

00261

15
20



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

"LA BRILLANTEZ CROMÁTICA Y LUMÍNICA
EN LA PINTURA DE CEZANNE Y MI OBRA"

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN PINTURA

PRESENTADA POR:

ALICIA DE LAS MERCEDES ROMERO CASTAÑÓN

DIRECTOR DE TESIS: DR. HERMILO CASTAÑEDA

MÉXICO, D. F.

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**
**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Quiero dedicar esta tesis
a la persona más importante
en mi vida: mi esposo Tonatiu.
Gracias a su impulso y apoyo
fue que logré dar este paso.

Quiero mencionar a mi hija Jimena
que acaba de nacer y que ha llenado
de amor y alegría nuestras vidas,
así como agradecer a mis padres y
hermanos su apoyo y cariño durante
todo este tiempo.

AGRADEZCO MUY ESPECIALMENTE
A LOS MAESTROS QUE ME HAN AYUDADO
Y ASESORADO EN LA ELABORACION DE
ESTA TESIS:

PRESIDENTE: DR. HERMILO CASTAÑEDA

VOCAL: FRANCISCO DE SANTIAGO

SECRETARIO: EDUARDO CHAVEZ

SUPLENTE: JAVIER RUILOBA

SUPLENTE: JULIO CHAVEZ

DE TODOS ELLOS RECIBI APOYO
Y CONSEJOS DE GRAN VALIA.

"LA BRILLANTEZ CROMATICA Y LUMINICA
EN LA PINTURA DE CEZANNE Y MI OBRA".

INTRODUCCION

CAPITULO I: IMPRESIONISMO

- 1.1. Antecedentes del Impresionismo: el Romanticismo
- 1.2. Impresionismo
 - 1.2.1. Definición y principales exponentes
 - 1.2.2. París, finales del siglo XIX
 - 1.2.3. Inicio del Impresionismo
 - 1.2.4. Pintura Impresionista
 - 1.2.4.1. Gustave Courbet
 - 1.2.4.2. Edouard Manet
 - 1.2.4.3. Claude Monet
 - 1.2.4.4. Pierre-Auguste Renoir
 - 1.2.5. Fin del Impresionismo
 - 1.2.6. Pintura pos-Impresionismo
 - 1.2.6.1. George Seurat
 - 1.2.6.2. Vincent van Gogh
 - 1.2.6.3. Paul Gauguin

CAPITULO II: LA LUZ Y EL ARTISTA

- 2.1. Luz
 - 2.1.1. ¿Qué es la luz?
 - 2.1.2. Refracción de la luz
 - 2.1.3. Dispersión de la luz
 - 2.1.4. Difracción de la luz
 - 2.1.5. Conclusión
- 2.2. Color
 - 2.2.1. Color luz
 - 2.2.2. Color pigmento
 - 2.2.3. Color de los cuerpos
 - 2.2.4. Colores complementarios
 - 2.2.5. Propiedades del color

- 2.2.6. Contrastes
 - 2.2.6.1. Contraste del color en sí mismo
 - 2.2.6.2. Contraste claro-oscuro
 - 2.2.6.3. Contraste caliente-frío
 - 2.2.6.4. Contraste de los complementarios
 - 2.2.6.5. Contraste simultáneo
 - 2.2.6.6. Contraste cualitativo
 - 2.2.6.7. Contraste cuantitativo

CAPITULO III: ANALISIS LUMINICO DE LA OBRA DE CEZANNE

- 3.1. Introducción
- 3.2. La obra de Cézanne
 - 3.2.1. Naturaleza
 - 3.2.2. Naturaleza muerta
 - 3.2.3. Retrato
 - 3.2.4. Figura humana en grupo
- 3.3. Proceso pictórico
- 3.4. Evolución de la pintura de Cézanne
- 3.5. Conclusiones

CAPITULO IV: MEXICO Y SU CALIDAD CROMATICA
Y LUMINOSA

- 4.1. Introducción
- 4.2. José María Velasco
- 4.3. Gerardo Murillo (Dr. Atl)
- 4.4. Joaquín Clausell
- 4.5. Gabriel Figueroa
- 4.6. Conclusiones

CAPITULO V: PROPUESTA ESTRUCTURAL DE MI OBRA

- 5.1. ¿Porqué pinto?
- 5.2. ¿Qué pinto?
 - 5.2.1. Ejemplos físicos
 - 5.2.1.1. Naturaleza muerta
 - 5.2.1.2. Flores
 - 5.2.1.3. Paisaje
 - 5.2.1.4. Figura humana

- 5.3. ¿Cómo pinto?
 - 5.3.1. Utilización del color
 - 5.3.2. Formatos usados
- 5.4. Conclusiones

BIBLIOGRAFIA

"LA BRILLANTEZ CROMATICA Y LUMINICA EN LA PINTURA DE
CEZANNE Y MI OBRA"

INTRODUCCION

CAPITULO I: IMPRESIONISMO

- 1.1. Antecedentes del impresionismo: el Romanticismo
- 1.2. Impresionismo
 - 1.2.1. Definición y principales exponentes
 - 1.2.2. París, finales del siglo XIX
 - 1.2.3. Inicio del Impresionismo
 - 1.2.4. Pintura Impresionista
 - 1.2.4.1. Gustave Courbet
 - 1.2.4.2. Claude Monet
 - 1.2.4.4. Pierre Auguste Renoir
 - 1.2.5. Fin del Impresionismo
 - 1.2.6. Pintura pos-Impresionismo
 - 1.2.6.1. George Seurat
 - 1.2.6.2. Vincent van Gogh
 - 1.2.6.3. Paul Gauguin

1.1.

ANTECEDENTES DEL IMPRESIONISMO:
EL ROMANTICISMO.

DEFINICION

Baudelaire recoge la esencia del romantismo al decir: "El romanticismo no radica precisamente en la elección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir. Se ha buscado fuera, cuando sólo se puede encontrar dentro"... (1)

En el romanticismo el joven poeta Baudelaire veía la expresión de lo bello: La concepción muy diversificada de la belleza en la corriente romántica diferencia a ésta del clasicismo, que profesaba un ideal único de lo bello.

"Romanticismo:

Escuela literaria de la primera mitad del siglo XIX, extremadamente individualista y que prescindía de las reglas o preceptos tenidos por clásicos. El término se deriva de los "romances" de la Edad Media. El romanticismo puso énfasis en el amor a la naturaleza, en la sensibilidad, las emociones, la imaginación, el interés por el pasado y por lo misterioso y lo exótico: todo esto en oposición a la razón lógica y fría"... (2)

"El romanticismo lo sacudió todo en una ola de inquietud política que culminó en la Revolución de julio de 1830, y fué el estilo francés que reinó hasta la Revolución de febrero de 1848"... (3)

"El romanticismo tuvo una gran justificación social, pues en esta etapa de la historia, el mundo se iba industrializando y mecanizando a pasos agigantados, y ante los ideales que se perdían por la imperiosa conquista económica, reaccionaron los idealistas: pretendieron volver a la naturaleza, revivir el pasado glorioso, exaltar la imagi-

nación por lo exótico contra lo calculado y académico del - neoclasicismo. El arte debía estar fuera de toda regla aun-- que la forma tenía que ser bella, imaginativa y el fondo debía inspirar los más profundos sentimientos. Los románticos le dieron al color suma importancia.

La pintura romántica tiene gran colorido, contornos fluidos y composiciones que aparentemente parecen no tener orden ni concierto. Los temas son nacionalistas, - históricos y orientales prefiriéndose el mundo árabe"... (4)

El arte romántico es el del color, del - movimiento y de las sensaciones espontáneas; se aferra a la expresión.

El mejor ejemplo de la conjugación de un genio artístico con el espíritu de su época es la vida y - obra de Eugenio Delacroix en el París de 1830.

La técnica cromática de Delacroix fue un medio de expresar un tema eminentemente emocional y turbulento. Para él el color predominaba sobre el dibujo y declaró: "El gris es enemigo de toda la pintura... eliminemos de nuestra paleta todos los colores terrosos... cuanto mayor sea la diferencia en color, mayor será el brillo".

Su propio arte fue construido sobre una estética de color, luz y emoción y no de línea, dibujo y forma.

"Como Delacroix alguna vez señaló, el color es la pintura, y su perfeccionamiento de una paleta cromática capaz de despertar reacciones emocionales específicas en quienes contemplan su pintura, tendría un efecto perdurable y de largo alcance en la pintura impresionista y posimpresionista"... (5)

Ejemplo:



"La Libertad guiando al pueblo"

Esta obra representa la esencia de la revolución pero el espíritu de la obra trasciende del propio - acontecimiento. Delacroix le infunde a la realidad la carga - de una eléctrica actitud emocional. El color siempre juega - una parte importante en la comunicación del estado de ánimo; utilizó el rojo, blanco y azul de la bandera:

blanco: verdad y pureza que se mezcla con el humo purificador de la batalla.

azul: libertad que se hermana con las partes visibles del cielo.

rojo: equilibrio cromático con la sangre de los caídos por - los ideales de la libertad.

Se entremezclan bandera y esquema cromático con la luz dramática que baña a la obra para definir su profundidad emocional.

La personalidad de Delacroix está plenamente reflejada en su arte: vibración del sentimiento, excitación de los sentidos, poder de la razón.

"Delacroix percibía el movimiento en el dibujo y se esforzaba por unirlo con el color... (5)

Paul Cézanne, que llegó a París en 1861 procedente de su Provenza natal, no fue admitido en la Academia a causa de su "temperamento de colorista". Pintor nato, era un gran admirador de Delacroix. A sus 65 años, aún soñaba con pintar su apoteosis, como él mismo decía. Se extasiaba ante las "Mujeres de Argel", obra en la que veía toda la voluptuosidad de los colores en estado puro y en la que, según él, estaban representados todos los pintores de su generación.



Sus palabras contienen certeras observaciones:

en Delacroix, por primera vez desde los tiempos de los maestros antiguos, todo está ordenado y concebido con un esmero general; al mismo tiempo, en él se observa un entusiasmo que falta a los antiguos, sus acuarelas son maravillas de sentimiento trágico o de encanto. Tiene el sentido de la existencia humana, de la vida trepidante, de la liberación; todo es movimiento, todo brilla, la sombra es todo color; es un pintor auténtico, la más bella paleta de Francia, nadie puede ofrecer tanto encanto, tanto patetismo y tanta vibración coloreada como él.

Cézanne copió varias veces las pinturas de Delacroix. También hizo de ellas dibujos en su estilo característico, lleno de luz e inquietud.

Después de la muerte de Delacroix realizó un retrato de él tan vivo y expresivo como si tuviera aún el modelo delante de los ojos.



- (1) pág. 7 "DELACROIX Y EL DIBUJO ROMANTICO" Ediciones Polígrafa, S. A. Eva Petrová. Barcelona, 1989.
- (2) pág. 8 SABER VER TOMO 20 "Historia del Impresionismo".
- (3) pág. 293 "ARTE, MUSICA E IDEAS", William Fleming. McGraw Hill. México, 1993.
- (4) pág. 491 "HISTORIA DEL ARTE" José Manuel Lozano Fuentes CECSA.
- (5) pág. 296 "ARTE, MUSICA E IDEAS", William Fleming. McGraw Hill.
- (6) pág. 10 "DELACROIX Y EL DIBUJO ROMANTICO" Ediciones Polígrafa, S. A. T.

1.2. IMPRESIONISMO

1.2.1. DEFINICION Y PRINCIPALES EXponentES.

Buscando la definición óptima para el impresionismo, encontré lo que se dijo en 1874, cuando Claude Monet exhibió el cuadro:

"IMPRESTON: SALIDA DEL SOL"



En un principio "Impresionismo" fue usado como término de mofa por la crítica, sin embargo el vocablo ha perdurado y va de acuerdo con el estilo: ...entraña - lo inacabado, lo incompleto, algo del momento, un acto de visión instantánea, una sensación y no una percepción consciente, es la imagen inexacta de la realidad, la impresión que se tiene de la realidad sin ser una realidad exacta...

La manera de pintar impresionista apareció claramente por primera vez como patrimonio común de un - pequeño grupo de jóvenes artistas franceses; dicho país poseía las mejores condiciones para otorgar forma e impulsos a ese movimiento artístico.

La historia del Impresionismo no es una cuestión puramente francesa, sino también europea y mundial, sin embargo, desde finales del siglo XVII, las circunstancias políticas y artísticas condujeron a que algunas de las decisiones más importantes para el desarrollo de la historia europea del arte se tomaran en París.

PRINCIPALES EXPONENTES

- Gustave Courbet (1819 - 1877)
- Edouard Manet (1832 - 1883)
- Edgar Degas (1834 - 1917)
- Claude Monet (1840 - 1926)
- Pierre-Auguste Renoir (1841 - 1919)
- Camille Pissarro (1830 - 1903)
- Alfred Sisley (1839 - 1899)
- Frédéric Bazille (1841 - 1870)
- Berthe Morisot (1841 - 1895)

Otros pintores que también participaron en el movimiento:

- Armand Guillaumin (1841 - 1927)
- Gustave Caillebotte (1848 - 1894)
- Eva González (1849 - 1883)

- Hay una figura clave en la transición artística del siglo XIX al siglo XX, el cual ocupa un lugar muy especial en la historia del arte:

- Paul Cézanne (1839 - 1906)

Artistas post-impresionistas:

- Georges Seurat (1859 - 1891)
- Paul Signac (1863 - 1935)
- Paul Gauguin (1848 - 1903)
- Vincent van Gogh (1853 - 1890)
- Henri de Toulouse-Lautrec (1864 - 1901)
- Pierre Bonnard (1867 - 1947)
- Edouard Vuillard (1868 - 1940)

1.2.2.

PARIS, FINALES DEL SIGLO XIX

París atravesó por: un reinado revolucionario del terror, una república, el Imperio Napoleónico, una restauración real, una monarquía constitucional y una comuna social.

Todos estos altibajos acaparaban la atención de las masas mientras la Revolución Industrial iniciaba cambios más profundos y radicales: el cambio de una economía agraria a una economía urbana y la emigración de gran número de personas del campo a la ciudad, todo ello debido a la multiplicación de las fábricas por el empleo de los nuevos métodos de producción con maquinarias.

La aplicación de los conocimientos científicos modernos al progreso industrial abrió nuevas posibilidades a las artes. En la pintura, se le debe a la ciencia moderna el perfeccionamiento de los pigmentos químicos; los productos sintéticos substituyeron a los antiguos pigmentos naturales terrestres y minerales en polvo, y a menudo se lograba mayor brillantez e intensidad que con el producto original; las reproducciones a bajo precio como la litografía y otras artes gráficas permitieron a los artistas contar con una distribución más amplia de sus obras y un público nuevo.

De la mitad del siglo XIX en adelante, - los gobiernos buscarían fórmulas constitucionales que establecieran un justo equilibrio entre los derechos sociales y el progreso material; las diversas sectas religiosas trataban de reconciliar las antiquísimas verdades de las Sagradas Escrituras con los nuevos conocimientos científicos; los pintores realistas e impresionistas buscaron una fórmula para la incorporación, en el marco aceptado del arte pictórico, de los nuevos descubrimientos físicos respecto a la naturaleza de la luz y su percepción por el ojo humano; las energías de los artistas fueron desviadas de los temas históricos y exóticos, a la vida diaria y sucesos aparentemente triviales, los nuevos progresos hicieron que los artistas volvieran los ojos al nuevo mundo de la gran ciudad, en busca de material de inspiración. Algunos artistas substituyeron lo artificial a lo natural y los encantos urbanos eclipsaron a los de la Naturaleza.

Lo cotidiano predominó sobre lo insólito y la realidad actual prevaleció definitivamente sobre lo no presente.

1.2.3. INICIO Y RAZONES DEL IMPRESIONISMO

En 1874 Claude Monet exhibió un cuadro - llamado "IMPRESION: SALIDA DEL SOL", que dió al nuevo movimiento su nombre.

Es muy difícil justificar una relación - directa de causa a efecto entre la ciencia y el arte en este periodo, o cualquier conexión formal entre la física óptica y la pintura; es igualmente imposible afirmar que los pintores se hayan mostrado indiferentes a los adelantos como la invención de la cámara, los descubrimientos científicos acerca de la naturaleza de la luz y los nuevos conocimientos de la fisiología del ojo.

La revelación que las imágenes visuales dependían principalmente de pequeñísimas gradaciones de intensidades luminosas, indudablemente tuvo efecto en la pintura.

Los físicos de esa época, (incluido - - Helmholtz) hicieron descubrimientos acerca del prisma de colores de que está compuesta la luz blanca, y señalaron que - la sensación del color guarda mayor relación con una reacción retiniana del ojo, que con los propios objetos. El disco cromático también demostró que dos colores separados en el disco en reposo eran fusionados por el ojo en un tercer color - cuando se le confería movimiento rápido; y cuando se giraba el disco con todos los colores del espectro el ojo los percibía transformados en un tono que era casi blanco.

Los pintores también hicieron alguna especulación, por su parte, acerca de la naturaleza de la experiencia visual. Su razonamiento fue que el ojo no ve realmente formas y espacio sino que los deduce de las intensidades variables de luz y color.

*"Una pintora inglesa me ha aconsejado lo siguiente para poner el ojo impresionista:
"... si entrecerramos los ojos al mirar un modelo, difumamos un poco la realidad y así podemos ver mejor las luces y las sombras, perdiendo a propósito, tanto detalle que en ocasiones y sobre todo al principio de un cuadro nos distrae mucho..., de esta forma vemos lo importante..., captamos las luces del momento, las sombras generales..."*

Los objetos no son tanto entidades en sí mismos como agentes para la absorción y refracción de la luz. Los perfiles rígidos, y por lo tanto, las propias líneas, no existen en la Naturaleza. Las sombras, sostuvieron, no son -

negras, sino que tienden a captar un color complementario de los objetos que las producen. Llegaron a la conclusión de - que el pintor debía preocuparse por la luz y por el color - más que por los objetos y las substancias. Una pintura debía consistir en un desdoblamiento de la luz solar en sus partes componentes, y la brillantez debía lograrse por el empleo de los colores primarios que integran el espectro.

En lugar de verdes mezclados por el pintor en su paleta, debían ser impresas pinceladas separadas - de amarillo y azul, una junto a la otra, y dejar que el ojo del espectador las mezclara.

Lo que de cerca parece confusión, se percibe con nitidez a la distancia adecuada. De esta forma, al tratar de graduar la luminosidad de sus lienzos para dar la ilusión de luz solar filtrada a través de un prisma, lograron un verdadero carnaval de color en que el ojo parece unirse en una danza de intensidades luminosas vibrantes.

Como resultado de este reexamen de sus - medios técnicos, los impresionistas descubrieron un nuevo método de representación visual.

1.2.4.

PINTURA IMPRESIONISTA

A mediados del siglo XIX los pintores jóvenes más importantes rechazaron los vuelos románticos de la imaginación y las glorificaciones académicas del pasado heroico.

1.2.4.1.

GUSTAVE COURBET



"Entierro en Ormaiz"

Gustave Courbet estaba a la vanguardia - de los que se llamaron realistas y que definieron a la pintura como un lenguaje físico, excluyendo lo metafísico y lo invisible. Los santos y milagros del siglo XIX, en el arte de Courbet fueron minas, máquinas y estaciones de ferrocarril. Con una mirada agudísima y un deseo de dejar plasmado exactamente todo lo que veía a su alrededor, Courbet de manera - - consciente decidió hacer arte del lugar común. Su pintura se preocupó por el presente y no por el pasado, por lo momentáneo y no por lo permanente, por cuerpos y no por almas, por la materialidad y no por la espiritualidad. Sus desnudos no sugirieron ninfas ni diosas, simplemente fueron las modelos que posaban en su estudio.

En esta obra, los habitantes del pueblo están reunidos allí por un sentido del deber; el sacerdote lee rutinariamente las oraciones fúnebres; el sepultor con cierta indiferencia espera terminar su tarea; nadie muestra un gran dolor. A veces Courbet llega casi a apasionarse por la fealdad como sus antecesores lo habían hecho con la belleza.

Los artistas que siguieron la lección de Courbet trataron de acercarse más a la Naturaleza para crear un arte basado en la inmediatez de expresión: trataban de hacer el máximo de pintura directamente, al aire libre y no trabajar en sus estudios con base en bocetos.

Se opusieron a pintar obras que expresaran filosofía o mensaje algunos, o bien que tuvieran asociaciones literarias.

El realismo óptico fue llevado al punto de separar la experiencia visual de la memoria y evitar toda asociación que la mente normalmente pusiera en juego.

1.2.4.2.

EDOUARD MANET



"Calle de Berua"

Manet pintó este cuadro en los últimos años de su carrera teniendo presente la teoría impresionista.

Recrea una vista urbana por medio de planos interrelacionados; logra el efecto de alejamiento a la profundidad por el sutil empleo de intensidades cromáticas. Prefiere temas que puedan ser captados en una sola mirada y no por los que se deban estudiar con cuidado y detalle. Utiliza el cultivo consciente de lo accidental o escenas al azar, en las que es imposible el compromiso o la participación emocional con el tema.

Su obra "El Bar en el Folies-Bergere"



es una composición rigurosamente estructurada, con la doble imagen de la pensativa camarera y las botellas y objetos en primer plano, definen las líneas verticales y el mostrador de mármol en primerísimo plano, la mesa por detrás y la imagen -

reflejada del antepecho procuran el equilibrio horizontal.

