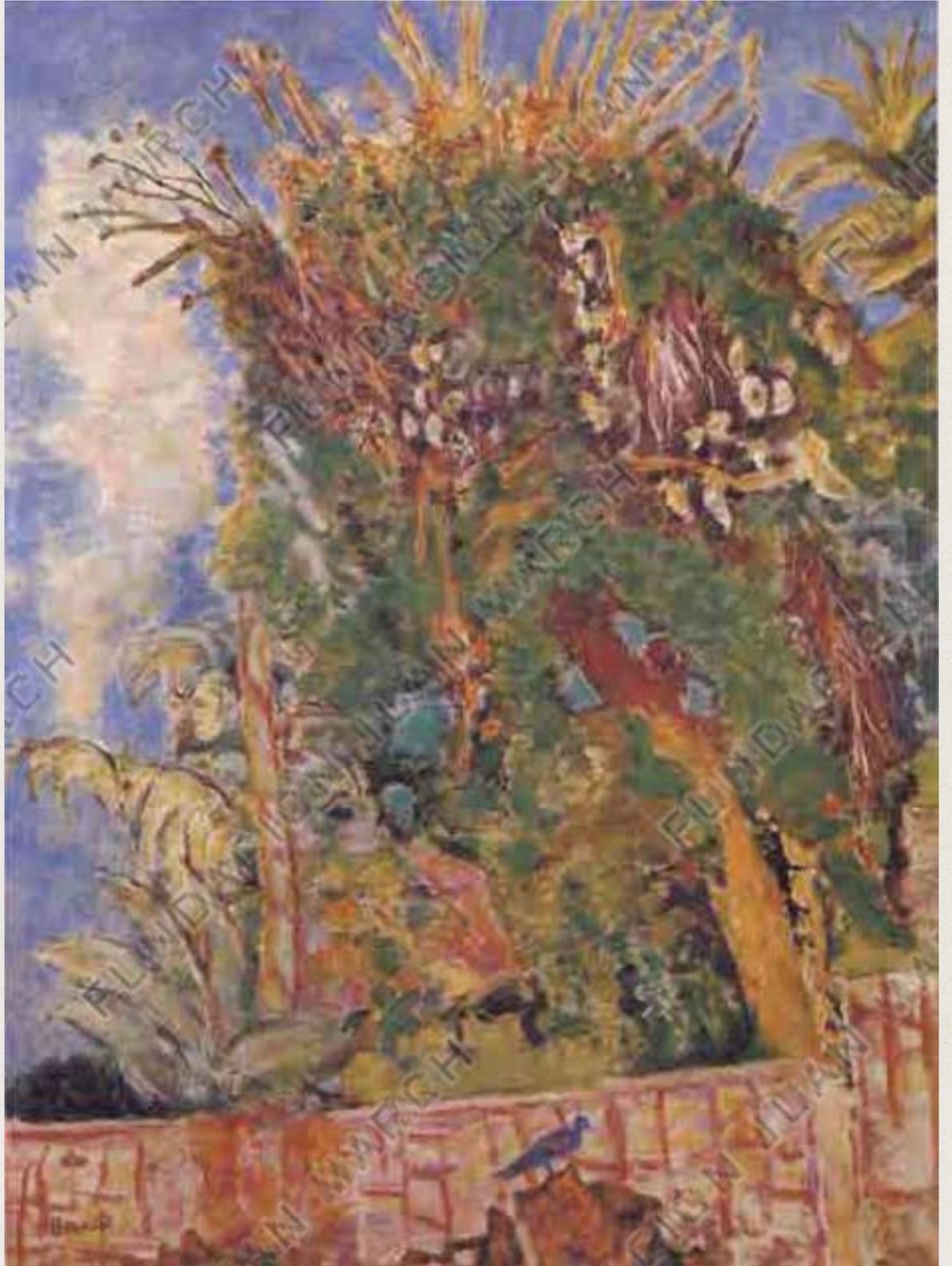
56. CESTA DE FRUTAS: NARANJAS Y CAQUIS, 1940