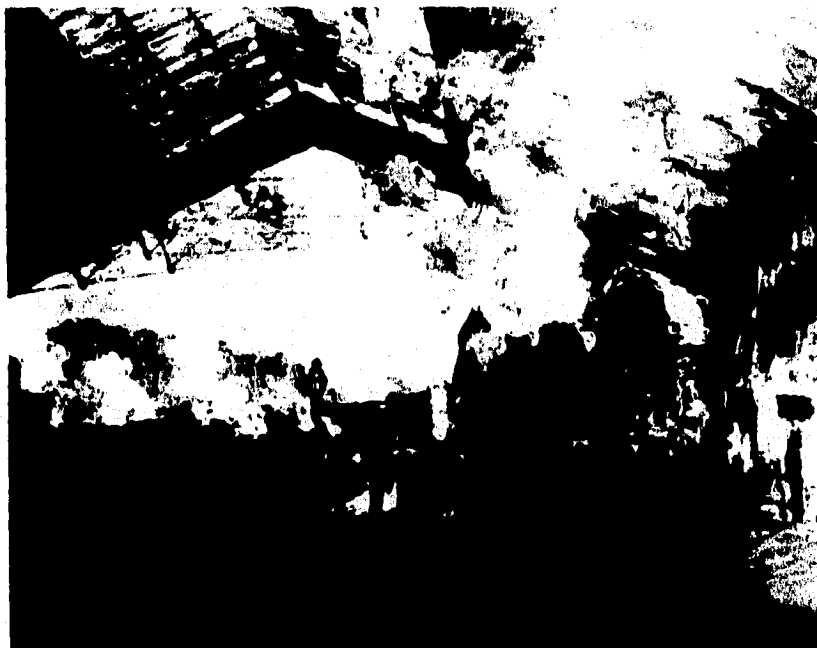
A primera vista parece que el observador es el cliente al cual ella va a servir, pero es al caballero con sombrero de copa cuya imagen en el espejo se confunde con la de ella.

Esta escena de la "vida bohemia" está bañada por relumbrante luz de gas que se refleja en las arañas de cristal, botellas, vinos, vasos, fuente de frutas y espejo. Excepto la figura de la camarera, todas las demás son sugeridas y no definidas.

Manet capta con pocas pinceladas audaces jóvenes con gemelos de teatro, damas en vestidos de vivos colores, hombres barbados con sombreros de copa, y por encima - de todo, capta el espíritu de una diversión nocturna.

1.2.4.3.

CLAUDE MONET



"La estación de San Lázaro"

Más que ningún otro pintor, Claude Monet fué la figura central del impresionismo.

Este cuadro es una de sus obras más típicas.

Lo que más le preocupaba a Monet era la captación de la atmósfera húmeda, la mezcla de vapor y humo, la brumosa luz que se filtra desde el gran patio y el techo - transparente, y el contraste entre los espacios abiertos y - las formas cerradas de las máquinas y vagones.

No existe la prisa ni carreras, dramas - de gente que entra y sale, multitudes ni excitación; en lugar de eso, las personas se enfilan en la sala de espera hacia el tren y los empleados se ocupan de sus tareas en forma directa y sin distracciones.

El cuadro en consecuencia es un estudio atmosférico en azules y verdes.

El perfeccionamiento absoluto de Monet se puede ver en su cuadro:

"Jardín en Giverny"



En esta obra descompone la luz en un espectro de colores brillantes, que deleitan al ojo al formar trémulos trazos en las hojas y los nenúfares, y alrededor de ellos.

Las imágenes del agua reaparecen muchas veces en la pintura impresionista.

Su iridiscencia, su fluidez, los reflejos que se forman en la superficie y el juego perpetuo de cambiante luz hacen al agua el medio ideal para expresar el carácter insubstancial, fugaz y no permanente, de la experiencia visual.

Los objetos que Monet pintó, tenían menos importancia que la luz y la atmósfera que los rodeaban.

Para captar el momento que deseaba, realizaba en un solo día una serie de lienzos: al amanecer, con la luz intensa de la mañana y en el atardecer, siguiendo al siguiente día en el punto que dejó cada lienzo.

Monet pintó varias versiones del mismo tema, las cuales variaban según la estación, el día o la hora.

Algunos llamarían a Monet el "meteorólogo" de la pintura si no fuera porque a pesar de él mismo, su genuino interés y emoción por la naturaleza traicionan su objetividad.

Cézanne dijo: "Monet sólo tiene un ojo, pero, ¡Dios mío, qué ojo!"

1.2.4.4.

Pierre-Auguste Renoir

"Le Moulin de la Galette"



Renoir, aunque más joven fue contemporáneo de Manet.

Esta obra fue exhibida en la misma muestra impresionista en 1877.

La fuerza absoluta del color impresionista se advierte en el arco iris de tonos brillantes, especialmente las variaciones de azul y la maravillosa intensidad de la luz solar filtrada, que Renoir plasmó a discreción. Su intención obvia fue evocar la atmósfera de la desenfadada alegría y los remolinos de la danza, al igual que el gozo sensual en un mundo intangible de color y luz.

1.2.5.

FIN DEL IMPRESIONISMO

El impresionismo es claramente un arte del hombre de la ciudad, que a si mismo se ve en términos - de paso temporal, tensiones crecientes y cambios súbitos. - Su volátil vida es gobernada por fuerzas pasajeras y no por permanentes, y llegar a ser o devenir es más real para él, que ser.

Los pintores impresionistas sin vacilaciones eligieron temas vulgares de la vida diaria, como - - escenas callejeras, niños jugando, y escenas de la vida en un centro nocturno. Cuando salían al campo lo hacían a los suburbios, a la manera de un paseante ciudadano en un día - de campo.

El efecto general de la pintura impresionista es brillante, alegre, de espíritu ligero, y no pesante ni sombrío.

Los artistas se embriagaron de luz y no de vida, vieron al mundo como una miríada de espejos que refractaban un caleidoscopio cambiante de colores e intensidades variables de luz.

Vivieron en un mundo visual de reflejos y no de esencias, en el que los valores visuales substituían a los tangibles.

Para reproducir los efectos fugitivos - atmosféricos que buscaban, los impresionistas tuvieron que copiar directamente de la Naturaleza, lo que condujo a una aceleración del proceso de pintar al punto en que el trabajo con colores al óleo se acercó mucho a la técnica más rápida de la acuarela.

Los impresionistas, al estar inmersos - en el mundo bidimensional de las apariencias, descuidaron - las otras dimensiones de profundidad psicológica y participación emocional, lo que trajo como consecuencia que pronto

empezaron a impacientarse bajo las restricciones arbitrarias de la teoría tan limitada. El público que los seguía, tampoco se contentó con el papel de espectador inocente que ellos le habían asignado, ya que en efecto artista y espectador habían renunciado al papel activo por el del observador distante de la vida que deja fluir las aguas del río de la experiencia sin intentar encauzar su flujo en alguna dirección importante.

Apenas habían transcurrido 12 años de - que Manet exhibió su cuadro: "*Impresión: salida del sol*", cuando el movimiento ya había perdido fuerza.

El impresionismo en su forma original -- había llegado al final agotando todas sus búsquedas y finalidades, por lo que la última muestra impresionista se exhibió en 1886.

1.2.6.

PINTURA POSIMPRESIONISTA

Muchos de los descubrimientos del impresionismo que ya se habían logrado, sobrevivieron en formas modificadas en la obra de los posimpresionistas.

1.2.6.1.

GEORGE SEURAT

*"Un dimanche par la tarde en la isla de
la Grande Jatte"*



Un exponente muy claro del posimpresionismo es George Seurat; esta obra nos muestra la forma en - que la teoría impresionista fue llevada a una conclusión lógica, casi matemática.

Los aspectos que interesan al pintor - son luz, sombra y color; el tema también es una escena urbana, y en este cuadro es un grupo descansando de parisinos - de clase media en un paseo dominical. En lugar de una composición informal y al azar, todo en el cuadro parece tan ordenado y fijo como un viejo retrato de familia. En vez de - formas vaporosas, detalles como un perro que camina, un parasol o un sombrero de copa sus figuras están tan estilizadas y geométricas como en un fresco renacentista. En vez de manchones pintados a toda prisa de colores disociados, - - Seurat creó un sistema llamado "puntillismo" (o divisionismo) en que se aplicaban al lienzo miles de puntitos de tama

no uniforme en una manera tan paciente y calculada, que el pintor tenía dominio absoluto de los matices más sutiles. - Toda la obra fue subdividida en áreas de un esquema de calculadas sombras y claroscuros, conjuntadas las tonalidades una con otra, para lograr una unidad tonal integral.

1.2.6.2.

VINCENT VAN GOGH

"Una noche estrellada"



Esta obra demuestra la forma en que los colores pueden ser empleados para lograr efectos intensamente expresivos.

El cielo de un azul intensísimo, el parpadeo amarillento de las estrellas, la verde silueta del ci

prés que asciende como una llama, todos son elementos provenientes del impresionismo. La separación cromática en este cuadro se ha transformado en un número indeterminado de remolinos de líneas oscuras y vertiginosas empleadas como un medio para revelar una visión de éxtasis interior.

1.2.6.3.

PAUL GAUGIN

"Mahana No Atua o Día de Dios"

En el caso de Paul Gauguin, su pintura nos muestra la forma en que el brillante color de los impresionistas puede ser adaptado para lograr tranquilos diseños decorativos bidimensionales.

Este cuadro está lleno de la magia de su mundo perdido: lentamente el artista estaba tratando de redescubrir esa forma de ver que percibía la armonía del hombre y la naturaleza. Gauguin tenía aún suficiente afecto por su viejo y civilizado mundo como para pensar que podía ser mejorado por las visiones en sus pinturas.



B I B L I O G R A F I A

CAPITULO I: IMPRESIONISMO

- (1) Petrová Ev. Delacroix y el Dibujo Romántico.
Barcelona, España, Ediciones Polígrafa, S. A.,
1989, pág. 7.
- (2) SABER VER. Tomo 20 "Historia del Impresionismo"
México, Fundación Cultural Televisa, 1995, pág. 8.
- (3) Fleming, William. Arte, Música e Ideas.
México, Mc Graw Hill, 1993, pág. 293.
- (4) Lozano Fuentes José Manuel. Historia del Arte.
México, Compañía Editorial Continental, S.A. de C.V.
1991, pág. 491.
- (5) Fleming, William. Op. Cit. pág. 296
- (6) Petrová Eva. Op. Cit. pág. 10

CAPITULO II: LA LUZ Y EL ARTISTA

2.1. Luz

- 2.1.1. ¿Qué es la luz?
- 2.1.2. Refracción de la luz
- 2.1.3. Dispersión de la luz
- 2.1.4. Difracción de la luz
- 2.1.5. Conclusión

2.2. Color

- 2.2.1. Color luz
- 2.2.2. Color pigmento
- 2.2.3. Color de los cuerpos
- 2.2.4. Colores complementarios
- 2.2.5. Propiedades del color
- 2.2.6. Contrastes
 - 2.2.6.1. Contraste del color
en sí mismo
 - 2.2.6.2. Contraste claro-oscuro
 - 2.2.6.3. Contraste caliente-frío
 - 2.2.6.4. Contraste de los complementarios.
 - 2.2.6.5. Contraste simultáneo
 - 2.2.6.6. Contraste cualitativo
 - 2.2.6.7. Contraste cuantitativo

2.1. LUZ

2.1.1. ¿QUE ES LA LUZ?

"La luz es la energía que surge del Sol en forma de ondas electromagnéticas y que viaja a 300,000 - km/seg." (1)

Las radiaciones electromagnéticas que emanan del Sol son varias y dependen de sus distintas longitudes de onda; por ejemplo: la luz, los rayos infrarrojos, los rayos x, los rayos cósmicos, los rayos gama, los rayos beta, los rayos ultravioleta, etc.

"La longitud de onda de la luz se mide en milésimas de centímetros y el ojo humano sólo puede percibir las longitudes de onda que están entre los 380 nm (luz violeta) y los 780 nm. (luz roja)" (2), que es el rango de las ondas de luz visible, considerada como luz blanca. Dentro de este rango existen diversas longitudes de onda, cada una de las cuales corresponde a un color en particular:

<u>"Color</u>	<u>Longitud de onda</u>	<u>Frecuencia</u>
ROJO	800 - 650 nm	400 - 470 billones
ANARANJADO	640 - 590 nm	470 - 520 billones
AMARILLO	580 - 550 nm	520 - 590 billones
VERDE	530 - 490 nm	590 - 650 billones
AZUL	480 - 460 nm	650 - 700 billones
AÑIL	450 - 440 nm	700 - 760 billones
VIOLETA	430 - 390 nm	760 - 800 billones

La unidad de medida de la longitud de onda es el nanómetro (nm). $1 \text{ nm} = 10^{-9} \text{ m}$ (3).

La luz es una energía radiada, cuya emisión consta de partículas llamadas fotones o cuantos que se trasladan en forma ondulatoria; su propagación es rectilínea excepto cuando es desviada por la atracción de los campos gravitatorios de los astros u hoyos negros.

2.1.2.

REFRACCION DE LA LUZ

"Ocurre cuando la dirección rectilínea de propagación de la luz cambia al penetrar a un medio transparente - más denso que el que está atravesando y disminuye por lo mismo su velocidad". (4)

Issac Newton encontró las bases para las leyes de refracción cuando logra descomponer la luz blanca en sus diferentes longitudes o dispersarla. Encuentra que las ondas de longitud larga tienen menor desviación y es menor su refracción; y las de longitud corta tienen mayor desviación y mayor tiende a ser su refracción.

2.1.3.

DISPERSION DE LA LUZ

"Sucede cuando un rayo lumínico, al atravesar un prisma, rompe las diversas longitudes de onda por cada color que lo componen". (5)

En un vidrio, si sus caras son paralelas, la luz se desvía al entrar en él y vuelve a desviarse al salir, por lo que los objetos vistos a través no se distorsionan.

Para lograr la descomposición de la luz, Newton utilizó un prisma a través del cual hizo pasar un haz de luz blanca que descompuso en las longitudes de onda que provocan en el ser humano la sensación de siete colores diferentes: a esto se le define como DISPERSION y forma el espectro de la luz visible.

La longitud de onda del color rojo está entre los 800 y 650 nm, que es la más larga y la de menor frecuencia, por lo que se refracta menos; conforme se va acortando la longitud de onda se tiñe del color luz naranja, amarillo, verde, azul, indigo, hasta llegar al color luz violeta, que es de longitud más corta y con la frecuencia más elevada, por lo que es la más refractada del espectro oscilando entre 430 y 380 nm.

2.1.4.

DEFRACION DE LA LUZ

"Es la desviación de las ondas luminosas cuando rozan la orilla de un cuerpo opaco, o sea, el bordear los obstáculos por la luz". (6) Esto se explica porque a veces el comportamiento de la luz es ondulatorio y en otras ocasiones es en forma de partículas.

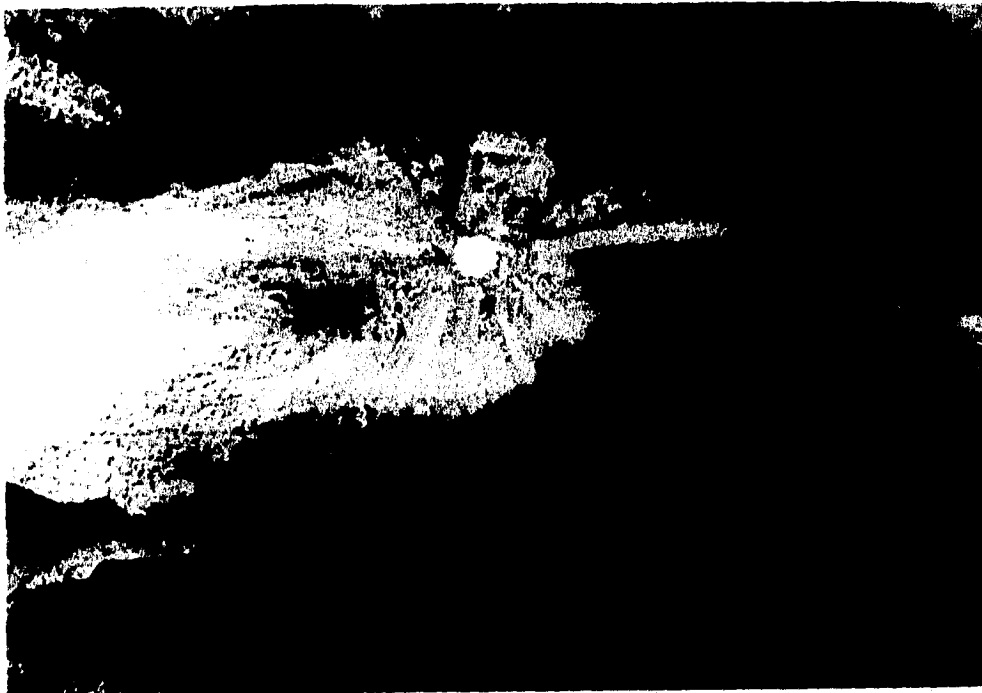
Cuando la luz incide sobre algún objeto, los fotones no se comportan como ondas sino como partículas, algunas de las cuales son absorbidas, otras transmitidas y otras reflejadas.

2.1.5.

CONCLUSION

La luz tiene una doble naturaleza: actúa como ondas de energía, con las características de las ondas electromagnéticas en cuanto a longitud, frecuencia y velocidad. Pero al mismo tiempo, estas ondas son portadoras de partículas de energía, llamadas fotones.

La luz está conformada por la unión de diversas ondas electromagnéticas.



2.2.

COLOR

"El color es la vida, pues un mundo sin colores parece muerto. Los colores son las ideas originales, los hijos de la luz y de la sombra, ambas incoloras en el principio del mundo. Si la llama engendra la luz, la luz engendra los colores. Los colores provienen de la luz y la luz es la madre de los colores. La luz, fenómeno fundamental del mundo, nos revela a través de los colores el alma viva de este mundo". (7)

Los impresionistas llegaron a un concepto del color completamente nuevo gracias al estudio profundo de la naturaleza. El estudio de la luz del sol y de las modificaciones que consigue sobre los colores locales de los objetos, el estudio de la iluminación de los paisajes al aire libre permiten realizar a los impresionistas creaciones esencialmente nuevas.

"Basándose en las creaciones impresionistas, Cézanne llegó a construir lógicamente el colorido de sus telas. Quería hacer del impresionismo algo sólido; sus cuadros debían tener como fundamento una ley de formas y colores. Además de sus creaciones rítmicas y formales, Cézanne concilia el método de punteado de la descomposición de colores con superficies coloreadas cerradas sobre sí mismas y moduladas. Por modulación, entendía las variaciones de un color en tonos calientes y fríos, claros y oscuros, luminosos y apagados. Gracias a estas modulaciones que cubren toda la superficie de la tela, consigue nuevas concordancias pictóricas de efecto vivísimo". (8)

Cézanne intentaba recrear la naturaleza a un nivel más elevado; con este fin, se servía ante todo de contrastes caliente-frío que producían un efecto aéreo y musical.

Tanto él como después Bonnard, pintan te las completamente fundamentadas en ese contraste.

- Cada color del espectro es complementario del color mixto compuesto por todos los demás colores del espectro.

- Las ondas luminosas son incoloras: el color nace en nuestro ojo o en nuestro cerebro; nace de las diferencias de reacción ante la luz.

- Los pigmentos son colores de sustracción: un objeto rojo nos parece rojo porque únicamente refleja el color rojo y absorbe todos los demás colores de la luz.

Esto es debido a la composición molecular de dicho objeto que absorbe todo rayo luminoso que no sea rojo. Necesita luz para que aparezca coloreado.

- Todos los colores de los pintores son pigmentos o sustancias coloreadas. Son colores de absorción y sus mezclas se rigen por las leyes de la sustracción. Una mezcla de colores complementarios o de los tres primarios - rojo, amarillo y azul, da el negro: es una mezcla de sustracción.

La mezcla de los colores luz (inmateriales) da el blanco ya que es una mezcla de adición.

La realidad de un color recibe su contenido y sentido humano por oposición y contraste de colores. Un color adquiere su valor en oposición a una ausencia de color, como el negro, el blanco o el gris o bien en relación a un segundo color o inclusive a varios colores.

La armonía de los colores es juzgar la acción simultánea de dos o varios colores. Personas diferentes tienen opiniones diferentes acerca de la armonía.

Armonía significa equilibrio, simetría de fuerzas.

El ojo exige o produce el color complementario; intenta por sí solo restablecer el equilibrio. (Contraste sucesivo), asimismo un gris sobre un color puro

ambos de igual claridad se toma hacia el complementario de ese color. (CONTRASTE SIMULTANEO).

Ambos contrastes demuestran que el ojo exige un equilibrio y sólo queda satisfecho cuando se realiza la ley de los complementarios.

El ojo y el cerebro exigen el gris neutro, y cuando falta, se ponen inquietos.

Podemos obtener este gris neutro mezclando negro y blanco, o mezclando dos colores complementarios y blanco, o bien mezclando colores que contengan los tres primarios: amarillo, rojo y azul. Así estamos ante un equilibrio armonioso.

Una composición no requiere necesariamente la armonía. La importancia radica no sólo en la disposición de los colores entre sí sino también en la relación existente entre ellos en cuanto a lo cuantitativo, a la pureza y a la claridad.

Algunas reuniones de colores originan un resultado agradable, otras un efecto desagradable o nos dejan indiferentes. Los grupos de colores que producen un efecto agradable se llaman armoniosos. Armonía=composición.

Son armoniosos todos los pares de complementarios y todas las concordancias triples de tonos cuyos colores se encuentran relacionados en el interior de un triángulo equilátero o isóceles, o en el interior de un cuadrado o de un rectángulo.



Cézanne decía: "Yo me dirijo al desarrollo lógico de lo que veo en la naturaleza".

La enseñanza de la construcción de los colores se refiere a las leyes fundamentales de los efectos de color, que se derivan de la intuición.

En arte, todo lo que la razón construye no se convierte en papel decisivo. La sensación intuitiva - se coloca sobre ella. Las consideraciones lógicas e intelectuales son un vehículo que nos lleva a una nueva evolución.

CIRCULO CROMATICO

"Primarios: amarillo, rojo, azul
Secundarios: anaranjado = amarillo + rojo
verde = amarillo + azul
violado = rojo + azul
terciarios: amarillo-anaranjado
rojo - anaranjado
rojo - violado
azul - violado
azul - verde
amarillo - verde" (9)



2.2.1.

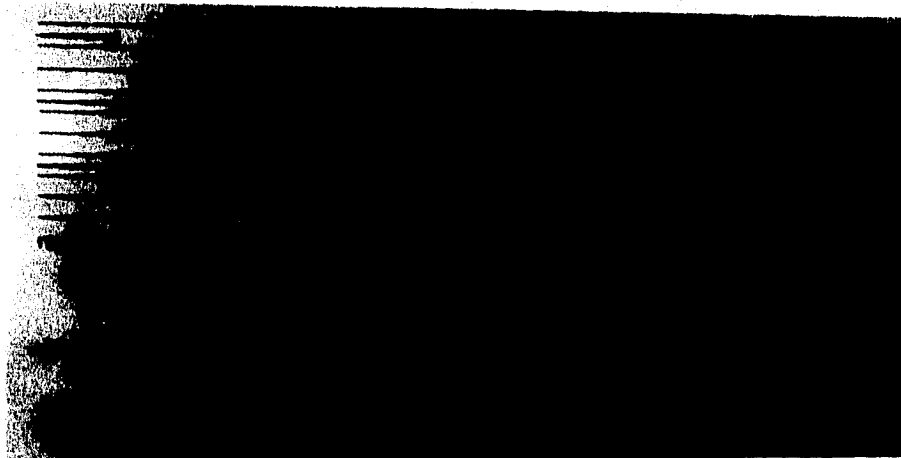
COLOR LUZ

"El término color se emplea para describir una sensación recibida por el cerebro cuando la retina del ojo es estimulada por ciertas longitudes de onda luminosa. En el mundo físico no existe el color. El mundo físico está formado por materia incolora y energía incolora, ya que el color no es un fenómeno físico, sino fisiológico". (10)

El término COLOR LUZ surge con la intención de diferenciar la sensación de color percibida directamente de una fuente luminosa, ya sea natural o artificial, como consecuencia de la refracción y dispersión de la luz blanca o por su filtración.

En 1676, el físico Isaac Newton prueba experimentalmente que la luz solar blanca se descompone, valiéndose de un prisma triangular, en los colores del espectro.

Este espectro contiene todos los colores principales excepto el color púrpura. Newton hizo la experiencia de la siguiente manera:



"Descomposición de la luz solar en los colores del espectro".

La luz solar penetra por una rendija y choca contra un prisma triangular donde el rayo luminoso - blanco se descompone en los colores del espectro. Se puede recoger este abanico de colores sobre una pantalla sobre la cual se obtiene una franja espectral coloreada. Esta franja se extiende sin interrupción desde el rojo hasta el violeta pasando por anaranjado, amarillo, verde y azul.

Si se concentra esta franja coloreada, valiéndose de una lente, se obtiene de nuevo, por adición, una luz blanca sobre una segunda pantalla. La franja coloreada ha nacido por refracción. Hay otras maneras de conseguir físicamente los colores, como interferencia, por reflexión, por polarización y por fluorescencia.

Si se divide la franja espectral en dos partes, por un lado rojo-anaranjado-amarillo y por el otro verde-azul-violeta, y si se reúnen cada uno de estos dos grupos por medio de una lente, se obtendrán dos colores mixtos los cuales, mezclados a su vez, darán el blanco. Estos dos tipos de luz que, mezclados, dan el blanco, se llaman complementarios.

Si aislamos un color de la franja del prisma, por ejemplo el verde, y si reunimos valiéndonos de una lente todos los demás, es decir rojo, anaranjado, amarillo, azul y violeta, obtendremos un color rojo mixto, ya que ese color rojo es el color complementario del verde que habíamos aislado. Si aislamos el amarillo, los colores restantes, rojo, anaranjado, verde, azul y violeta, se resuelven en el color complementario, a saber el violeta.

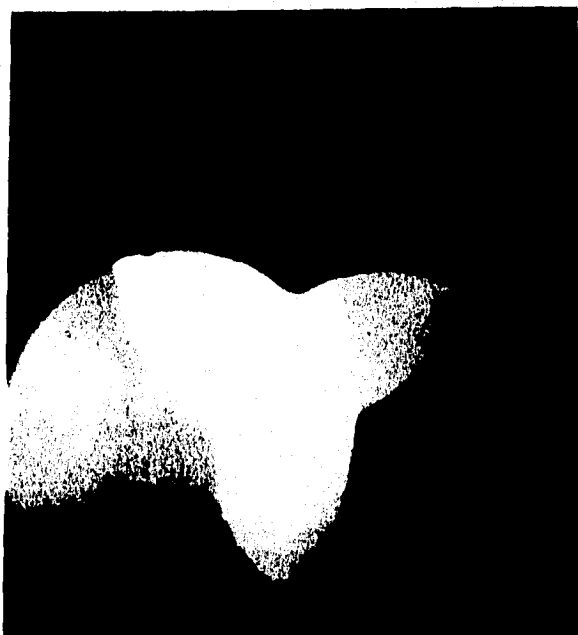
Cada color del espectro es complementario del color mixto compuesto por todos los demás colores del espectro.

Nos es imposible distinguir los diferentes colores que componen un color mixto, mientras que el músico sí puede percibir en un acorde o mezcla de sonidos los diferentes sonidos que lo componen.

Las ondas luminosas son en sí incoloras. El color nace únicamente en nuestro ojo o en nuestro cere--bro.

La percepción de las ondas luminosas es un fenómeno que todavía está sin explicar. Únicamente se sabe que los colores nacen de las diferencias de reacción ante la luz.

La mezcla de los colores del prisma, in materiales, dá el blanco ya que es una mezcla de adición; - como estamos hablando de mezclar dos colores luz, o sea dos ondas luminosas que al mezclarse suman sus longitudes, dan como resultado forzosamente un color luz más luminoso y más claro.



2.2.2.

COLOR PIGMENTO

En los COLORES-PIGMENTOS, la sensación de color es provocada por las longitudes específicas que dan el color y que no son absorbidas por los pigmentos, o sea - por las longitudes de onda que son reflejadas y captadas por el ojo humano provocándole la sensación de un color determinado.

La luz pinta de color todos aquellos -
cuerpos u objetos sobre los cuales incide.

Los pigmentos son sustancias minerales u orgánicas que por su constitución química y molecular, tienen la propiedad de absorber algunas longitudes de onda de la luz blanca y refractar otras, que al ser captadas por el sistema visual humano provocan la sensación de color.

A diferencia de los colores luz, los colores pigmentos funcionan por SINTESIS SUSTRACTIVA, o sea - que al mezclar los colores pigmento hay una disminución de luminosidad; por ejemplo, al mezclar los colores pigmento primarios el resultado es una disminución de luminosidad, dando una sensación de color gris. Por esta razón se conoce a los colores pigmento como colores de sustracción.

Los colores pigmento primarios son los colores luz secundarios. Azul, amarillo y rojo.

COLORES PIGMENTO PRIMARIOS

Amarillo

Rojo

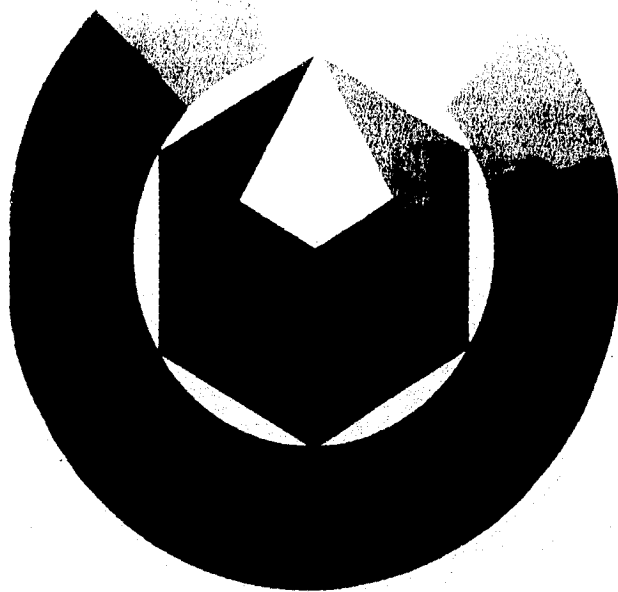
Azul

COLORES PIGMENTO SECUNDARIOS

Anaranjado

Verde

Violeta



En oposición a la síntesis aditiva de los colores luz donde dos o más ondas lumínicas se suman y provoca una mayor luminosidad, en los colores pigmento ocurre la síntesis sustractiva, que es el resultado de la sustracción o pérdida de la energía de radiación de la luz incidente, que ocurre cuando se superponen filtros de luz o se mezclan pigmentos. Mezclando los tres colores primarios, podemos obtener todos los colores hasta el negro, el cual indica la máxima absorción de la luz incidente.

2.?.3.

COLOR DE LOS CUERPOS

COLOR LOCAL: Es el color propio que poseen todos los cuerpos, originado por su composición física, que le permite absorber ciertas longitudes de onda y reflejar - otras, que son las que le dan el color propio.

COLOR TONAL: Es el color propio cuando es afectado por los efectos de la luz y la sombra, al mismo - tiempo que por los colores ambiente o reflejados.

El efecto de la luz y sombra se debe a - que la luz no incide sobre los objetos o cuerpos con la misma intensidad, por su forma su incidencia no es necesariamente perpendicular. A medida que las ondas de luz blanca pierden contacto con los cuerpos, dan un efecto de claro-oscuro.

Cuando falta iluminación tanto el color local como el tonal van desapareciendo hasta convertirse en negro.

El efecto de claro-oscuro es de gran importancia para un artista plástico para dar a los objetos la sensación de tridimensionalidad.

COLOR AMBIENTE: Es el color reflejado por el medio que rodea a un objeto o que se refleja por otros - cuerpos que se encuentren cercanos y que afectan al color - propio del cuerpo por las ondas reflejadas.

Un mismo objeto puede mostrar distintas - gamas de color, según la iluminación que reciba; la misma - luz solar que llega a la superficie terrestre cambia en el - transcurso del día y puede ser afectada por las nubes, partículas suspendidas en el aire y por diversos factores; así es que el aspecto de color de un cuerpo depende de la composición espectral existente.

La intensidad de la luz da la brillantez

a los colores así como los valores del claro-oscuro a los objetos en los cuales incide. A medida que ésta se esfuma los objetos pierden su color, que van tendiendo entonces del gris al negro.

Leonardo Da Vinci nos dice lo siguiente:

"DE COMO LA BELLEZA DE UN COLOR HA DE RADICAR EN SUS LUCES pues vemos nosotros que la cualidad de los colores es aprehendida por medio de la luz, debemos suponer que donde más luz exista, allí se juzgará con más acierto la cabal cualidad del color iluminado, y que donde existan tinieblas, allí el color se teñirá de esas tinieblas. Conque tú, pintor, no olvides mostrar la verdad de los colores sobre las partes iluminadas". (13)

2.2.4.

COLORES COMPLEMENTARIOS

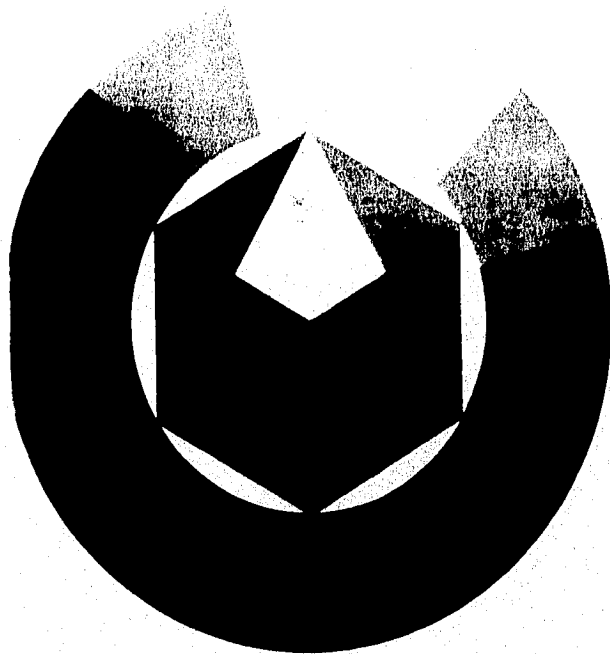
Un color complementario es aquel color necesario para recomponer la luz blanca, y como los colores-pigmento son los mismos que los colores-luz, los complementarios también son los mismos, pero con una diferencia básica:

- en los colores-luz, al superponer luces sumamos luces y obtenemos el blanco.
- en los colores-pigmento, al mezclar colores restamos luz y obtenemos el negro.

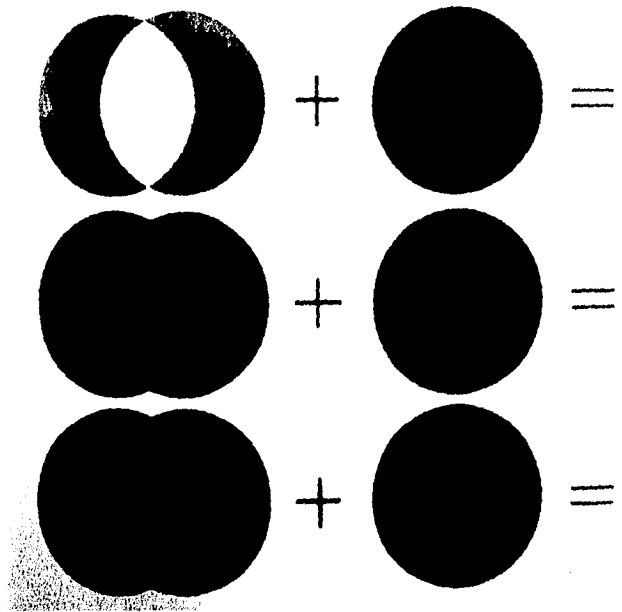
COLORES COMPLEMENTARIOS

AMARILLO complementario del VIOLETA
ROJO complementario del VERDE
AZUL complementario del ANARANJADO

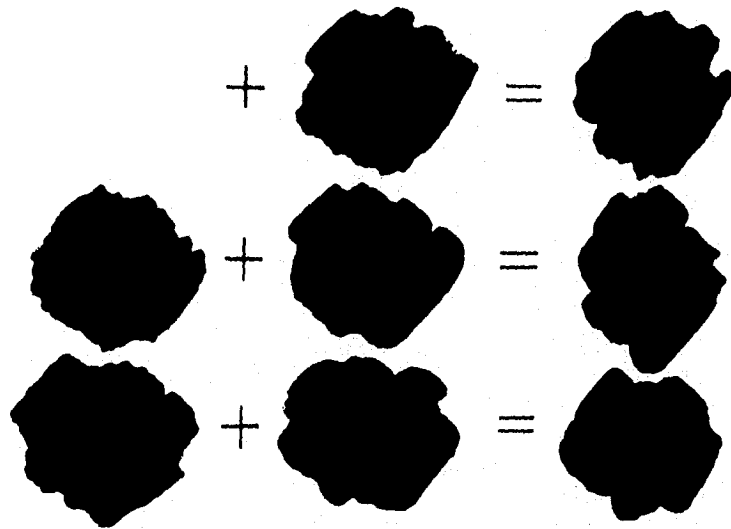
AMARILLO - ANARANJADO complementario del AZUL-VIOLETA
ROJO - ANARANJADO complementario del AZUL-VERDE
ROJO - VIOLETA complementario del AMARILLO-VERDE



Los colores complementarios son útiles porque con ellos se puede lograr el máximo contraste de color al ser yuxtapuestos.



La suma de los colores-luz complementarios da blanco



La suma de los colores-pigmento complementarios da negro.

2.2.5.

PROPIEDADES DEL COLOR

- A. VALOR
- B. INTENSIDAD
- C. TONO

"La percepción del color está asociada con la luz y con el modo que ésta se refleja. Nuestra percepción del color cambia cuando se modifica una fuente luminosa, o cuando la superficie que refleja la luz está manchada o revestida de un pigmento diferente"; (14) aquí se va a hablar de principios de color que están relacionados con fenómenos que pueden conseguirse mediante pigmentos de color y una fuente de luz fija (el sol), que proporciona una iluminación constante de acuerdo con la cual se juzgan todos los colores reflejados.

"Nuestra idea común del color se refiere a los colores cromáticos, relacionados con el espectro que puede observarse en el arco iris. Los colores neutros no forman parte de esta categoría y pueden denominarse acromáticos". (15)

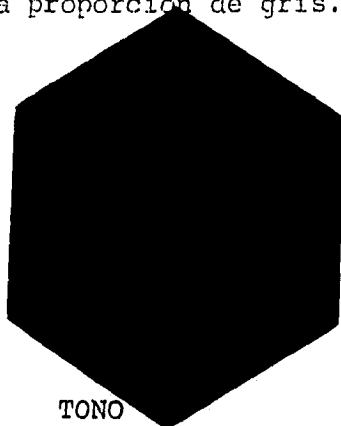
Todo color cromático puede describirse de tres modos (PROPIEDADES DEL COLOR).

- A. TONO: Es el atributo que permite clasificar los colores como rojo, amarillo, azul, etc. La descripción de un tono será más precisa si se identifica la verdadera inclinación del color de un tono al siguiente. Un determinado rojo puede ser denominado, con más precisión: rojo anaranjado. (Cada sistema de color utilizan códigos diferentes).
- B. VALOR: Se refiere al grado de claridad o de oscuridad de un color. Un color de tono conocido puede describirse más precisamente calificándolo de claro u oscuro. Se dice que un rojo es claro cuando es más claro que nuestra idea de un rojo estándar.

C. INTENSIDAD: Indica la pureza de un color. Los colores de fuerte intensidad son los más brillantes y vivos que pueden obtenerse. Los colores de intensidad débil son apagados; contienen una alta proporción de gris.

VALOR

INTENSIDAD



TONO

En esta ilustración se muestran los tres aspectos del color (tono, valor, intensidad).

TONO: PALO VERTICAL: Los colores pasan del gris al amarillo

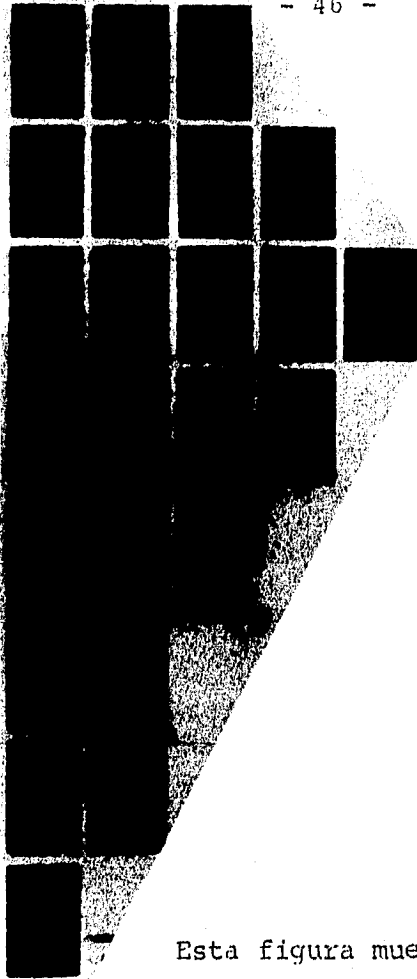
VALOR: PALO SUPERIOR

IZQUIERDO: Los colores pasan de los intermedios a los oscuros.

INTENSIDAD: PALO SUPERIOR

DERECHO: Los colores pasan de los brillantes a los apagados.

Las muestras de color que circundan a la Y central son idénticas: un tono verde de valor intermedio y de fuerte intensidad.



Esta figura muestra el valor y la intensidad en un único tono. Cada franja horizontal representa un nivel de valor del tono en una gradación de intensidad. Cada columna vertical representa el tono con una intensidad similar en la gradación de valor. Algunas franjas son más cortas que otras porque la intensidad o el valor, en la secuencia, no pueden llegar más lejos.

Un mismo tono, mediante la manipulación de su valor o de su intensidad, puede incluir una serie de más de veinte colores y siempre podrán introducirse transiciones adicionales entre ellos.

A. VALOR. Nuestra visión puede distinguir con más facilidad la claridad de la oscuridad de un color y los pigmentos se pueden mezclar más fácil para obtener cambios de valor que de intensidad.

Los cambios graduales en el valor se utilizan para expresar ilusiones de planos curvos y de bordes de formas que se disuelven en ritmos ondulantes.

Los cambios de valor pueden lograrse - mezclando el color con pigmentos blancos y/o negros. El valor puede ser manipulado para mantener una intensidad máxima o - para reducirla a un mínimo.

Un tono debe tener un brillo considerable, si se quiere manipular su valor conservando la intensidad máxima. Se añade blanco para obtener grados de valores - más claros, y negros para obtener grados de valores más oscuros, pero nunca se añaden juntos.

La manipulación del valor con una intensidad mínima hace que el tono apenas sea identificable.