60. MELOCOTONES Y UVAS SOBRE UN MANTEL ROJO, 1943



57. VISTA PANORÁMICA DE CANNET
O VISTA DE LOS TEJADOS DE CANNET, 1941



58. EL PÁJARO AZUL O PAISAJE CON PÁJARO AZUL, 1942

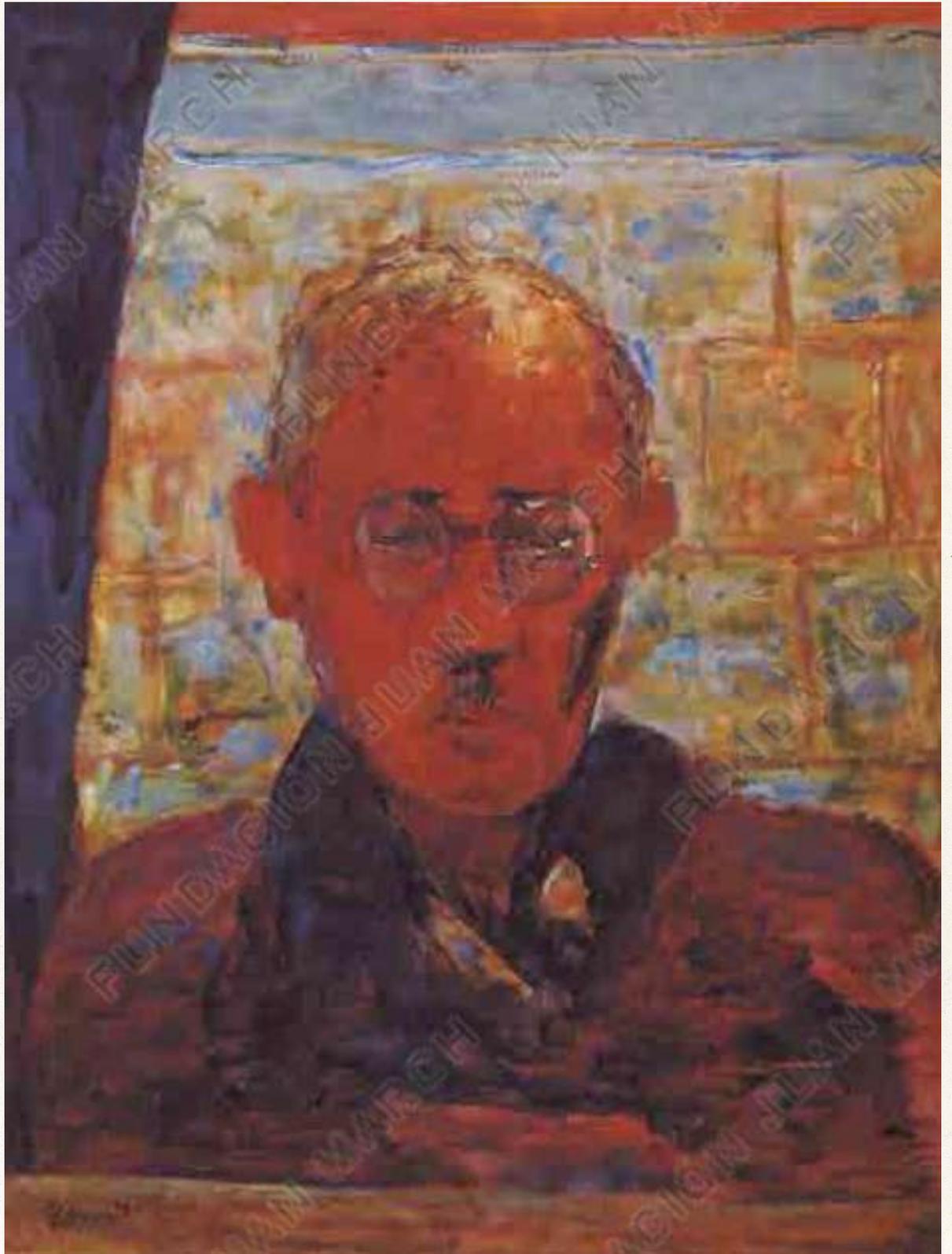