Podemos crear nueve grados de valor para un tono:

	BLANCO	NEGRO	TONO
9	80%	0%	20%
8	60%	0%	40%
7	40%	0%	60%
6	20%	0%	80%
5	0%	0%	100%
4	0%	20%	80%
3	0%	40%	60%
2	0%	60%	40%
1	0%	80%	20%
9	85%	5%	10%
8	75%	15%	10%
7	65%	25%	10%
6	55%	35%	10%
5	45%	45%	10%
4	35%	55%	10%
3	25%	65%	10%
2	15%	75%	10%
1	5%	85%	10%

B. INTENSIDAD

El valor es la clave para entender la intensidad, porque el equivalente de valor de un tono ha de quedar determinado antes de que la intensidad sea manipulada con eficacia.

Un tono específico, con la máxima intensidad posible, puede compararse con un grado particular de gris en la escala de gris:

9 Gris extremadamente claro	Amarillo limón
8 Gris claro	Amarillo
7 Gris muy claro	Amarillo anaranjado, amarillo oro
6 Gris intermedio claro	Naranja; amarillo verdoso; rojo magenta
5 Gris intermedio	Rojo; rojo anaranjado; verde; azul cian
4 Gris intermedio oscuro	Verde azulado; azul cobalto; turquesa
3 Gris oscuro	Púrpura; azul ultramar; violeta
2 Gris muy oscuro	Azul púrpura; azul de Prusia; índigo
1 Gris extremadamente oscuro	Ninguno



La comparación del color en cuestión con un grado de gris sugerido en la tabla anterior, puede ayudar a localizar el valor equivalente del color; ésto es, el grado que no parece más claro o más oscuro que la muestra de color.

Para detectar las diferencias en la intensidad, el valor de un tono debe mantenerse constante.

Una vez determinado el equivalente de valor, deben mezclarse pigmentos blancos y negros para obtener el gris en ese grado de valor. El gris debe mezclarse entonces con el color, en las proporciones adecuadas.

La cantidad de gris mezclado con un color y sus posibles efectos son los siguientes:

	Tono	Gris
Intensidad fuerte	100%	0%
Intensidad considerable	80%	20%
Intensidad moderada	60%	40%
Intensidad débil	40%	60%
Intensidad muy débil	20%	80%
Ausencia de intensidad	0%	100%

C. TONO

"Tono" a menudo se confunde con "color"; la diferencia es que las variaciones de un único tono producen colores diferentes. Un tono rojo puede ser rojo claro, rojo oscuro, rojo apagado o brillante, y éstas son variaciones de color dentro del mismo tono.

2.2.6.

CONTRASTES

"Contraste es el resultado de comparar - dos tonos o dos colores con notables diferencias entre ellos. Estas diferencias pueden ser mínimas o máximas según los con- trastes sean más suaves o más duros". (14)

Se habla de contrastes cuando se puede - constatar entre dos efectos de colores que se comparan, unas diferencias o unos intervalos sensibles.

Los siete contrastes de colores son:

1. Contraste del color en sí mismo
2. Contraste claro - oscuro
3. Contraste caliente - frío
4. Contraste de los complementos
5. Contraste simultáneo
6. Contraste cualitativo
7. Contraste cuantitativo

2.2.6.1.

CONTRASTE DEL COLOR EN SI MISMO

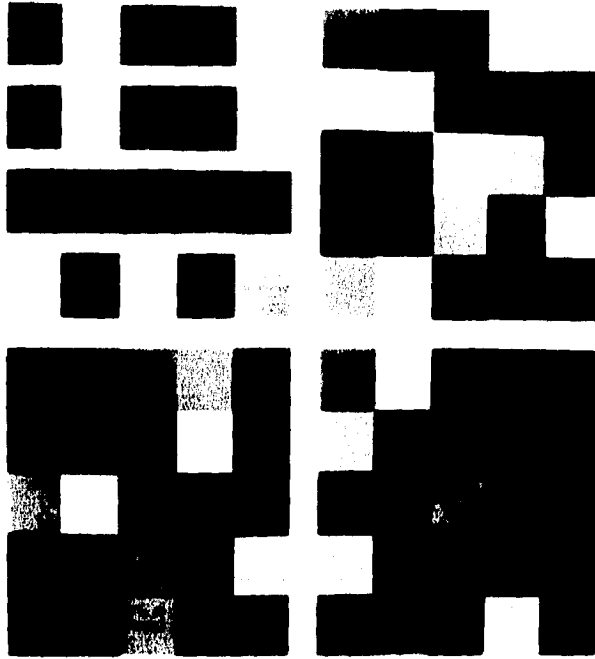
El amarillo, rojo y azul son las expresiones más fuertes del contraste del color en sí mismo.

La fuerza de expresión de este contraste va disminuyendo a medida que los colores empleados se - van alejando de los tres colores primarios.

Los colores puros y no mezclados pueden formar un contraste de este tipo.

El blanco rebaja la luminosidad de los colores y los hace más apagados; el negro aumenta su lumino- sidad y hace que se manifiesten más claros.

Aparecen resultados muy interesantes - cuando se toma un color como principal y se le añaden otros colores en pequeña cantidad para subrayar el tono central.



"Contraste del color en sí mismo"

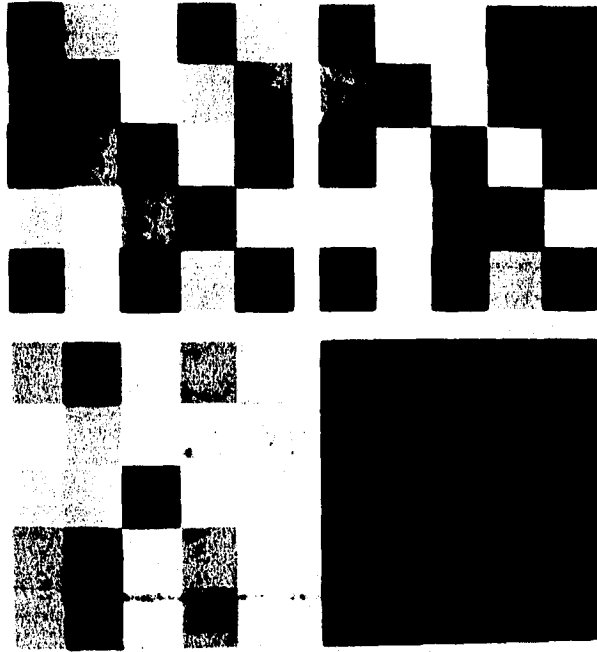
2.2.6.2.

CONTRASTE CLARO - OSCURO

Para los pintores, el blanco y el negro constituyen los más fuertes medios de expresión para el claro y el oscuro; estos colores son totalmente opuestos, y entre estos dos extremos se extiende todo el dominio de los tonos grises y de los tonos coloreados.

El gris neutro equivale a la ausencia de colores, indiferente y desprovisto de carácter. Fácilmente recibe la influencia de los contrastes de tonos y de colores.

Se puede obtener gris mezclando blanco con negro o mezclando amarillo, rojo, azul y blanco, o mezclando cualquier par de colores complementarios.



"CONTRASTE CLARO-OSCURO"

En el arte del color se encuentran gradaciones precisas de tonos y también tonos de transición, a menudo imperceptibles, comparables a la música que se desliza.

En pintura es muy importante poder diferenciar con mucha precisión los colores que sean de igual claridad u oscuridad; pero no hay que confundir la luminosidad o la pureza de un color con su claridad.

Es difícil pintar los colores que son tan claros como el amarillo ya que no se reconoce inmediatamente que el amarillo es muy claro. Al oscurecerse y mezclarse, el amarillo pálido pierde su carácter.

Los colores fríos parecen transparentes y ligeros y se emplean casi siempre en tonos demasiado pálidos. Los colores calientes, en cambio, se eligen en tonos demasiado oscuros a causa de ser opacos.

Los colores de igual claridad o de igual oscuridad relacionan los tonos entre sí; esto permite unir con mayor facilidad los colores.



"Doce grados de gris entre el blanco y el negro. Doce colores del círculo cromático en los valores de claridad del correspondiente grado de gris".

Los colores pierden su luminosidad cuando se mezclan con el blanco o con el negro. Es especialmente importante constatar que los colores luminosos saturados tienen valores de claridad diferentes.

El amarillo saturado es muy claro y es imposible encontrar un amarillo luminoso oscuro.

El azul profundo, lleno de carácter, es muy oscuro, pero el azul pálido es apagado y sin carácter.

El rojo no es luminoso más que cuando está en oscuridad; y el rojo claro, correspondiente al grado del amarillo luminoso, no tiene ya ningún resplandor.

Los valores claro-oscuros de un color puro se modifican en función de la intensidad de la iluminación. Cuando la luz se reduce, el rojo, el anaranjado y el amarillo parecen más oscuros, el verde y el azul parecen más claros.

El tono de los colores produce a la luz del día un efecto que corresponde a la realidad, pero a la luz del crepúsculo origina un efecto falseado.

Para un pintor el amarillo saturado no contiene blanco ni negro; igualmente, no ve en los colores puros, como el anaranjado, el rojo, el azul, el violeta y el verde, ningún rastro de blanco ni de negro.

2.2.6.3.

CONTRASTE CALIENTE - FRIO

Colores calientes:

Amarillo, amarillo-anaranjado; anaranjado, rojo-anaranjado, rojo y violeta-rojo.

Colores fríos:

Amarillo-verde, verde, azul-verde, azul, azul-violado y violeta.

El amarillo es el color más claro y el violeta el más oscuro, por lo que entre estos dos colores - existe el claro-oscuro en su más alto grado.

El rojo-anaranjado es el color más ca--
liente. El azul-verde es el color más frío. Los colores que, en el círculo cromático, se extienden entre ellos, producen un efecto ya caliente, ya frío según que contrasten con unos tonos más calientes o más fríos.

Este contraste sugiere lejanía y proximi
dad y es un importante medio para representar los efectos de perspectiva y relieve.

El contraste caliente-frío es el más lla
mativo de los siete contrastes. Permite componer por medio -
de colores una música magnífica.

Monet pintó sus paisajes en plena natu--
raleza y observó que los colores locales de los objetos se -
disolvían en toques de colores a causa de la acción de la --
luz y de la sombra y de los múltiples rayos luminosos: estos
colores tenían variaciones de tonos calientes y fríos y no -
de claros y oscuros.

Los impresionistas vieron cómo el azul -
transparente del cielo y de la atmósfera se oponía siempre a
los tonos calientes de la luz del sol. El encanto de las pin
turas de Monet, Pissarro y Renoir brotan del juego hábil a
base de modulaciones de colores calientes y fríos.

2.2.6.4.

CONTRASTE DE COMPLEMENTARIOS

Complementarios son dos colores de pigmento cuya mezcla da un gri-negro de tono neutro; desde el punto de vista físico, dos luces coloreadas cuya mezcla da una luz blanca son igualmente complementarias. Dos colores complementarios se oponen entre sí y exigen su presencia recíproca; su acercamiento aviva su luminosidad pero al mezclarse se destruyen y producen un gris; únicamente hay un color complementario de otro.

Pares de complementarios:

amarillo : violado
amarillo-anaranjado : azul - violado
anaranjado : azul
rojo-anaranjado : azul-verde
rojo : verde
rojo-violado : amarillo-verde

La mezcla de amarillo, rojo y azul da el gris, así como la mezcla de dos colores complementarios. El color-luz complementario de otro está constituido por la suma de todos los demás colores del espectro. A cada color del espectro corresponde, como color complementario, la suma de los demás colores del espectro.

Para un color dado, nuestro ojo exige su color complementario y, si no se le da, lo produce por sí mismo.

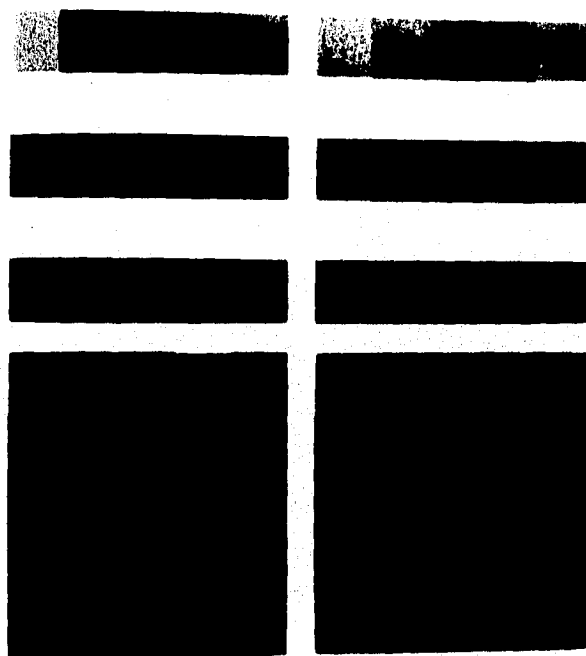
La ley de los complementarios crea un equilibrio perfecto para el ojo; estos colores engendran un efecto estático y sólido; cada color conserva su luminosidad sin modificaciones.

Amarillo y violado: también contiene un contraste claro-oscuro muy pronunciado.

Rojo-anaranjado y azul-verde: Expresa el grado más fuerte del contraste caliente-frío.

Rojo y verde: Son igualmente claros y su luminosidad es la misma.

Muchos cuadros con contraste de complementarios también utilizan los tonos que brotan de sus mezclas para servir de transición y de unión, y como estos tonos están "emparentados" con los colores puros, forman parte de la misma familia. A veces son más empleados los tonos medios que los tonos puros.



"CONTRASTE DE LOS COMPLEMENTARIOS"

2.2.6.5. CONTRASTE SIMULTANEO

Es el fenómeno según el cual nuestro ojo, para un color dado, exige simultáneamente el color complementario y, si no le es dado, lo produce él mismo.

La ley fundamental de la armonía coloreada encierra en sí la realización de la ley de los complementarios.

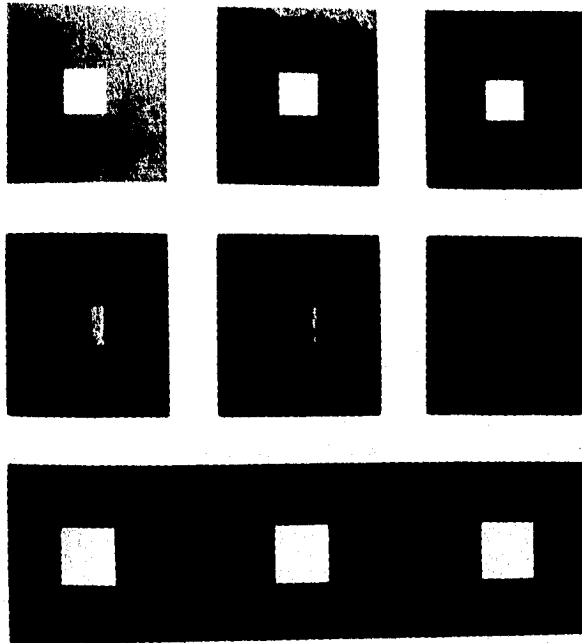
El color complementario engendrado en el ojo del espectador es una impresión coloreada pero no existe en la realidad, no se puede fotografiar.

El efecto simultáneo no sólo se produce entre un gris y un color puro sino también entre dos colores puros que no son totalmente complementarios.

Cada uno de los dos colores intenta empujar al otro hacia su color complementario y, casi siempre, - ambos colores pierden sus caracteres verdaderos y parece que irradian según nuevos efectos.

En cuanto un contraste claro-oscuro aparece, la modificación simultánea se hace más difícil.

Los efectos simultáneos nacen también entre los colores puros si, en vez de emplear el color complementario al primero, se toma un color que en el círculo cromático se encuentra a su derecha o izquierda.



"CONTRASTE SIMULTANEO"

2.2.6.6.

CONTRASTE CUALITATIVO

La noción cualitativa del color se fundamenta en el grado de pureza o de saturación. Es la oposición entre un color saturado y luminoso y uno apagado y sin resplandor.

Los colores luz son muy saturados y de una luminosidad extrema.

Entre los colores pigmento también existen colores muy saturados.

En cuanto un color puro se esclarece u oscurece, pierde luminosidad, esto es, mezclando el color -

con blanco, negro, gris o con un color complementario.

A. BLANCO

Cuando se rompe un color puro con el blanco, su carácter se vuelve frío: el rojo adquiere una apariencia azulada y su carácter coloreado se modifica mucho; - el amarillo se hace un poco más frío; el azul no cambia; el violeta es muy sensible: si es violeta oscuro y saturado parece amenazador, si es violeta claro o lila dá la impresión de alegría.

B. NEGRO

El amarillo mezclado con negro pierde su expresión irradiante y clara y se hace enfermizo y venenoso: pierde su luminosidad; el violeta aumenta más su oscuridad natural y cae en la nada; el rojo adquiere una tonalidad que va hacia el violeta; el azul es paralizado con el negro, su luminosidad desaparece rápidamente; el verde es menos sensible; pero en general el negro quita luminosidad a todos los colores.

El efecto luminoso-apagado es relativo, pues un color cualquiera puede parecer luminoso junto a un color apagado o viceversa.

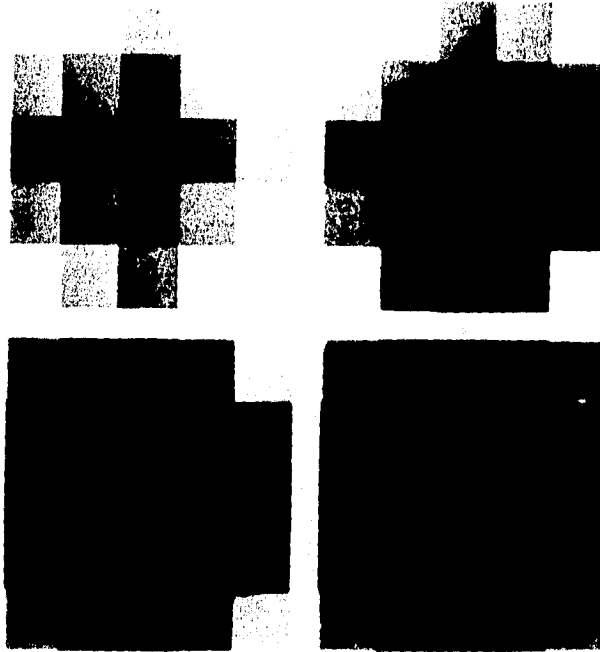
C. GRIS.

También se puede romper un color con el gris (mezcla de negro y blanco); los tonos se hacen más turbios y más o menos neutros y ciegos.

D. COLOR COMPLEMENTARIO

Se puede también "enturbiar" un color puro mezclándolo con su color complementario; amarillo y violeta logran unos tonos que están entre el amarillo claro y el violado oscuro; verde y rojo dan una mezcla gris muy oscura; en general las mezclas de complementarios con un poco de blanco originan resultados extraños y sorprendentes.

Cuando la mezcla proviene de tres colores primarios, el tono final es de un carácter roto y apagado.



"CONTRASTE CUALITATIVO"

2.2.6.7.

CONTRASTE CUANTITATIVO

El contraste cuantitativo concierne las relaciones de tamaño de dos o tres colores: mucho-poco, - - grande-pequeño.

La fuerza de expresión de un color depende de su luminosidad y del tamaño de la mancha del color (para evaluar la luminosidad de un color, se compara con un gris mediano).

Goethe estableció los siguientes valores

de luz:

amarillo 9

anaranjado 8
rojo 6
violado 3
azul 4
verde 6

Los valores de los colores complementarios son:

amarillo:violado = 9:3 = 3:1 = 3/4:1/4
anaranjado:azul = 8:4 = 2:1 = 2/3:1/3
rojo:verde = 6:6 = 1:1 = 1/2:1/2

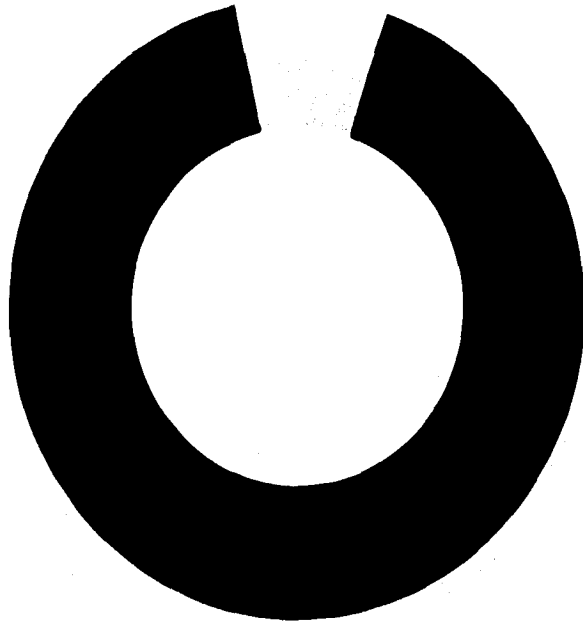
Si estos valores de luz se transforman en manchas de colores con dimensiones armoniosas, las cifras que designan los valores de luz deben ser modificadas; el amarillo que es tres veces más luminoso que el violado, debe ocupar un lugar tres veces más pequeño que su complementario.