53. AUTORRETRATO DEL ESPEJO, 1938



61. INTERIOR DE LA CASA DEL PINTOR EN CANNET, 1945



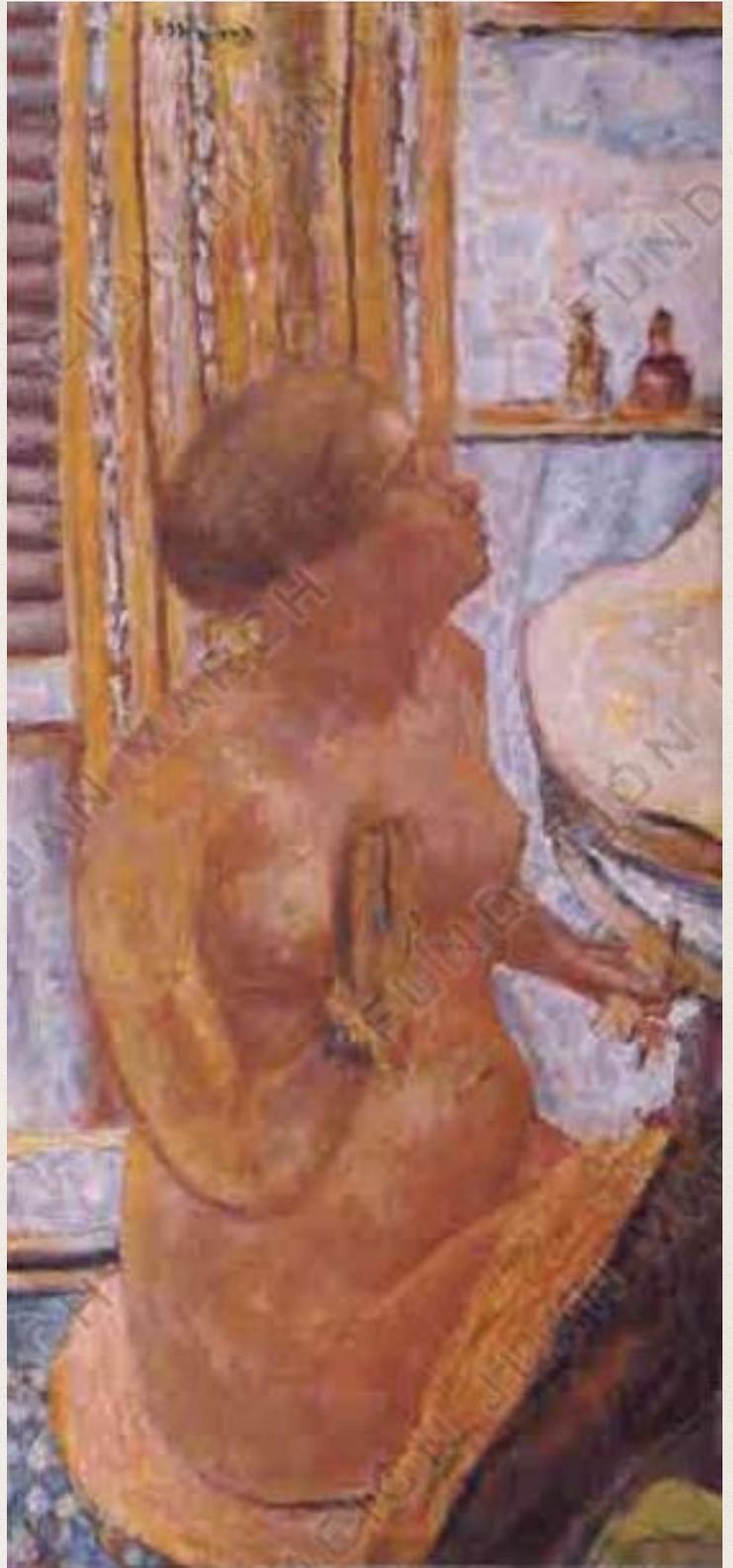
62. RETRATO DEL ARTISTA CON BATA ROJA, 1945