Las dimensiones de las superficies armoniosas de los colores primarios y secundarios son:

amarillo 3
anaranjado 4
rojo 6
violado 9
azul 8
verde 6

Es decir:

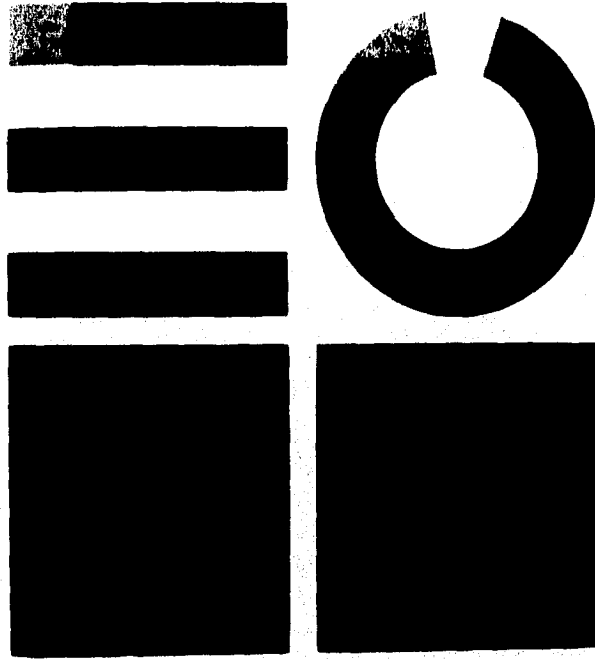
amarillo : anaranjado = 3:4
amarillo : rojo = 3:6
amarillo : violado = 3:9
amarillo : azul = 3:8
amarillo : rojo:azul = 3:6:8
anaranjado : violado:verde = 4:9:6



"ARMONIAS CUANTITATIVAS ENTRE LOS COLORES
PRIMARIOS Y SECUNDARIOS"

Estas cantidades armoniosas dan origen a efectos estáticos apaciguadores y sólo tienen valor cuando los colores utilizados son muy luminosos; si se modifica la luminosidad, las relaciones de tamaño deberán ser modificadas: luminosidad y superficie van íntimamente unidos.

Cuando domina un color, se consigue un efecto expresivo. El contraste cuantitativo es un contraste de proporciones.



"CONTRASTE CUANTITATIVO"

B I B L I O G R A F I A

CAPITULO II: LA LUZ Y EL ARTISTA

- (1) Rat, Robert. Luz y Colores. Buenos Aires, Ed. Victor Leru, SRL., 1984, pág. 11
- (2) El Gran Libro del Color. Barcelona, Blume, 1982, pág. 12.
- (3) Itten, Johannes. El Arte del Color. México, D. F. Noriega Editores, 1994, pág. 17.
- (4) Mueller, Conrad G. y Mae Rudolf. Luz y Visión. - United States, Time Inc., 1969, pág. 35.
- (5) Mueller, Conrad G. Op. Cit. pág. 35.
- (6) El Gran Libro del Color. Op. Cit. págs. 16-17.
- (7) El Arte del Color. Op. Cit. pág. 8.
- (8) El Arte del Color. Op. Cit. pág. 12.
- (9) El Arte del Color. Op. Cit. pág. 31.
- (10) Koppers, Harold. Fundamentos de la Teoría de los Colores. Barcelona, G. Gili, 1980, p. 8 y 102.
- (11) El Arte del Color. Op. Cit. pág. 16.
- (12) Roberts, Reginald. Psicología del Color. México, Yug, 1989, pág. 61.
- (13) Da Vinci, Leonardo. Tratado de Pintura. Madrid, Editora Nacional, 1980, pág. 253.
- (14) Wong, Wucius. Principios del diseño en Color. México, Ediciones G. Gili, S.A. de C.V., 1995, pág. 25.
- (15) Principios del diseño en color. Op. Cit. pág. 33.

CAPITULO III: ANALISIS LUMINICO DE LA OBRA DE CEZANNE

- 3.1. Introducción
- 3.2. La obra de Cézanne
 - 3.2.1. Naturaleza
 - 3.2.2. Naturaleza muerta
 - 3.2.3. Retrato
 - 3.2.4. Figura humana en grupo
- 3.3. Proceso pictórico
- 3.4. Evolución de la pintura de Cézanne
- 3.5. Conclusiones

3.1. INTRODUCCION

Paul Cézanne utilizó la paleta impresionista en el decenio de 1870, sin embargo, muy pronto descubrió que esta teoría tenía varias limitaciones para la expresión.

La solución a algunos de los problemas pictóricos que encontró, se volvieron el punto de partida en la historia de la pintura moderna.

Para él, la belleza superficial del impresionismo no aportaba una base firme sobre la cual se pudiera construir un arte de importancia; el deleite en lo transitorio excluía a los valores más permanentes.

Cézanne no quería romper lazos con el pasado, si no que deseaba "*hacer del impresionismo algo sólido, como el arte de los museos*".

Cézanne creía que el cultivo de la visión instantánea, excluía la participación de otros factores importantes.

Sus cuadros, a diferencia de los de los impresionistas, no fueron hechos para ser captados a primera vista y su significado nunca es obvio. Para Cézanne *la pintura debe ser no sólo un acto de la visión sino también del espíritu*.

La luz es importante por sí misma, pero también puede utilizarse para lograr iluminación interior.

El color como tal es importantísimo, pero también es un medio para describir masas y volúmenes, revelar fórmulas, crear relaciones, separar espacios en planos, y producir la ilusión de proyección y profundidad. Los colores primarios producen brillantez, pero las mezclas sagaces pueden producir toda una gama de efectos sutiles.

Cézanne, en consecuencia siguió fiel a la luz y al color como base de su arte, pero no al grado de

eliminar la necesidad de la línea y la organización geométrica.

Sus obras tienen orden, reposo, y una serena armonía cromática, aunque pueden alcanzar puntos elevados de tensión y grandeza.

Las formas del gusto de Cézanne procedían de su experiencia diaria: manzanas, montañas, casas y árboles, parámetros por los cuales es posible medir la profundidad y extensión de su desarrollo espiritual. *Es necesario pintarlos para dominarlos*" señaló alguna vez.

Un motivo frecuente de inspiración para Cézanne fue la montaña de Santa Victoria, cerca de su hogar en Aix, en Provenza.

El contraste entre una versión temprana y una versión ulterior nos da un índice interesante de su evolución artística.

La primera montaña de Santa Victoria se llama "Paisaje con viaducto" y data de 1885 a 1887:



Otra versión que hizo entre los años 1904 a 1906 no tiene título:

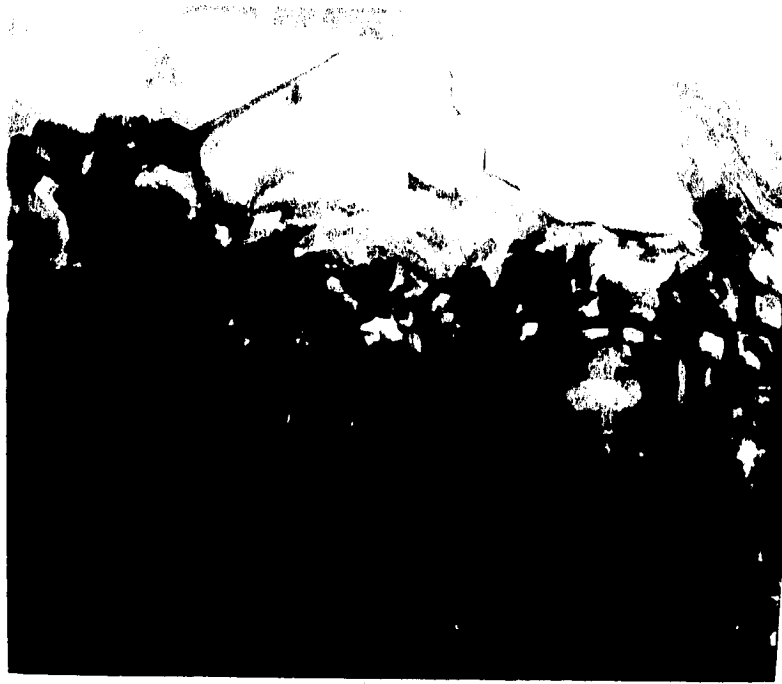


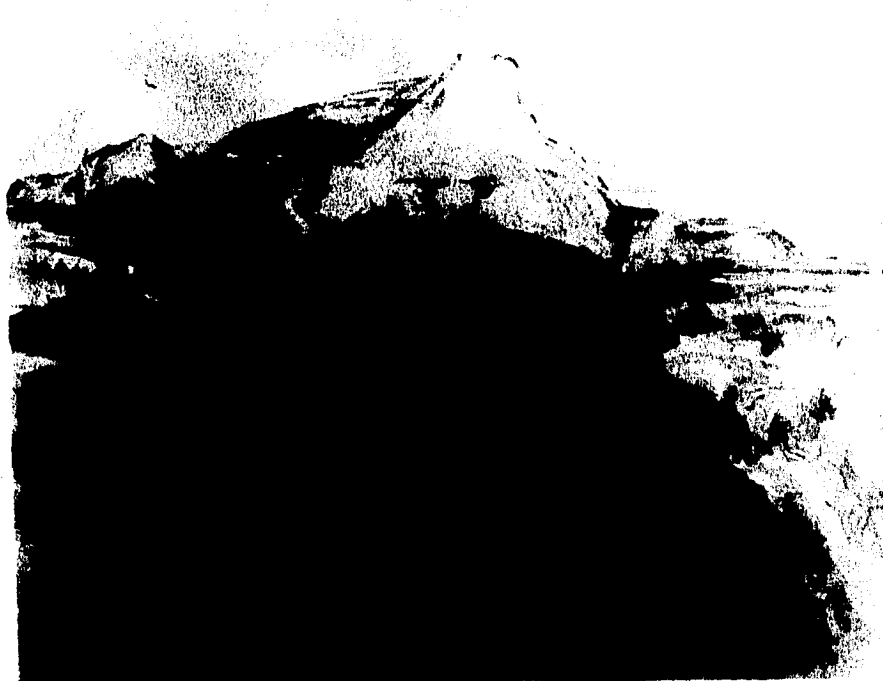
Ambos cuadros son paisajes organizados en un conjunto de planos, por medio del color. Ambos muestran - la forma de lograr la perspectiva no por líneas convergentes sino por planos de color que se intersectan y superponen.

<u>Primera versión</u>	<u>Segunda versión</u>
Hay un equilibrio complementario entre la verticalidad de los árboles y la horizontalidad del viaducto.	Estos detalles han sido omitidos y se logra el equilibrio entre el follaje de color verde oscuro de los árboles en primer plano y la masa áspera en violetas y verdes claros - de la montaña en el fondo.
Las faldas de la montaña - descienden en suaves planos.	Las faldas de la montaña se - precipitan súbitamente.
Detalles como el camino, - las casas y los arbustos - pueden apreciarse sin dificultad.	Todo está reducido a lo más - esencial y quedan sólo contornos formales como los conos, - cubos y superficies oblicuas.

Sin embargo, ambos cuadros son paisajes - interpretados por el mismo temperamento sensible que muestran el deseo de moldear la Naturaleza en un conjunto coherente - para unir el mundo inanimado de las cosas y el animado de la mente humana.

A continuación presento varias fotografías
cercas de la Hacienda Santa Victoria a lo largo de la vía de
México:





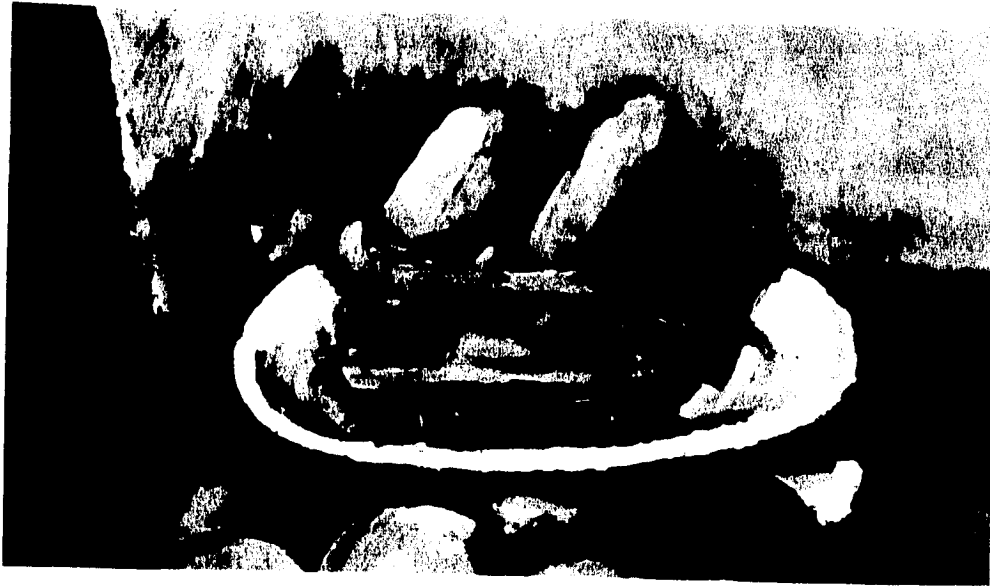
En el bodegón llamado "Canasta de Manzanas":



Cézanne se expresa en una vena más íntima, sin embargo, la búsqueda de valores formales puros no ha cesado.

En una de sus cartas señalaba que *la Naturaleza se revela por sí misma en las formas del cilindro, la esfera y el cono.*

En esta obra, los cilindros son los biscochos apiñados horizontalmente en el plato, sus esferas las manzanas, y el cono la botella delgada y vertical.





En este caso están equilibrados por la - elipse inclinada hacia adelante de la canasta, y el plano - de la propia mesa que se dirige al fondo. La distribución - de las frutas desde la parte superior izquierda a la infe- rior derecha produce una detención igualmente imperceptible gracias a la manzana piriforme en la extrema derecha.

Cézanne impuso un molde de forma y esta- bilidad a un mundo visual en donde todo era cambio y transi- ción.

En sus años de madurez se percató que só lo había hecho un comienzo, y de nuevo subrayó que siempre sería el principiante respecto al método que él mismo había descubierto.

Su posición histórica puede limitarse só lo a lo que señaló, pero su obra fue el puente entre el im- presionismo y la pintura moderna.

2.2.

LA OBRA DE CEZANNE

Sus pequeñas pinceladas consiguen un mundo pictórico en el que percibimos grandes fuerzas en juego.



La estabilidad y el movimiento impregnan los objetos.



Sus óleos no sólo representan el mundo visible, sino lo recrean a golpes de color; muchos no pueden ser identificados con un objeto pero son necesarios para la armonía del conjunto.



La obra de Cézanne se nos presente como un mundo de objetos (colorista, variado, armonioso) y por otro lado como una creación de su mente (observadora e inventiva).

El yo equilibra sus sensaciones y el crecimiento, sus percepciones y la actividad práctica; domina el mundo interior a través del control.

Para lograr esta fusión de la naturaleza y el yo, Cézanne creó un nuevo método pictórico.

- A) Aplicó masas de colores claros a la construcción de formas sólidas.
- B) Utilizó con libertad la perspectiva del arte tradicional
- C) Dió a la imagen, el aspecto de un mundo creado libremente, unido poco a poco a partir de percepciones sucesivas, en lugar de ofrecerlo ya acabado (como en el arte renacentista)
- D) Utilizó recursos como la inclinación de objetos verticales y las discontinuidades de los segmentos de una base horizontal interrumpida, lo cual contribuye a crear el efecto de búsqueda y un equilibrio constante de las formas.
- E) Introdujo libre y sutilmente multitud de líneas paralelas, conexiones, contactos y rupturas que contribuyen a unificar en un esquema común elementos que representan objetos situados en diferentes planos; con estos recursos, la trama de formas coloreadas se hace más coherente y palpable sin sacrificar la profundidad y el peso de los objetos.

El método de Cézanne no fué una creación premeditada que, una vez desarrollada, le permitiera crear obras maestras con facilidad: su arte es un modelo de búsqueda y crecimiento constantes.



"Naturaleza muerta con cesta de manzanas"

Art Institute of Chicago
61.8 x 78.7 cm.

Composición equilibrada con un arriesgado desequilibrio de las partes: dota al objeto vertical de un eje inestable. Color luminoso, moderado en objetos grandes, intenso en los pequeños y gran riqueza de matices.

2.2.1.

NATURALEZA

Al pintar directamente de la naturaleza, como los impresionistas, Cézanne pensaba a menudo en el arte oficial que admiraba en el Louvre. Deseaba crear obras noblemente armónicas, como las de los antiguos maestros; lo que le interesa a Cézanne de la pintura del siglo XVII es su orden y perfección, no el método de composición; quería encontrar las formas pictóricas del paisaje que tenía delante y representarlo todo con un colorido más natural basado en la percepción directa de los tonos y la luz.

Las obras de Cézanne son imágenes del mundo real.

Cézanne experimentaba una gran satisfacción en los lugares que pintaba así como ciertas sensaciones y emociones ante el fragmento de naturaleza que decidía pintar.

El tipo de objetos que le atraen, su punto de vista al representarlo, pesan en el aspecto final de los cuadros, y nos ofrecen una vía de acercamiento a sus sentimientos.

Sus paisajes rara vez incluyen figuras humanas; los escasos caminos están desiertos.

En muchos casos el paisaje, visto desde una elevación, está separado del espectador por un primer plano de franjas paralelas o por algún obstáculo de rocas o árboles. Se nos invita a mirar, pero no a entrar o atravesar el espacio.

La naturaleza que Cézanne admira y aísla existe principalmente para su contemplación; no se ha pensado en nuestros deseos o curiosidad; al contrario de la naturaleza del paisaje tradicional, la de Cézanne es a menudo inaccesible e infranqueable.

La elección de Cézanne de sus paisajes - es viva y personal; es un espacio que puede satisfacer su necesidad de una relación distante y contemplativa con el mundo; de ahí la extraordinaria calma que infunden muchos de - sus panoramas: una verdadera suspensión del deseo.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



"La Carretera de Chantilly"

*Toledo Museum of Art, Ohio
81 x 65,1 cm.*

*Composición obvia:
Carretera y abertura
al centro.*

Lo importante es el sentido del color:
verdes con amarillos, violetas con azules y la vida de las -
pinceladas: vigorosas, expresivas, seguras y siempre en movi-
miento.

2.2.2.

NATURALEZA MUERTA

Cézanne presta casi la misma atención al tema del paisaje como a las naturalezas muertas; ambos temas tienen en común su relativa inmovilidad, su esencia no humana. (Tenía la necesidad de pintar lo que es externo al hombre).

En la naturaleza muerta, como en el paisaje, lo importante es la elección del objeto y la relación del pintor con él.

En la pintura clásica, la naturaleza muerta está formada normalmente por objetos dispuestos sobre una mesa, alimentos, símbolos domésticos o instrumentos de una profesión o actividad; se trata de cosas que manipulamos o que deben su posición a nuestro uso, que nos sirven y nos deleitan.

La naturaleza muerta de Cézanne es diferente por su carencia de cualquier apetito, excepto el de la contemplación estética.

La fruta sobre la mesa, los platos y botellas, no han sido colocados ahí para una comida; no tienen nada de la formalidad de un acto humano; están dispuestos de forma caprichosa, y el mantel que a menudo los acompaña suele estar arrugado al azar.

En las obras de Cézanne la fruta ya no es parte de la naturaleza y, aunque a menudo es bella en sí misma, tampoco ha sido humanizada como elemento de una comida o como decoración doméstica.

El mundo de las cosas cercanas, como el paisaje lejano, existe para Cézanne como algo que debe ser contemplado, y no usado, y existe en una especie de desorden prehumano o natural que debe ser dominado primero por el método constructivo del artista.



"Naturaleza muerta con manzanas y naranjas"

Musée d'Orsay, París

73 x 92 cm.

Objetos plenos de color, libres de su hábito meditativo. Espacio rodeado de paños plegados y fragmentado. Todo proyectado hacia adelante aunque hay profundidad. Efecto denso, superpoblado, - formas inesperadas y armonías - cromáticas.

Frutas agrupadas con simplicidad formando un eje horizontal como recurso de estabilización entre las múltiples formas inclinadas. Fuerza emocional e inventiva con expresión de alegría.

2.2.3.

RETRATO

Las cualidades de los paisajes y naturalezas muertas de Cézanne también están presentes en sus temas humanos.

El modelo parece haber sido reducido a la categoría de naturaleza muerta; no se comunica con nosotros; sus rasgos no muestran expresión alguna y la postura suele ser rígida.

Es como si el pintor no tuviera acceso al mundo interior del modelo, como si sólo pudiera verlo exteriormente; incluso al representarse a sí mismo, a menudo Cézanne asume una actitud de distanciamiento absoluto, inmóvil y lejano.

La idea de pintar retratos, ya es en sí misma una confesión de interés por el individuo; la posición contemplativa de Cézanne varía con sus temas y con su estado de ánimo, en unas se muestra más cercano que en - - otras, se deja envolver por una corriente de emoción.



"Autorretrato con paleta"
Fundación E. G. Bührle, Zurich
92 x 73 cm.

Es uno de los retratos más impersonales. Los objetos asumen un aire de abstracción y el resultado es objetivo y monumental. El color expresa las corrientes de impulso y liberación en la soledad del artista, el cual es frío, contenido y severo.

2.2.4.

FIGURA HUMANA EN GRUPO

Cuando pasamos de la figura humana aislada al retrato de grupo, entrando en el terreno de lo social, su distanciamiento es aún más notable que en los paisajes.

Para Cézanne el pintar era un proceso - ajeno a la corriente histórica de la vida social, una acción personal aislada en la que el artista, que ve la naturaleza como un mundo de colores y formas cambiantes, selecciona en una lenta sucesión, tras meditar las consecuencias de cada elección sobre el conjunto, los elementos del cuadro.

Lo que Cézanne tenía en mente eran los poderosos contrastes de los colores; su obra es un todo ordenado donde, las sensaciones están ordenadas lógicamente, pero con un orden que también respeta el aspecto del cambio en la apariencia de los objetos directamente agrupados.



"Los jugadores de cartas"

Musée d'Orsay, París

45 x 57,1 cm

Cézanne tuvo que vencer la rigidez y simplicidad de la pareja conservando la gravedad de sus actitudes de concentración. Pintura legible con gran riqueza de forma y color. Figuras simétricas (papeles similares), que expresan a la vez su vida individual: son opuestas y complementarias. El color también está contrastado: violeta contra amarillo; ambos neutralizados.