BIOGRAFÍA

- 1867 Pierre Bonnard nace en Fontenay-aux-Roses. Su padre, Eugène Bonnard, es funcionario del ministerio de Defensa y oriundo del Dauphiné.
Su madre, Isabel Mertzdorff, es alsaciana.
Tiene un hermano, Charles; su hermana Andrea se casará en 1890 con el compositor Claude Terrasse.
- 1875-86 Realiza excelentes estudios en los liceos de Vanves, Louis el Grande y Carlomagno. Pasa sus vacaciones en Grand-Lemps, cerca de la Costa San Andrés. Pinta con frecuencia la propiedad de la familia Bonnard, «El Cercado». Manifiesta ya una gran inclinación por el dibujo.
- 1886-87 Licenciatura de Derecho. Su padre lo destina a la carrera administrativa.
Se inscribe en la Academia Julian, donde se encuentra con Paul Sérusier, Maurice Denis, Gabriel Ibels, Paul Ranson y Felix Vallotton.
- 1888-89 En octubre de 1888, Sérusier muestra a sus compañeros un pequeño óleo pintado en Pont-Aven bajo el dictado de Gauguin. Aprueba el ingreso en la Escuela de Bellas Artes, donde pasa un año y conoce a Edouard Vuillard y Javier Roussel.
Fracasa en el concurso de Roma; vende un cartel publicitario, *France-Champagne*, y decide consagrarse por entero a la pintura.
Tiene su primer taller en la calle Le Chapelais, en Batignolles.
- 1890 Comparte un taller, en el número 28 de la calle Pigalle, con Vuillard y Maurice Denis. Conoce, gracias a Maurice Denis, a Lugné-Poe, André Antoine y Paul Fort.
- 1891 Presenta su primera exposición en el Salón de los Independientes (marzo).
Expone a continuación, con los Nabis, en Le Barc de Boutteville (diciembre).
Proyectos de muebles, telas, biombos.
- Aparece en las calles el anuncio *France-Champagne* que impresiona a Toulouse-Lautrec; éste comenzará, a su vez, a hacer publicidad.
- 1892 Expone, en marzo, en los Independientes; en noviembre, en Le Barc de Boutteville. Llama la atención de Roger-Marx, Gustave Geffroy y Albert Aurier.
Compone sus primeras litografías.
- 1893 Expone en los Independientes.
Ilustra el «Pequeño solfeo» y las «Pequeñas escenas familiares» de Claude Terrasse.
Expone en Le Barc de Boutteville (con los Nabis y Vallotton).
Primeros dibujos de niños, nacidos en el hogar de Claude Terrasse.
- 1894 Expone en Le Barc de Boutteville (exposición de los Nabis).
Pinta sobre todo escenas de la vida parisina.
Primer retrato de Marthe con la que se casará en 1925.
- 1895 Compone escenas callejeras.
- 1896 Realiza su primera exposición individual en Durand-Ruel (pinturas, carteles publicitarios, litografías).
Ilustra *María*, novela de Peter Nansen, publicada en la «Revista Blanca».
- 1897 Estampas en color para los álbumes de pintores-grabadores editados por Vollard.
Realiza modelos de marionetas para el Teatro des Pantins, fundado por Alfred Jarry y Claude Terrasse.
- 1898 *María*, de Peter Nansen, es editado como libro por la «Revista Blanca». Las ilustraciones de Bonnard seducen a Renoir.
- 1899 Vollard publica «Algunos aspectos de la vida de París», álbum de 12 estampas en color, en las que nos encontramos las escenas callejeras ya tratadas en pintura.
A Bonnard, que sigue viniendo en verano a Grand-Lemps, le gusta pintar a sus sobrinas y sobrinos jugando en el jardín.
Alquila, por esas fechas, un taller en el número 65 de la calle de Douai.