La observación de los temas de Cézanne muestra una actitud uniforme o dominante.

Dentro del amplio abanico temático, -- Cézanne conserva siempre un tono meditativo y un distanciamiento del deseo característicos.

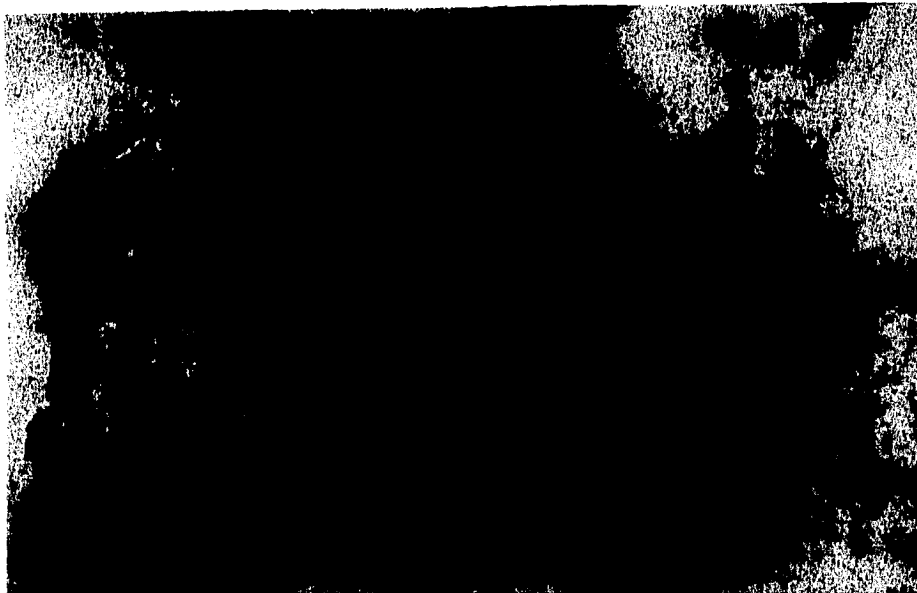
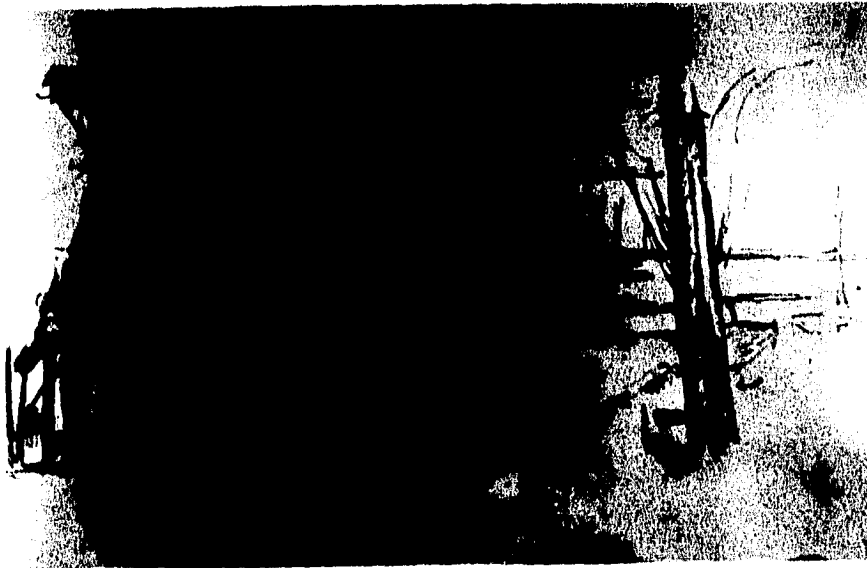
Su tendencia coincide con la definición filosófica de la actitud estética en general: la experiencia de las cualidades de las cosas al margen de su uso, causa o consecuencias.

La estética como forma de ver se ha convertido en una propiedad de los objetos que el pintor contempla; en la mayoría de sus cuadros la contemplación estética no encuentra nada que despierte la curiosidad o el deseo. -- Cézanne se diferencia de sus sucesores del S. XX en que él -- considera al mundo visible como su único objeto de medita---ción: cree que la contemplación de la naturaleza es una base necesaria para el arte.

2.3.

PROCESO PICTORICO

El dibujo de Cézanne fue el rasgo que más inquietó a sus contemporáneos. Sus numerosas desviaciones de lo correcto se han explicado como derivadas de un efecto ocular, pero como estas desviaciones no son tan uniformes, no se pueden atribuir a un defecto de la visión. Muchas de sus obras muestran que Cézanne sabía dibujar "correctamente".





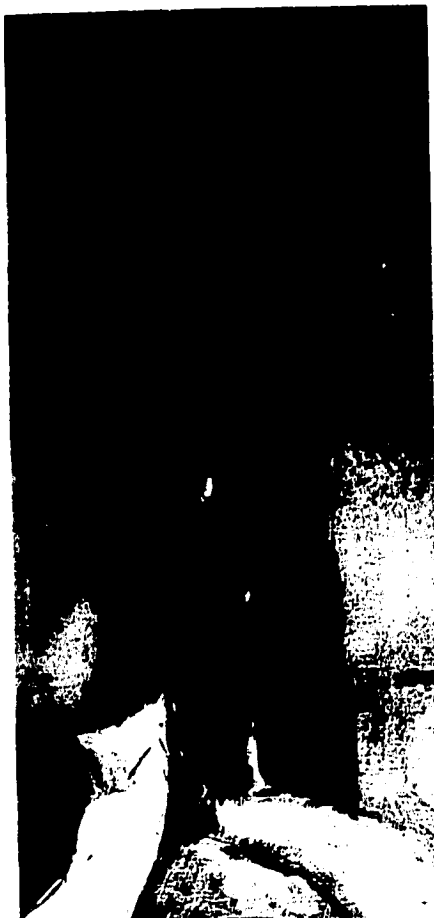
Hay una sorprendente discontinuidad de los bordes de la mesa: la línea horizontal se interrumpe por telas que caen y otros objetos, y vuelve a aparecer en otro nivel.

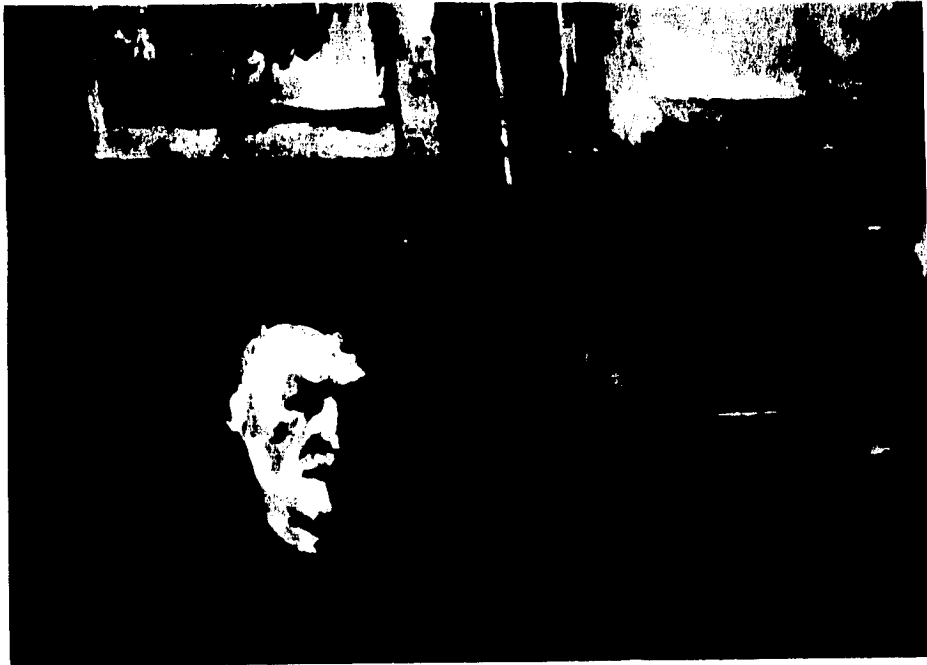
Sin embargo, esta distorsión no interfiere con nuestra percepción de la mesa.



Esta peculiaridad en la pintura de - -
Cézanne ocurre también con líneas verticales, en muros, troncos de árbol y botellas y el motivo de ello se ha explicado de la siguiente forma:







Cézanne, al contrario de los impresionistas, estaba especialmente preocupado por la constante OBJETO - FORMA y por el color local; y al revés que los artistas anteriores, construía el OBJETO-FORMA a partir de sus impresiones inmediatas, incluyendo los más sutiles y menos estables efectos de contraste. Siempre estuvo atento a los efectos de contraste inducidos por su percepción de las formas cercanas, y representó las deformaciones aparentemente resultantes con mayor o menor intensidad en el lienzo.

La forma desplazada de Cézanne es más variada e interesante, y al multiplicar las discontinuidades y la asimetría, incrementa el efecto de libertad y variedad en el conjunto.

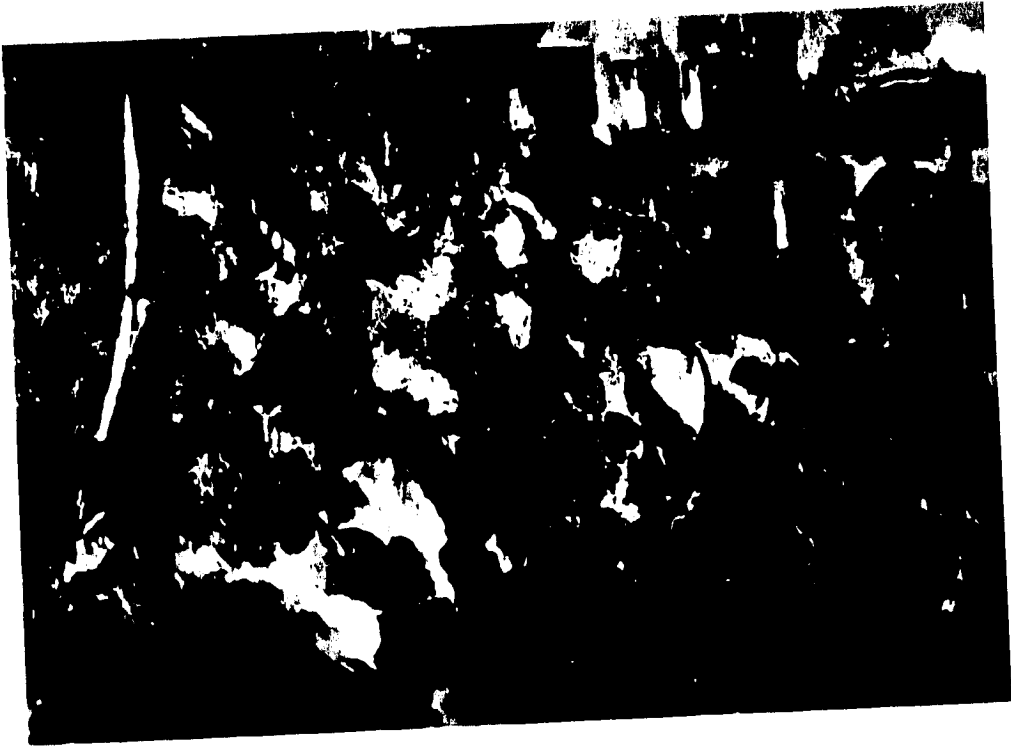
Es una construcción libre y la actividad de sentir y dar forma al borde de la mesa se manifiesta tan claramente como la forma objetiva de la mesa original.

El objeto del cuadro se forma por diferentes pinceladas, y cada una corresponde a una percepción - y operación distintas.

Cézanne estaba ante una multiplicidad de sensaciones sucesivas antes que ante un objeto independiente.

Alguna vez comentó su "*deseo de pintar la naturaleza a través de una completa ingenuidad de sensaciones*", como nadie había pintado hasta entonces.





Las pinceladas que forman los objetos - son formas abiertas. El contorno de una manzana recibe su forma de numerosas pinceladas que se superponen, pero que también se introducen en los objetos circundantes.



Las deformaciones de la perspectiva, y todas las extrañas distorsiones, alargamientos e inclinaciones de objetos a veces nos recuerdan las obras de artistas más primitivos que todavía no habían adquirido un conocimiento sistemático de las formas naturales y pintaban - partiendo de la memoria y los sentimientos.

Las distorsiones de Cézanne pueden ser influidas por el sentimiento o calculadas para obtener la armonía y equilibrio de las formas, sin embargo en ambos - casos la deformación tiene un sentimiento expresivo.

Para Cézanne una perspectiva estricta sería una forma demasiado abstracta e impersonal, demasiado rígida, un sistema de proyección total que precede al -

acto de pintar y que limita al artista.

La relajación de la perspectiva ya había sido anunciada por los impresionistas pero al estar más atentos al color, luz y atmósfera no atendieron los contornos de las cosas.

2.4.

EVOLUCION DE LA PINTURA DE CEZANNE

Cézanne creció en el período de arte romántico. Sus primeras obras contienen sensualidad y violencia: asesinatos, violaciones, orgías, tentaciones y tormentas. Es un arte melodramático, poderoso y salvaje; de pinceladas espesas o con espátula y siempre armonioso en cuanto al color.



"El Asesinato"



"El negro Escipión"

Su obra juvenil lo refleja poco sociable, de humor variable, apasionado, compulsivo, desesperado; con temperamento ardiente, atormentado e inadaptado.

Existió un prolongado enfrentamiento - con su padre, al que temía profundamente, y que decidió que él, su único hijo, debía estudiar derecho. Desde su infancia en Aix, con su amigo huérfano Emile Zola llenó su mente de sueños literarios y artísticos.

Gracias a su tenacidad, más que por sus dotes como pintor, consiguió el consentimiento de su padre para dedicarse a la pintura; el apoyo familiar fue modesto y condicional al principio, y tras la muerte de su padre -- años más tarde, fué suficiente para liberarle de toda preocupación económica.



"El padre del artista"



*"La señora Cézanne en un
sillón rojo"*

Cézanne nació en Aix en 1839, provincia donde la enseñanza del arte era de tipo clásico y académico, pero donde los poetas y pintores románticos hicieron surgir en él ideas de libertad y rebeldía.

Para 1860 Delacroix que aún vivía era - símbolo heroico del arte rebelde; la pintura en Francia había dado origen a grandes movimientos insurgentes; un pintor en ese entonces se enfrentaba al choque entre escuelas y tenía que anticipar un estilo personal y original.

Existía una casta de artistas académicos que decidían la compra de obras de arte por el Estado y excluían las nuevas tendencias, lo que provocó violentas reacciones entre los jóvenes pintores independientes. Fue tan fuerte la oposición que en 1863 el emperador Luis Napoleón se vió obligado a ofrecer una exposición de obras rechazadas. Cézanne fue uno de los pintores cuya obra se expuso en este salón des Refusés.

Cézanne, atraído por la vanguardia artística, llegó a París en 1861, después de la batalla sobre el realismo (un punto crítico en la historia del arte); desde el principio se declaró realista, aunque su arte poco tenía que ver con la visión realista; a Cézanne le preocupaba más el temperamento, los tonos, y el encanto de la naturaleza observada con sinceridad, más que las realidades de las clases bajas (para 1860, la defensa del realismo insistía - que el mundo contemporáneo y cotidiano era el único tema - que debía tratar el arte moderno).

El realismo acabó con las patéticas -
escenas románticas y surge la "pintura pura" que significa
ba la dedicación a lo visual como a un mundo completo cap-
turado directamente en una estructura de tonos, sin inter-
vención de ideas o sentimientos sobre los objetos represen-
tados. Los objetos son vistos, pero no interpretados.



"El arroyo cubierto o el pozo negro"

*El mismo Coubert pintaba
a partir de la naturaleza
de acuerdo con sus sensa-
ciones de color*



"El almuerzo sobre la hierba"

Manet es el ejemplo
más destacado de la
"pintura pura".



"Pastoral"

Para Cézanne "la pintura es una liberación de las pasiones".

La pintura de Cézanne es un instrumento más directo del yo y representa la violencia de la vida cotidiana, con figuras vestidas al uso de la época.

En 1869 Cézanne estableció una relación estable con Hortense Figuet, con quien más tarde se casó. En los años siguientes su pintura se vuelve más refinada; - se deja inspirar por los tonos y contrastes de Manet.



"El reloj negro"

El cambio decisivo de Cézanne llegó a través del impresionismo.

En 1872 se convirtió en discípulo de -
Pissarro, el cual influyó mucho en su pintura. Le enseñó -
con lentitud y paciencia a trabajar directamente sobre la
naturaleza, que fué una disciplina visual que lo condujo a
reemplazar por colores naturales todas las gradaciones con-
vencionales y bruscos pasajes de luz y sombra que le habían
servido como acentos dramáticos; se liberó de su imagina--

ción impulsiva sin tener que sacrificar su estilo vigoroso y logró una armonía más suave; el estímulo procedía más del exterior que del interior. Pequeños toques rompían las grandes formas, adquirió el hábito de estudiar hasta las menores unidades del cuadro.

La obra de Cézanne entonces destaca por su espíritu clásico, formas tangibles y el orden en las líneas. Al reconstruir el objeto a partir de sus sensaciones, se somete humildemente a éste; el nuevo peso y claridad del objeto son una auténtica transformación de su arte.



"Bodegón con manzanas y peras"

En la década de 1880 Cézanne presenta - objetos con gran simplicidad y franqueza, a menudo en estructuras centradas, como los primitivos, pero con cierto aire casual y equilibrados con poderosa ingenuidad.

El pensamiento de Cézanne se va haciendo más conservador pero nunca deja de evolucionar.



"Bodegón con cerezas y melocotones"

De 1890 a 1906 en que muere se extiende un periodo de extraordinario crecimiento. Entre las naturalezas muertas hay obras de gran complejidad y suntuosidad; sus fondos antes simples, están llenos de tejidos muy ornamentados; la mesa y sus alrededores quedan cortados a menudo por el marco; la inclinación de los objetos es más pronunciada; tiene gran abundancia de colores y formas.



"Naturaleza muerta con manzanas y naranjas"



*"Naturaleza muerta con cupido
de escayola"*

Además, Cézanne produjo obras de tipo -
clásico con una consistencia y un equilibrio ideales.



Jugadores de cartas"



"Bañistas"

El estilo clásico, estable y clarificado de Cézanne estaba construido sobre el color, y el espacio directamente dado por la naturaleza: descubre un punto de contacto entre el estilo clásico y el romántico y así plasma un estilo personal, más concreto que ambos.

Cézanne se anticipa al siglo XX; sus últimas obras tienen mayor movimiento y complejidad; vuelve la emoción de sus primeras obras con una nueva forma: su nuevo arte descansa sobre la represión deliberada de una parte de su ser: Tiene la necesidad de orden: "excitante serenidad".

Su mundo interior de soledad, desesperación y exaltación es visible en algunos paisajes, como en "El Gran Pino".



En sus últimos años busca temas de soledad, interiores cerrados, bosques sombríos, cornisas rocosas, canteras abandonadas, esto es, lugares que ya no pertenecen al hombre y que están marcados por la violencia de la naturaleza.

Especialmente en las escenas de bosques, la vegetación se traduce en manchas de colores rítmicos, - tan grandes y libres de contornos que se aproximan a una - pintura sin objetos; parece un impresionismo tardío pero -

con un gusto convencido y seguro, y una claridad de ideas; el color es independiente de la luz del sol; trata su fuerza de los intensos colores locales liberados en una composición estática de los objetos materiales sólidos.

En sus últimas obras, Cézanne pertenece al siglo XX y se anticipa al expresionismo; produce obras en las que la explosión del color es sólo un elemento del conjunto concebido con un fervor más contenido, - por ejemplo:



"Portrait of the Gardener Vallier"

La obra de Cézanne es tan capaz de proporcionar una base al arte como las culturas clásicas, y - esto es posible porque la concepción de un arte personal - se apoyó en un ideal más general de libertad individual - dentro de la sociedad, y porque extrajo de éste su absoluta certeza de que un arte de expresión personal tiene un - sentido universal.

2.5. CONCLUSIONES

La estabilidad del conjunto en la obra de Cézanne es la resultante de elementos opuestos estables e inestables, incluyendo las inclinaciones arbitrarias de objetos verticales.

Rara vez existe un foco o clímax dramático.

La composición carece en muchos casos de una estructura evidente o un esquema ideal que pueda ser identificado (como el triángulo en las composiciones clásicas).

El vínculo entre los elementos es una relación compleja que surge lentamente en el proceso de creación; la forma se construye constantemente.

Las cosas representadas nos concientizan de las sensaciones de Cézanne y del proceso reflexivo de la obra.

Los objetos se construyen mediante manchas de color abiertas, continuas y discontinuas.

Cézanne fué capaz de convertir sus percepciones, búsquedas, dudas y hallazgos en una parte visible del cuadro, dotándolo del orden que tiene el mundo.

Cada pincelada lleva algo de la frescura de una nueva percepción de la naturaleza.

B I B L I O G R A F I A

CAPITULO III: ANALISIS LUMINICO DE LA OBRA DE CEZANNE.

- Duchting Hajo. Cézanne. Alemania, Editorial Benedikt Taschen Verlag Gmbtt, 1991.
- Harris Nathaniel. The Art of Cézanne. Londres, Inglaterra. Editorial Optimus Books, 1989.
- Hoog Michel. Cézanne, father of 20th. Century Art. New York, Editorial Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994
- Kendall Richard. Cézanne por sí mismo. Londres, Inglaterra, Plaza y Janes Editores, S. A., 1991.
- Naubert-Riser Constance. Cézanne. New York, U.S.A., - Editorial Crescent Books, 1991.
- Rewald John. Cézanne a Biography. New York, U.S.A., - Editorial Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1986.
- Schapiro, Meyer. Cézanne. Japón, Biblioteca de Arte. - Julio Ollero Editor, S. A., 1991.
- Siblik Jivi. Paul Cézanne - Dibujos. Barcelona, España, Editorial Ediciones Polígrafa, S. A., 1979.
- Vollard Ambroise. Cézanne. New York, U. S. A., Editorial Dover Publications, Inc., 1985.