◁ Pierre Bonnard, c. 1890



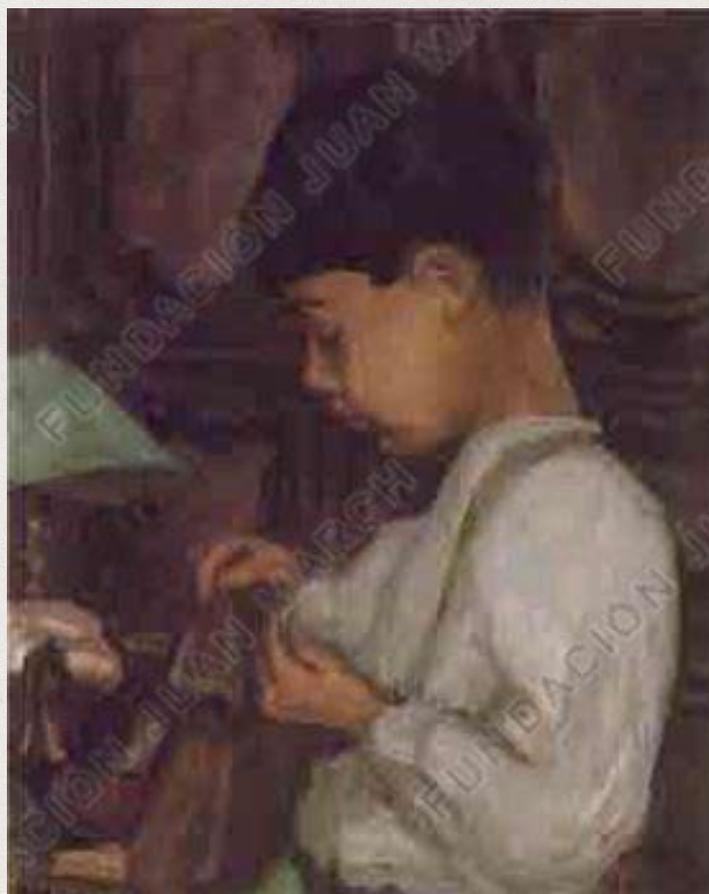
59. EL GUANTE DE CRIN, 1942

- 1900 Expone en los Independientes.
Compone 109 litografías para *Paralelamente*, de Verlaine, editado por Vollard.
Participa en la exposición de grupo organizada en Bernheim-Jeune (Los Nabis, Vallotton, Hermann-Paul, Maillol).
Alquila una casita en Montval, cerca de Marly el Rey.
- 1901 Expone 9 cuadros en el Salón de los Independientes.
Compone las 151 litografías del *Dafnis y Cloe* editado por Ambroise Vollard.
En julio va a Colleville, cerca de Vierville (Calvados).
Participa en una exposición de grupo en Bernheim-Jeune.
- 1903 Expone en los Independientes, en el primer Salón de Otoño y participa en una exposición de grupo en Druet.
- 1904 Pasa una temporada en Etang-la-Ville.
Expone desnudos y escenas de interior en una presentación de grupo en Bernheim-Jeune.
Ilustra las *Historias naturales*, de Jules Renard.
En julio va a Varengeville.
- 1905 Pinta una serie de desnudos y retratos. Hace un viaje por España.
- 1906 Realiza una exposición individual en Bernheim-Jeune; a partir de esa fecha, expondrá siempre en esa galería.
Hace un viaje por Bélgica y Holanda.
- 1907 Trabaja en Vernouillet.
Hace un viaje a Inglaterra.
- 1908 Hace un viaje por Italia, Argelia y Túnez.
Ilustra la *628-E-8*, de Octave Mirbeau.
Pasa el mes de agosto en Quibéron.
- 1909 Trabaja en Médan, cerca de Villenes.
Presenta una exposición individual en Bernheim-Jeune.
Pasa por primera vez una temporada, junio, en el Middi, en casa de Manguin, en Saint Tropez.
- 1910 Trabaja en el Middi, donde se encuentra con Signac y Renoir.
Expone 34 cuadros en Bernheim-Jeune.
- 1911 Numerosas temporadas en Saint Tropez, con Signac.
Expone 27 cuadros en Bernheim-Jeune.
Alquila un taller en la Cité de los Fusains, en el número 22 de la calle Tourlaque.
- 1912 Alquila una casa en Saint Germain-en-Laye, donde vive Maurice Denis.
Compra una pequeña propiedad, «Mi Remolque», en Vernonnet, cerca de Vernon, en El Eure, no lejos de Giverny, donde se encuentra con Monet.
- 1913 Expone en Bernheim-Jeune y en el Salón de Otoño.
Hace un viaje a Hamburgo con Vuillard.
Se inicia una crisis que durará varios años: vuelve al dibujo y a la composición.
- 1914 Pasa una temporada, a comienzos de año, en Saint Tropez.
Durante la guerra estará casi siempre en Saint Germain-en-Laye.
- 1915 Pinta sobre todo retratos femeninos y desnudos.
- 1916 Comienzo de las grandes composiciones. Pasa el mes de agosto en Saint Nectar (Auvernia).
Presenta 15 cuadros en la Exposición de Arte Francés de Winterthur. Con este motivo pasa unos días en casa de sus amigos Hahnloser.
- 1917 Permanece en Cannes los meses de enero, febrero y marzo.
Expone en Bernheim-Jeune (octubre y noviembre).
- 1918 Pasa el verano en Uriage.
El grupo de la Joven Pintura francesa elige a Renoir y Bonnard como presidentes de honor.
- 1919 Leon Werth publica en la editorial Cres un libro sobre Bonnard, así como Frances Fosca en la editorial Kundig.
Expone en Bernheim-Jeune.
Va a Luxeuil en el mes de septiembre.



Pierre Bonnard