CAPITULO IV

MEXICO Y SU CALIDAD CROMATICA

Y LUMINOSA

- 4.1. Introducción
- 4.2. José María Velasco
- 4.3. Gerardo Murillo (Dr. Atl)
- 4.4. Joaquín Clausell
- 4.5. Gabriel Figueroa
- 4.6. Conclusiones

4.1. INTRODUCCION

"La ciencia de la pintura comprende todos los colores de la superficie y las figuras de los cuerpos que con ellos se revisten, y su proximidad y lejanía, - según proporción entre las diversas disminuciones y las diversas distancias...

De ella nace otra ciencia que comprende la sombra y la luz o, por decirlo de otro modo, lo claro y lo oscuro..." (1)

Así es como Leonardo da Vinci describe a la pintura, y la importancia de la luz en este arte; para Leonardo la pintura es una ciencia, una de las ciencias más útiles pues "el fin de la pintura es comunicable a todas - las generaciones del universo, pues depende de la facultad de ver... la pintura no necesita intérpretes de diversas - lenguas... La pintura presenta a los sentidos las obras de la naturaleza con mayor verdad y certeza que las propias pa-
labras o letras..." (2)

"La pintura comprende las superficies, colores y formas de toda cosa creada por la naturaleza..."(3)

Para Leonardo, la belleza de un color ra
dica en sus luces:

"Pues vemos nosotros que la cualidad de los colores es aprehendida por medio de la luz, debemos supo-
ner que donde más luz exista, allí se juzgará con más acier-
to la cabal cualidad del color iluminado, y que donde exis--
tan tinieblas, allí el color se teñirá de esas tinieblas.
Conque tú, pintor, no olvides mostrar la verdad de los colo-
res sobre las partes iluminadas.

Los colores emplazados entre sombras, tan-
to más o menos participarán de su natural belleza cuanto en -
mayor o menor oscuridad estén.

Pero si los colores estuvieran situados en un espacio luminoso parecerían entonces de tan grande - belleza cuan grande fuera el esplendor de la luz". (4)

"En los cuerpos vestidos de luz y sombra, la cara iluminada descubre su verdadero color". (5)

"A gran distancia, la variedad de los colores de los cuerpos no puede ser discernida sino en aquellas partes directamente iluminadas por los rayos solares.

En sus partes sombrías y a gran distan--cia no existen diferencias entre los colores de los cuerpos.

A gran distancia, el objeto más claro pa-rece más visible, pero el más oscuro lo contrario". (6)

Leonardo da Vinci, en su "Tratado de Pintura", que es la recopilación de sus manuscritos, trata en - repetidas ocasiones los temas del color, la luz y la transpa-rencia, concediéndoles una gran importancia en la pintura.

Algunas notas importantes que tomé para esta tesis son las siguientes:

"Sombra es carencia de luz y mera obstruc-ción de los rayos luminosos por los cuerpos densos; la sombra es de la naturaleza de las tinieblas. La luz es de la natura-leza de la claridad. La una oculta; la otra revela. Siempre - están unidas a los cuerpos en mutua compañía. Pero la sombra es más poderosa que la luz, puesto que niega y priva por ente-ro a los cuerpos de la luz, en tanto que la luz nunca puede - expulsar toda sombra de los cuerpos, esto es, de los cuerpos densos..." (7)

"El color del cuerpo iluminado participa del color del cuerpo que ilumina.

La superficie de todo cuerpo opaco parti-cipa del color de su objeto.

La Sombra participa siempre del color - del cuerpo que la engendra.

La imagen impresa en el espejo participa del color de ese espejo". (8)

"La superficie de todo cuerpo opaco participa del color de los objetos que lo circundan." (9)

"Ni el blanco ni el negro son transparentes.

Puesto que el blanco no es un color sino neutro recipiente de todos los colores, cuando lo vemos en - una alta montaña todas sus sombras son azules." (10)

"Entre los colores de blancura equivalente parecerá más cándido aquel que esté sobre un campo más oscuro.

El negro, si visto en campo de mayor - - blancura, parecerá más tenebroso.

El rojo, si visto en campo amarillo, parecerá más vívido; y esto mismo ocurrirá con todos los colores si están circundados por sus colores contrarios." (11)

"Parece claro que el aire más denso es - aquel que limita con la tierra llana, y que cuanto más se - eleva hacia lo alto tanto más sutil y transparente es.

Digo que el azul conque el aire se nos muestra no es su color natural, sino que es causado por el - vapor del agua, al dispersarse en diminutísimos e imperceptibles átomos que impiden la confluencia de los rayos solares y se colman de luz bajo las infinitas y oscuras tinieblas de la esfera de fuego que desde lo alto los comprende." (12)

"La superficie de todo cuerpo participa del color de la luz que lo ilumina y del color del aire que se interpone entre el ojo y ese cuerpo, es decir: del color del medio transparente interpuesto entre la cosa y el ojo; y entre colores de una misma intensidad, el segundo será igual

que el primero. Causa de esto es la multiplicación del color de ese medio que se interpone entre la cosa y el ojo.

Entre los colores que no sean azules, el que a una gran distancia parezca más azul será el que esté - más próximo al negro, y, a la inversa, el que a una gran distancia persevere en su propio color, será el más disímil del negro.

Por todo ello, el verde de los campos - más se teñirá de azul que de amarillo o blanco, y, a la in--versa, el amarillo y el blanco se teñirán menos que el verde, y el rojo aún menos." (13)

Partiendo de las opiniones de uno de los grandes maestros en la historia del Arte, Leonardo da Vinci, encontré que para la pintura son de vital importancia la luz y el colorido; en esta tesis, y más en concreto, para este - capítulo sobre México y su calidad cromática y luminosa, decidí estudiar algunos de los paisajistas mexicanos más representativos; encuentro que tienen contacto directo con la naturaleza; estudian la luz y color naturales, que es lo que - me interesa; los artistas que escogí, también tienen relación con ideas de los impresionistas franceses, así como con el - estudio académico del dibujo y la pintura, que para mí son - el punto de partida de la pintura.

Los artistas de los que hablo son: José María Velasco, Gerardo Murillo (Dr. Atl), y Joaquín Clausell, así como el fotógrafo y camarógrafo Gabriel Figueroa; todos ellos aportan valiosas opiniones para esta tesis y dan importantes puntos de partida y reflexión.

4.2.

JOSE MA. VELASCO

Velasco impuso a sus discípulos la costumbre de aprender siempre en el campo... le parecía que es mejor que los artistas presenten un buen estudio del natural cuando no pueden ir más adelante, que verles producir malos cuadros de composición.

Velasco, a diferencia de Landesio, obligaba a sus alumnos a pintar delante del natural, creyendo encontrar mucha distancia entre lo que se puede producir por medio de la memoria que por lo común no está muy ejercitada en los artistas, y lo que se produce en presencia de los objetos naturales que se contemplan." (14)

Para lograr una pintura de paisaje era muy importante la composición. Al respecto el artista escribió: "se entiende por composición la disposición, arreglo o coordinación de todas las partes que concurren a desarrollar un pensamiento: o sea el arte de componer". Y determinó siete aspectos compositivos necesarios y todos íntimamente ligados:

- 1) Expresión del asunto
- 2) Perspectiva
- 3) Masas
- 4) Agrupamiento
- 5) Líneas y espacios
- 6) Juego de luz
- 7) Colores y pincel" (15)

El jugar con la luz es una de las cosas más interesantes; a ella se le aplicarán las reglas de la perspectiva, masas, agrupamiento, líneas y espacios. Cuidese mucho de la unidad de efecto y de no esparcirla demasiado, ni romperla, ni interrumpirla; debe reunirse y sostenerse y formar bellos espacios; igual cosa hágase con las sombras.

Es ventajoso hacer la composición con co-

lores si ha de ser pintada, porque muy frecuentemente sucede que lo que hace bien dibujado no hace bien pintado, y se expone uno a trabajar con mal éxito.

"La disposición de los colores debe seguir la del arcoiris; es decir, que pasen de uno a otro con dulzura, a fin de que haya variedad sin choque y riqueza sin locura y aspereza. Agrupar los colores que tienen afinidad entre ellos y pasar gradualmente de una serie a otra. La bondad del color consiste en la armonía y verdad; es tímido cuando no alcanza su valor, y al contrario es atrevido cuando pasa de la fuerza; es preferible lo primero." (16)

Velasco, con su método de enseñanza, que preconizaba el estudio del natural como la base del aprendizaje, no quería que los alumnos memorizaran soluciones preestablecidas. Estaba seguro de que con la práctica del natural, desde que iniciaban sus estudios, interpretarían la naturaleza, sus colores y especialmente la singular luz del paisaje mexicano, con su propia sensibilidad y capacidad creadora. - Ejemplo de esto se ve en las obras de sus discípulos Adolfo Tenorio, Carlos Rivera, Mateo Saldaña y Diego Rivera.

Ya Constable y Corot, otros dos grandes paisajistas, habían insistido en que era necesario pintar del natural desde un principio. Antes de conocer en Europa las obras y las ideas de esos artistas, José María Velasco había llegado a la misma conclusión.

"Nadie como el maestro italiano Eugenio Landesio para calificar la obra de José María Velasco: "Nada mejor se puede hacer después de esto", dijo, tras admirar una de las telas espléndidas de su discípulo, quien con el tiempo se convertiría en el primer artista mexicano cuya obra fuera declarada Monumento Nacional." (17)

"Hoy en día, gracias a los numerosos escritos de José María Velasco, tenemos la certeza de su fe religiosa; él vio a la naturaleza alejado de toda sospecha de panteísmo, la comprendió como creación de Dios. Este principio, que en realidad debe a Landesio, fue definitivo para él; por ello en su Autobiografía escribió: el artista debe presentarse delante del natural en presencia de las obras de Dios, como discípulo siempre, nunca como maestro." (18)

Según el método que le enseñó Landesio, Velasco empezaba por realizar en el lugar apuntes a lápiz de tonos medios, grises y sepias, para aplicar sombras con carboncillo y luces con albayalde, buscando la gradación correcta en la escala del claroscuro que se acercara a la luminosidad real del lugar.

Después pintaba con mucho cuidado una versión completa del natural, plasmando con la mayor fidelidad posible el aspecto del lugar. Por ejemplo:



"Vista tomada en la Alameda de México por el lado de San Diego, 1863"

Con base en esta pintura del natural, - Velasco realizó en el taller una segunda versión en la que, como era costumbre, idealizó el paisaje par "...dar una completa idea de las bellezas y caracteres naturales y artificiales que constituyen la localidad..." (19)



"La Alameda de México", 1866

Velasco mostró en la versión del taller - que el color era uno de sus mayores éxitos, pues fue el resultado de haberlo estudiado con atención en la naturaleza y de conocer el comportamiento cromático de sus mezclas en la paleta.

El color de esta segunda versión lo forman pigmentos amarillos y azules, mezclados en matizaciones doradas que dulcifican la escena; de ahí la unidad del detalle y los grandes planos, así como el logro de un equilibrio acerta

do en la mezcla de complementarios. Hizo vibrar el color - azul violeta del horizonte al acercarlo a la calidez de las copas de los fresnos iluminadas por el atardecer.

Landesio decía que el violeta al ser un "color binario" será exaltado con la inmediata aproximación del amarillo; esta reciprocidad de colores complementarios - es lo que el químico francés Cheureul llamó Ley del contraste simultáneo de los colores.

Velasco manejó muy bien el óleo: pastoso en la textura de los árboles, brillos de la luz del sol y - las nubes; diluido en las veladuras, lo que ayudó a aumentar o disminuir la viveza, así como para transformar algún color en otro distinto.

Velasco decía lo siguiente: ...los resultados que se tienen al concluir los cuadros estriban, en su mayor parte, en los primeros trazos de la composición, en - esos pequeños dibujos que encierran las ideas que han de desenvolverse en la tela y por lo tanto hay que empeñarse, batallar hasta encontrar un buen arreglo capaz de conducir con seguridad a la terminación de una buena obra de arte.

Velasco concede mucha importancia al color y a la correcta aplicación de colores fríos y cálidos. - Explica así la diferencia entre ambos: "Tono frío es el que se produce con la mezcla de azul y blanco; caliente, el amarillo y el rojo unidos o sea el anaranjado. Al primero se le nombra frío por la semejanza que tiene con el blanco de la - nieve, y al segundo caliente por ser parecido al fuego en el color." (20)

José María Velasco interpretó el Valle de México con una peculiar visión plástica; esto es, ambientes - luminosos y transparentes, y una gran profusión de detalles - en la descripción de las formas naturales. Copió el "color de las lejanías, con sus valores y tintas que presentan, comparando todas ellas con las de los primeros términos para gra--

duarlas con toda precisión". Las tintas del horizonte tienden a los azules y violetas intensos en las alturas, y a los grises cerca del horizonte. Al pié de éste pintó la ciudad - de México con pinceladas cortas, finas y entrelazadas. La su perficie del valle aparece matizada en pardos verdosos para representar fertilidad



*Valle de México desde el cerro de
Atzacualco", 1873*

Velasco dijo: "como ya lo notó Tiziano, - el color rojo produce el efecto de aproximar las figuras, el amarillo las detiene, el oscuro las aleja, el azul suaviza las sombras." (21)

Acerca de la luz, el pintor dijo: "La - descomposición de los rayos solares, que se verifica al atravesar la atmósfera cuando el sol está cercano al horizonte -

dora su luz y calienta las entonaciones y disminuida su fuerza por la excesiva oblicuidad de sus rayos, comunica cierto agradable misterio". Además, el artista contrasta la luz y la sombra en las pequeñísimas formas vegetales y en las grandes masas pétreas, y relaciona los colores en la escena de tal manera que se exaltan mutuamente, logrando una notable vibración de la luz.



"Valle de México desde el cerro de Santa Isabel", 1875

José María Velasco supo captar notablemente la peculiaridad atmosférica del paisaje mexicano. Desde las alturas percibía el carácter macizo de las rocas de escarpe, la morfología del monumental valle y los volúmenes pétreos exaltados por una luz solar intensa, imágenes que simbolizan la anhelada fortaleza de México. Asimismo destaca el ambiente transparente del valle.

"Velasco no disimula su entusiasmo por los artistas franceses. Reconoce en ellos "bastante libertad acerca de la elección de sus asuntos" y dos formas básicas de trabajar: una de "la más grande finura, bien conducido el color, modelando con suavidad las formas suaves, medias tintas y un dibujo correcto" y otra, por el contrario, de "un color extraordinario, un brío sin límites, estupenda ejecución, extendiendo la pintura por medio de la espátula y de grandes pinceles, esculpiendo más que pintando, y descuidando demasiado la forma, las buenas proporciones, y el buen modelado... pero en cambio tienen mucha vida, y se nota en esas obras, una especie de fiebre que debe apoderarse de los artistas en los momentos de ejecutarlas; por lo común son de buen color". (23)

Era de esperarse que se asombrara de esta expresión técnica impresionista, ya que él manejaba la moderación en el empleo de empaste y finura de dibujo y del detalle. Los impresionistas, como parte de su protesta contra el arte académico, cultivaron una revolución en el empleo del color; descubrieron que, al contemplar la naturaleza al aire libre, se ven mezclas ópticas de colores que se combinan con contrastes intensos de luz y sombra; de ahí que se preocuparan menos por los detalles al buscar el efecto general del conjunto con pinceladas rápidas.

Con el pasar del tiempo, Velasco continuó la búsqueda a través de su obra, sintetizando cada vez más su expresión pictórica y explorando mayormente las posibilidades de la luz, a la cual siempre concedió gran importancia.

El virtuosismo del artista en el manejo de la luz se puede apreciar en la siguiente obra:



"Valle de México desde el río de los Morales", 1891

No hay cuadro de este artista que no revele una comunión íntima entre la naturaleza y su interpretador; no podía ser de otra manera cuando Velasco es por exce-lencia colorista. Por eso nos impresionan tanto sus paisajes; porque ellos nos hablan a la inteligencia y al sentimiento - de lo que diariamente palpamos en nuestra patria: el colori-do, éste que alegra nuestra vista, que nos hace sentir, idealizar y a veces hasta olvidar lo rudo y lo penoso del realismo en la vida.

Cuando se contemplan los cuadros de este paisajista mexicano, hasta ahora sin rival entre nosotros, - es cuando se trae a la memoria lo bello y lo pródigo de esta naturaleza mexicana.

"Velasco opinaba que en México se tenía la oportunidad más propicia para el estudio práctico de nubes,

de entonación, de colorido, de luz, claroscuro y montañas".(24)

En cuanto al color opinó que "La economía en los tonos produce grandes resultados, y por lo tanto, es conveniente el ser parco en el empleo de los colores".(25)

En cuanto a las mezclas opinaba:

"Antes de llevar el pincel a la tela, tiene que arreglarse - su forma en la paleta al tomar el color, de tal modo, que al dar el toque responda perfectamente a la idea del artista, - con una precisión y exactitud, que no haya necesidad de repetirlo, a no ser que se tenga que unir o modelar las tintas. Esta es la única manera de dibujar las formas con frescura y corrección".

Para lograr captar la magia de la luz Velasco opinaba: "...en el sitio de la mayor fuerza de luz: - muy graso y calentado con el amarillo cadmi un claro y una poca de laca roja o vermellón, puros y de mucha luz, para - que den el tono de la claridad del sol, haciendo la mezcla - con mucho cuidado para que el blanco no pierda su limpieza y brillantez..."

"...Si a un color, rojo intenso por ejemplo, se le mezcla blanco, que equivale a agregarle luz, disminuye la fuerza de su color en proporción a la cantidad que se le ponga. Por el contrario, si se le rodea de un fondo blanco, aumentará su intensidad de color, porque en comparación tiene menos luz y este efecto será tanto más sensible - cuanto mayor sea la blancura del fondo. Palidece el color - cuando se rodea de un fondo poco luminoso, debilitándose más y más hasta que se igualan los valores, y vuelven a cobrar - su visibilidad aumentando el oscuro del fondo, hasta llegar al negro profundo. Tal efecto no lo es tanto por la brillantez el color cuanto por el contraste entre el oscuro y el claro; pues a medida que es más luminoso, más blanco parece habersele aumentado. Por tales resultados, los grandes coloristas aceptan la escuela de la luz, por ser la más propia -

para producir riqueza de color".

La acertada combinación de pigmentos con distinta luminosidad, para destacar el paisaje y darle luz, se percibe entre los vegetales del primer término y el valle que le sirve de fondo. A veces pintó las plantas de colores oscuros, dejando la superficie del valle, que le sirve de fondo, luminosa y colorida. Por el contrario cuando las plantas brillan por la intensa luz solar, el valle lo pintó un poco más oscuro.

Diego Rivera, que fué su alumno explicó que Velasco tenía una manera especial para relacionar los colores, y que era muy compleja pues daba la profundidad de la escena principalmente con luz y color, sin utilizar los tradicionales contrastes de claroscuro, con lo que acrecentaba la dificultad de crear profundidad en el paisaje. Rivera consideró que Velasco había inventado "una nueva valoración intrínseca del color, el que, de por sí, ocupa un lugar en el espacio del cuadro según los elementos que contiene... descubrió una geometría en el espacio, por el color..." (26)



"Hacienda de Chimalpa", 1893

En este cuadro de Chimalpa el pintor puso lo mejor de su talento y habilidad técnica para expresar su peculiar orden geométrico, abrigado por su maestría en el manejo de la composición, el color y el pincel. El propio Velasco escribió al respecto: "El garbo, la soltura de pincel, la facilidad, el hacer mucho con poco, es el resultado de saber ocultar el arte con el arte; todo ha de ser espontáneo y natural". (27)

En cuanto a luz y sombra Velasco opinó que:

"Los colores luminosos deben ponerse en la parte de la luz para no romper los partidos de claro y oscuro, y los oscuros en la sombra para mantener la tranquilidad. Los tonos oscuros puestos en la luz y los claros en la sombra, son contrarios al buen efecto de luz y sombra. Sin embargo pueden usarse alguna vez de un modo contrario a la regla, empleándolos como atenuantes, pero siempre respetando la unidad y sencillez del efecto...

...el contraste de luz y sombra viene a producir gran fuerza de luz. Landeio, que cultivó con gran éxito esta hermosa escuela, decía: para obtener mucha luz - hay que poner poca luz...

Velasco relacionó entre sí de tal manera los matices neutros o grises que el contraste óptico les da una apariencia más luminosa de la que tendrían aislados: "...los colores son tanto más vigorosos, cuanto más luminosos son sus fondos en proporción, o lo que es lo mismo, escasos de color, pues a medida que tienen más luz, existe menos color".

Además, dulcificó el color del horizonte con la sutileza de los colores claros, delicados y airoso, basados en los siguientes pigmentos: "...el azul de cobalto, el ultramar, el amarillo cadmio, el ocre romano, el bermellón, la tierra roja, la púrpura de casius y alguna vez el negro de

marfil y el de hueso de durazno para ciertas nubes en sombra".

Nadie ha reproducido como él las transpa
rencias de nuestro cielo azul y brillante; nadie ha traslada
do con mayor verdad, al lienzo, las purpúreas tintas de los
crepúsculos sobre las crestas de nieve de los volcanes, o so
bre la rizada superficie de nuestros lagos". (28)

4.3.