- 1920 Pasa una temporada en Arcachon y en Saint Honoré-les-Bains. Aparece el *Prometeo mal encadenado* de Gide en las ediciones de la «Nouvelle Revue Française», con ilustraciones de Bonnard.
- 1921 Pasa una temporada en Saint Tropez, Saint Honoré-les-Bains y Luxeuil.
Pasa 15 días en Roma.
Expone 24 cuadros en Bernheim-Jeune, entre los cuales hay 4 grandes decoraciones realizadas entre 1916 y 1920.
- 1922 Pasa el mes de enero en Cannes y el de septiembre en Arcachon. Gustave Coquirot publica un libro sobre Bonnard, editado por Bernheim-Jeune.
- 1923 Expone la *Terraza de Vernon* en el Salón de Otoño.
- 1924 La galería Druet organiza una exposición retrospectiva de Bonnard (68 cuadros de 1891 a 1922).
Termina los 55 aguafuertes de *Dingo*, de Octave Mirbeau, editado por Vollard.
Claude Roger-Marx realiza un estudio sobre Bonnard para la «Nouvelle Revue Française».
- 1925 Compra en Cannet una casita a la que llamará «El Bosquecillo».
- 1926 Forma parte del jurado Carnegie y pasa unos días en los Estados Unidos.
Expone 20 cuadros en Bernheim-Jeune.
- 1927 Charles Terrasse publica su obra *Bonnard* en la editorial Floury, acompañada de un «Ensayo de catálogo de la obra grabada y litografiada de Pierre Bonnard», de Jean Floury.
- 1928 Expone 40 cuadros en Haucke, Nueva York.
Cuadros en Bernheim-Jeune.
- 1929 Participa en la exposición de Arte Francés de Bruselas.
- 1930 Pasa una temporada en Arcachon.
Se publica la *Vida de santa Mónica*, de Vollard (dibujos y aguafuertes).
- 1931 Nuevamente en Arcachon.
- 1932 Se lleva a cabo una gran exposición Bonnard-Vuillard en la Kunsthaus de Zurich.
- 1933 Expone en Bernheim-Jeune y 40 retratos en la Galería Braun.
Pasa en La Baule los meses de octubre, noviembre y diciembre.
- 1934 Pasa el mes de abril en La Baule. Junio y septiembre, a la orilla del canal de la Mancha (Bénéville-sur-Mer, Trouville y Deauville).
Expone 44 cuadros en la Galería Wildenstein, en Nueva York.
- 1935 Pasa una temporada en Deauville.
- 1936 Recibe el segundo premio Carnegie.
Presenta 19 cuadros en una exposición Bonnard-Vuillard en la Galería Paul Rosenberg, de París.
Pasa el mes de agosto en Deauville.
- 1937 Nueva temporada en Deauville donde concede una importante entrevista a Ingrid Rydgbeck, para la «Konstrevue», de Estocolmo.
- 1938 Pasa los meses de mayo y junio en Deauville.
- 1939 Se retira a Cannet. No volverá a París hasta que no termine la guerra.
- 1941 La Galería Petrides presenta 12 cuadros de Bonnard.
- 1942 Muere Marthe Bonnard el 26 de enero.
Vuelve a dedicarse a la litografía en color.
- 1944 Las Ediciones del Chene publican una colección de 16 pinturas de Bonnard con un texto de André Lhote.
Pierre Beres organiza una exposición de su obra litográfica, en la que también pueden verse dibujos y acuarelas.
- 1945 Vuelve a París del 1 al 8 de julio.
Presenta 10 cuadros en la exposición «Pinturas contemporáneas» en el castillo de Fontainebleau. Su sobrina Renata Terrasse le acompaña a su regreso a Cannet.
- 1946 Pasa nuevas temporadas en París y en Fontainebleau (julio y agosto), donde termina el *Caballo de circo* y el *Taller con mimosa*.
Participa en la exposición «El negro es un color», en la Galería Maeght, de París.
- 1947 Pierre Bonnard muere el 23 de enero en Cannet.



8. NIÑO, 1904



Pierre Bonnard

Pierre Bonnard y Claude Monet
en Giverny, 1925



Notas de Pierre Bonnard

Hice mis primeros cuadros con mayor intuición, los otros con un mayor saber, quizás. La intuición, que reemplaza al saber, puede ser a veces superior al saber, que reemplaza a la intuición.

La realización se lleva a cabo sobre la tela o sobre el papel. Hay que conocer de antemano el efecto de las líneas, de los volúmenes, de los colores vistos a distancia, lo que de ellos quedará en potencia.

La realización conlleva la idea de que lo que se hace es definitivo.

Lo que produce buen efecto tiene que ser verdadero. La armonía es un fundamento más sólido que la observación, que tan fácilmente falla.

La preocupación por ser claro y legible es la mejor guía para la composición y la interpretación.

Casi todo el arte de la pintura consiste en aclarar y oscurecer los tonos sin decolorarlos.

El por qué de la transposición: La naturaleza es infinita — la obra de arte es limitada, finita, rodeada con frecuencia por un entorno hostil.

El color no añade placer al dibujo, lo refuerza.

Lo que es hermoso en la naturaleza no siempre lo es en pintura, sobre todo reducido. Ejemplo: los efectos del atardecer, de la noche.

El encanto de una mujer puede revelar al artista muchas cosas sobre su arte.

Por la seducción o primera idea, llega el pintor a lo universal. Es la seducción la que determina la elección del motivo y la que se corresponde exactamente a la pintura. Si esta seducción o primera idea se borra, ya no queda más que el motivo, el objeto que invade domina al pintor. A partir de ese momento ya no hace su propia pintura.

Un cuadro es un microcosmos que debe bastarse a sí mismo.



Pierre Bonnard, 1935

Arte Español Contemporáneo, 1974 (*Agotado*).

Oskar Kokoschka,
con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1974 (*Agotado*).

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,
con textos de Antonio Gallego, 1975 (*Agotado*).

**I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975/76** (*Agotado*).

Jean Dubuffet,
con textos del propio artista, 1976 (*Agotado*).

Alberto Giacometti, con textos de
Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976 (*Agotado*).

**II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976/77** (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1977.
Colección de la Fundación Juan March (*Agotado*).

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977 (*Agotado*).

Arte de Nueva Guinea y Papúa,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977 (*Agotado*).

Marc Chagall, con textos de André Malraux
y Louis Aragon, 1977 (*Agotado*).

Pablo Picasso, con textos de
Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar,
Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño,
Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari,
Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre, 1977 (*Agotado*).

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX,
con textos de Carl Ziegrosser, 1977.

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977/78** (*Agotado*).

Francis Bacon,
con textos de Antonio Bonet Correa, 1978 (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1978 (*Agotado*).

Bauhaus, 1978. (Goethe-Institut) (*Agotado*).

Kandinsky, con textos de
Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978 (*Agotado*).

De Kooning,
con textos de Diane Waldman, 1978.

**IV Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1978/79** (*Agotado*).

Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,
con textos de Reinhold Hohl, 1979.

Goya, Grabados,
(Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia),
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez, 1979.

Braque, con textos de
Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos,
Georges Salles, Pierre Reverdy
y André Chastel, 1979.

Arte Español Contemporáneo,
con textos de Julián Gállego, 1979 (*Agotado*).

**V Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1979/80** (*Agotado*).

Julio González,
con textos de Germain Viatte, 1980.

Robert Motherwell,
con textos de Barbaralee Diamonstein, 1980.

Henri Matisse,
con textos del propio artista, 1980.

**VI Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1980/81** (*Agotado*).

Minimal Art,
con textos de Phyllis Tuchman, 1981.

Paul Klee,
con textos del propio artista, 1981 (*Agotado*).

**Mirrors and Windows:
Fotografía americana desde 1960,**
con textos de John Szarkowski, 1981.
(MOMA) (*Agotado*).

Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,
con textos de Jean-Louis Prat, 1981 (*Agotado*).

Piet Mondrian,
con textos del propio artista, 1982.

Robert y Sonia Delaunay, con textos de
Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro,
Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar
y Guillermo de Torre, 1982.

Pintura Abstracta Española, 60/70,
con textos de Rafael Santos Torroella, 1982 (*Agotado*).

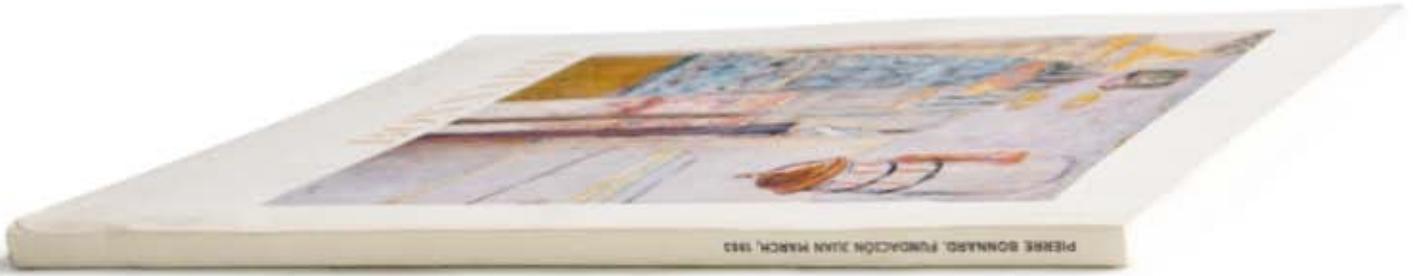
Kurt Schwitters, con textos del propio artista,
de Ernst Schwitters y de Werner Schmalenbach, 1982.

**VII Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1982/83** (*Agotado*).

Roy Lichtenstein, con textos de J. Cowart, 1983.

Fernand Léger,
con textos de Antonio Bonet Correa, 1983.

Arte Abstracto Español.
Colección de la Fundación Juan March,
con textos de Julián Gállego, 1983.



PIERRE BONNARD, FUNDACION JUAN MARICH, 1983