DR. ATL

"La curiosidad intelectual, la audacia para el descubrimiento y la fuerza creativa, son los signos más característicos de la personalidad y de la obra de Gerardo Murillo, más conocido con el nombre de Doctor Atl.

...el recuerdo del Doctor Atl está asociado más estrechamente a su tarea como paisajista. Fundó su estilo en la recreación de las peculiaridades propias de nuestra geografía y la permanente fascinación que sintió por el Valle de México le permitió convertirse en el mejor de sus intérpretes contemporáneos...

Luis Echeverría

Presidente de México

1º de Enero de 1975". (29)

La pintura de Atl es muy vigorosa, realizada con gran libertad. Entiende la luz como color, no el color como luz, como lo quiso Velasco. Con muy raras excepciones pintó fuera del Valle de México. Fué un gran pintor, tal vez más extraordinario como dibujante. En muchos de sus paisajes en blanco y negro, el color salta a la vista. Cosas de "Magia". (30)

"Los ojos de águila de Atl necesitaban más cielo que el que puede dar la montaña, pero, más que eso, movilidad y espacial y la tuvo, gracias al empleo del helicóptero... Dibujaba a ritmo de taquígrafo y con estas vocales construía el discurso plástico a todo color.

Fué con Velasco y Clawsell, uno de los grandes paisajistas de nuestra América.

Junto, o en las montañas que él amó, por tan grandes, no podemos verlo. Pero escuchamos su voz y a través de las manos de sus ojos luz, disfrutamos tan maravillosas imágenes". (31)

"...Con el vivir, el amor por la naturaleza se ha acrecentado en mí, los conocimientos crecido, y - el deseo de devenir un excelente pintor se ha impuesto ineludiblemente.

Muchas veces, sin embargo, bajo la luz - del sol o bajo la lluvia, sobre las aguas de los mares o en el silencio de las montañas, SUPE. Pero mi compenetración - fue tan lejos, que mis manos no pudieron alcanzarla, y en va no traté de modelar con mis dedos mis propias sensaciones.

...la representación de la naturaleza es una de las expresiones más elevadas del espíritu humano y - una de las que han venido más tardíamente a manifestarse íntegramente en el campo del Arte.

El paisaje es un vasto y complejo escenario modificado constantemente por la luz, que no puede comprenderse si no es en condiciones muy especiales de desarrollo mental. Su interpretación plástica, y aun literaria, ha exigido un esfuerzo mayor que el que han necesitado las representaciones zoomorfas o antromorfas.

De: "El Paisaje (un Ensayo)"

Dr. Atl, 1933". (32)

La pintura de Atl tiene mucha fuerza, - energía, vida y dinamismo, para él, la luz es color y el color es de suma importancia en su obra; utiliza un colorido - muy vivo, vibrante y atrevido, usa colores fuertes, a veces casi puros, lo cual dota a su pintura de una gran fuerza - - plástica.

Se nota un gran amor por la vida y la naturaleza, una gran alegría por vivir y poder representar con gran soltura los paisajes que lo rodean.





d. All.

4.4.

JOAQUIN CLAUSELL

Luego de conocer la obra de los impresionistas franceses, Clausell regresa a México y, a instancias del Dr. Atl, dedica especial atención a su trabajo pictórico.

La fascinación por el singular manejo del color y de la luz en las escenas recreadas por Monet, Degas o Pissarro lo motivó para crear una obra original, plena de frescura y asombro por la riqueza del paisaje mexicano.

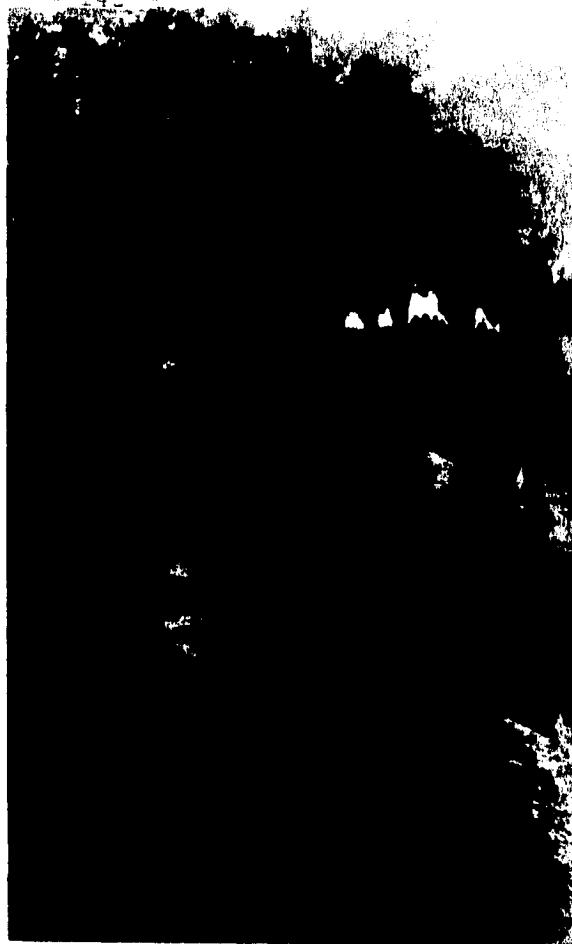
El impresionismo tuvo en México importantes repercusiones, y permeó la obra de numerosos artistas que encontraron a través de sus principios una nueva forma de ver el paisaje mexicano.

Los paisajes, jardines, patios e interiores, retratos y figuras de Clausell abren una nueva perspectiva del arte mexicano, con sus pinceladas sueltas, preocupación por la luz, atmósferas evocadoras, uso moderno del color y peculiares esquemas compositivos.

"La manera personal de pintar de Clausell hace de él un impresionista peculiar; siguió aquel movimiento a su manera refiriéndose a la naturaleza en forma directa, en su riqueza colorística y en su modo de aplicar los colores, en sus tipos de composición, en su facultad de pintar los efectos lumínicos y la atmósfera". (33)

Clausell tenía un temperamento raro y fuerte, una visión agudísima y capaz de apreciar los más ligeros matices. En un cuadro del artista se hallan los colores crudos, en pasta y derrochados con opulencia, en aglomeración tal, que produce un riquísimo efecto de coloraciones: las tintas fueron puestas impacientemente, descifrando una a una las impresiones que se sucedían sin tregua, hasta obtener el color que se buscaba y que siempre fue logrado.

Por ejemplo:



"Canal de Santa Anita"

Se advierten todas las vibraciones que el pintor miraba en el paisaje, por medio de la espontaneidad y verdad con que resolvió las pinceladas.

Al parecer, el impresionismo despertó mayor interés por la pintura clara, el problema de la luz, los destellos de los reflejos y las reverberaciones, el carácter experimental, el cambio de colorido y un sentido nuevo de la composición. Entre los pintores mexicanos contemporáneos, encontramos en la obra de Clausell algunos nexos con la revolución temática naturalista y la aún más importante revolución técnica producida por el nacimiento del impresionismo.

"Existió amplia aceptación de las diversas corrientes vanguardistas de finales del siglo pasado entre varios pintores mexicanos contemporáneos, porque en ellas se encuentran aspectos ligados a los nabis, al simbolismo y, sobre todo, a los postulados teóricos de Cézanne, así como el -

gusto por la arbitrariedad en el uso del color". (34)

Lo que es indudable es el manejo evidente de la pintura clara, el carácter atmosférico, la degradación del tema mediante la adopción de escenas de la vida cotidiana.

"Joaquin Clausell ocupa un lugar destacado en la pintura mexicana de nuestro siglo. Es "nuestro pintor impresionista por excelencia", su manera de capturar pequeñas escenas de paisaje y volverlas una realidad completa, y la peculiar visión del mar en sus marinas hasta ahora no han sido superadas". (35)

El pintor fue básicamente un paisajista, íntimamente ligado al impresionismo por algunos procedimientos técnicos, pero sin ser estricto ni seguir al pie de la letra las propuestas de los artistas franceses; sin embargo, su preocupación por la luz, el color y la atmósfera es eminentemente impresionista, aunque no siempre sus resultados. Clausell comprendía con claridad el fenómeno, descubierto por ellos, de lo que la luz produce sobre los objetos y el color y con estos elementos creó sus composiciones. Su aprendizaje se derivó, en gran parte, de su capacidad para observar la naturaleza, de su intuición personal y del contacto que tuvo con otros pintores como Pissarro y Atl. Conoció los principios tradicionales de la perspectiva; tiene un sentido diáfano de la composición y tuvo la osadía de utilizar la línea curva que da ritmo y movimiento a sus obras.

Para Clausell, el color es el elemento esencial de la naturaleza; como amante de ella busca temas e incluso pretextos temáticos en el paisaje, para experimentar y trabajar con el color. Esta preocupación, eminentemente impresionista, lo liga al movimiento pictórico francés del impresionismo y, más allá de él, al postimpresionismo, hace que busque y encuentre tonalidades y colores en la naturale-

za de acuerdo con los efectos de la luz sobre los cuerpos y con ellas da perspectiva, distancia y volumen. Gradúa esos - efectos luminosos y modela las sombras según el fondo del - cuadro; emplea también la perspectiva cromática, que produce en sus paisajes efectos de profundidad, al resaltar o retroceder determinados colores (por ejemplo, rojo ante verde, - azul detrás amarillo) o al aumentar los tonos azules en el - fondo de la pintura. Clausell es totalmente subjetivista para tratar el color y, así, tiene paisajes de gran colorido y otros donde selecciona dos o tres valores cromáticos.

Aunque abandona el claroscuro, como los impresionistas franceses, en ocasiones emplea grises y tierras; aun así, incluye el principio de la mezcla óptica, yuxtaponiendo colores puros en la tela -no mezclándolos pigmentariamente en la paleta- y logra que el ojo del espectador, al recomponer el color, tenga la experiencia de la iluminación en el cuadro como la tiene en el espacio físico.

Clausell no utilizó las sombras coloreadas; sus sombras no son claras sino que tiende a ensuciarlas y, sin embargo, logra expresar de manera excelente la fragmentación de los reflejos en el agua mediante la división de tonos.

"El modo como Clausell emplea las técnicas es el que le proporciona un estilo personal a sus obras. Emplea la pintura directa o a la prima; es decir, en capas superpuestas, que casi todos los pintores de paisaje al aire libre utilizan, técnica que tiene grandes ventajas: la pintura es excitante, se aplica libremente y, a menudo, la frescura - del color expresa mejor el espacio que muchas otras obras de estudio más trabajadas. Recurre, también, a las imprimaciones o bases locales de color, sobre las que va diluyendo los colores más cercanos a la naturaleza". (36)



"Paisaje con choza"

En algunas pinturas donde los cielos aparecen como elemento integrante del paisaje existe la peculiaridad de que están saturados de nubes. No son cielos grises - ni parejos, sino de un azul intenso contrastado con el blanco, rosa u ocre de las nubes, según la hora del día, y las nubes están tratadas a base de grandes pinceladas o manchones sin - dirección determinada; es decir, en forma horizontal vertical o en espiral.



"Paisaje"

En la misma pintura paisajística de --
Clausell resulta interesante la manera peculiar de captar la
atmósfera. El pretexto predilecto para tratar la luz y el -
color son las marinas y en ellas consigue capturar los movi-
mientos luminosos en el agua.

Así con trazos rápidos y pinceladas de-
cididas consigue representar, por medio del color los movi--
mientos de la luz sobre el agua.



"Marina"

Clausell quiso manifestar, en términos visibles de forma, línea y, sobre todo, color, su mundo interior, su ideología, su manera simbólica de representar sus valores y principios. Crea un estilo personal, único, un lenguaje original para expresar plásticamente sus ideas.

4.5.

GABRIEL FIGUEROA

"...No he hecho otra cosa que delimitar la realidad entre las manos de una cámara fotográfica. Este privilegio excepcional me ha enseñado a conducir los sentidos hasta el corazón de la realidad y constituirme en la mirada de importantes inquisidores del alma humana...

...recuerdo en estos momentos a hombres de la calidad de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, glorias de la plástica mexicana, amos del color y de la luz y maestros míos en el modo de ver a los hombres y a las cosas. Estoy seguro que si algún mérito tengo, es saber servirme de mis ojos, que conducen a las cámaras en la tarea de aprisionar no sólo los colores, las luces y las sombras, sino el movimiento que es la vida.

GABRIEL FIGUEROA

Palabras pronunciadas al
recibir el Premio Nacional
de Artes, 1971". (37)

Entre los grandes fotógrafos de este siglo, Gabriel Figueroa ocupa un lugar muy especial. Para comenzar, pertenece a un tipo de artistas en el que la búsqueda de realizaciones plásticas pasa por una necesidad de experimentación de algunas leyes de la física que tienen que ver con sus instrumentos; eso es Gabriel Figueroa: un artista e inventor de útiles para su arte. Entre esos útiles están lentes y filtros, procesos de laboratorio, máquinas de iluminación y, sobre todo, maneras de usar esos objetos; también inventó para el cine fórmulas de composición del cuadro y otros útiles esencialmente estéticos.

No es casualidad que sea precisamente al estudiar los textos de Leonardo da Vinci sobre la luz, la forma y el color, cuando a Gabriel Figueroa se le despierta la inquietud por desarrollar filtros para neutralizar los gases que hay en el aire y que distorsionan las imágenes captadas por la cámara.

"Gabriel Figueroa dió fuerza creativa en el cine al nacionalismo mexicano del segundo cuarto de este siglo. Y como sucede con frecuencia que el arte verdadero demuestra ser más tenaz y permanente que sus mitologías, las imágenes de Figueroa siguen siendo actuales y llenas de fuerza". (38)

Hay que recordar que Figueroa no inventó el paisaje mexicano. No se fotografía impunemente al país - más fotogénico del mundo a menos que, sin traicionar la belleza, se nos indique en la imagen que, al ver lo que vemos, lo transformamos, subrayamos una impresión natural hasta deformarla, recrearla y añadirle, en cierto modo, el margen crítico de su propia hermosura. Esta belleza está allí, es cierta, pero Figueroa la amplifica para que tenga la libertad de reflexionar sobre sí; la belleza de las imágenes de Figueroa indica la voluntad de añadir esas imágenes al mundo

para que existan por sí solas.

Lo que mejor conocemos de Gabriel Figueroa es su mirada; es decir: la manera en que mira y nos hace ver paisajes, cielos, calles nocturnas, acciones dramáticas, rostros y gestos reveladores. En su fotografía cuida los claroscuros, la luz y la composición; mira su pasado y su presente con la misma estética con la que elabora su fotografía.

Palabras de Gabriel Figueroa:

"De Diego Rivera lo que me influyó fué el colorido y la composición...

...a mí me fascinaban los paisajes, pero al verlos en la pantalla, cuando examinábamos los rushes, me daba cuenta de que el paisaje fotografiado no correspondía con el que yo había visto. No estaba ahí. Pensé que fallaba el lente o la película. Leí entonces el libro de Leonardo da Vinci, "La luz, la sombra y el color". El escribía sobre la importancia del color de la atmósfera, algo que la gente mira sin tener conciencia de ello. Entonces me preocupé por detectar eso que se interponía entre la cámara y el paisaje. Con filtros de blanco y negro empecé a contrarrestar esa capa de la atmósfera que me molestaba. Por fin, en la pantalla comenzó a salir lo que mi ojo veía.

Agregué a esa visión nueva la perspectiva curvilínea desarrollada por el Dr. Atl. Así saqué partido de los cielos de México, que son hermosísimos. Con ellos gané tres premios en Venecia, donde se hablaba siempre de "los cielos de Figueroa...

...el cine en blanco y negro es como un grabado. Y éste tiene una fuerza con la que no puede rivalizar el color; ni en el cine ni en nada. En las películas de color es muy difícil lograr el dramatismo que hay en las imágenes en blanco y negro..." (39).

"...En mí, el aprendizaje de lo que era mexicano se unió con el de la fuerza que tenía Leopoldo Méndez en sus grabados y que estaba muy de acuerdo con la fuerza que yo tengo... en mi trabajo traté de imprimir esa fuerza y también la que --veía en los escorzos de Siqueiros. Estas dos fuerzas, la de Méndez y la de Siqueiros me sirvieron muchísimo para mi carrera..." (40).

"...Y así pude, creo yo, incorporar la fotografía cinematográfica al movimiento plástico mexicano, incorporé el paisaje mexicano en forma de balances, de claroscuros, de cielos entornados, de nubes fuertes como las que tenemos, todo eso al servicio de la cinematografía, para así poder obtener una imagen muy mexicana en fotografía blanco y negro..." (41)

La iluminación pinta sobre todo un trabajo de interiores, el ambiente en el que se mueve la historia (quizá lo más importante de una película), y así éste es bien interpretado, el público en general obtiene lo que quiere. La iluminación es privilegio del fotógrafo, él es el dueño de la luz.



Fotografía tomada en 1933 por Gabriel Figueroa en la filmación de la película *Enemigos*. Aquí están ya muchos elementos estéticos que él desarrollaría posteriormente en su obra: el cuidado de la composición, los cielos exhibidos con fuerza y el cultivo de los temas mexicanos.

4.6.

CONCLUSIONES

México es un país privilegiado y bello; - el color y la luz, que han sido largamente estudiados a lo -- largo de la historia del Arte son temas que pueden ser ampliamente explorados en un país como el nuestro.

Los paisajistas mexicanos aquí estudiados, así como Gabriel Fuiqueroa coinciden en su fascinación por - nuestra geografía por nuestro gran colorido y brillantez cromática; todos ellos sienten un gran amor por el arte, por la vida, por la naturaleza, la luz y el color; todos ellos aportan valiosos pensamientos y grandes obras maestras que enri-- quecen la pintura mexicana.

B I B L I O G R A F I A

CAPITULO IV: MEXICO Y SU CALIDAD CROMATICA Y LUMINOSA

- (1) Da Vinci, Leonardo. Tratado de Pintura. Madrid, España, Editora Nacional, 1980, pág. 34.
- (2) Da Vinci, Leonardo. Op. Cit. pág. 37
- (3) Da Vinci, Leonardo. Op. Cit. pág. 40
- (4) Da Vinci, Leonardo. Op. Cit. pág. 253
- (5) Da Vinci, Leonardo. Op. Cit. pág. 254
- (6) Da Vinci, Leonardo. Op. Cit. pág. 261
- (7) Da Vinci, Leonardo. Op. Cit. pág. 167
- (8) Da Vinci, Leonardo. Op. Cit. pág. 243
- (9) Da Vinci, Leonardo. Op. Cit. pág. 244
- (10) Da Vinci, Leonardo. Op. Cit. pág. 250
- (11) Da Vinci, Leonardo. Op. Cit. pág. 251
- (12) Da Vinci, Leonardo. Op. Cit. pág. 265
- (13) Da Vinci, Leonardo. Op. Cit. pág. 270
- (14) Homenaje Nacional. José María Velasco. 1840-1912.
México, Museo Nacional de Arte, INBA, Ediciones del Equilibrista, S. A. de C. V. y Turner Libros, S. A., 1993, pág. 243.
- (15) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit. pág.246
- (16) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit. pág.248
- (17) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit. pág. 17
- (18) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit. pág.39
- (19) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit. pág.133
- (20) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit. pág.184

- (21) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit.pág.215
- (22) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit.pág.332
- (23) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit.pág.358
- (24) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit.pág.283
- (25) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit.pág,388
- (26) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit.pág.396
- (27) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit.pág.397
- (28) Homenaje Nacional. José María Velasco. Op.Cit.pág.469
- (29) Dr. Atl. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1974, pág. 7.
- (30) Dr. Atl. Op. Cit. pág. 8.
- (31) Dr. Atl. Op. Cit. pág. 10
- (32) Dr. Atl. Op. Cit. pág. 12
- (33) Joaquín Clausell y los ecos del Impresionismo. México Museo Nacional de Arte. Dr. R. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pág. 30.
- (34) Joaquín Clausell y los ecos del Impresionismo.
Op. Cit. pág. 55.
- (35) Joaquín Clausell y los ecos del Impresionismo.
Op. Cit. pág. 65.
- (36) Joaquín Clausell y los ecos del Impresionismo
Op. Cit. pág. 68.
- (37) Artes de México. Libro trimestral. Número 2 "El Arte de Gabriel Figueroa". México, Cámara Nacional de la -
Industria Editorial Mexicana, 1988, pág. 23.
- (38) Artes de México. Op. Cit. pág. 21
- (39) Artes de México. Op. Cit. pág. 39
- (40) Artes de México. Op. Cit. pág. 51
- (41) Artes de México. Op. Cit. pág. 65

CAPITULO V: PROPUESTA ESTRUCTURAL DE MI OBRA

- 5.1. ¿Porqué pinto?
- 5.2. ¿Qué pinto?
 - 5.2.1. Ejemplos físicos
 - 5.2.1.1. Naturaleza muerta
 - 5.2.1.2. Flores
 - 5.2.1.3. Paisaje
 - 5.2.1.4. Figura humana
- 5.3. ¿Cómo pinto?
 - 5.3.1. Utilización del color
 - 5.3.2. Formatos usados
- 5.4. Conclusiones

5.1.

¿PORQUE PINTO?

Como artista plástica que soy, me interesa reafirmar valores que actualmente siento perdidos; nos acercamos a un fin de siglo vacío de ideologías, con incertidumbres sociales, violencia, guerras y destrucción.

Sin embargo quiero celebrar una vez más placeres sencillos como los que resultan de ver una pequeña composición en apariencia inocua pero perfectamente bien - realizada; quiero rescatar la chispa de vitalidad que la - gran urbe nos apaga y que la sociedad anónima nos roba.

Al componer o formar un pequeño mundo - perfecto en cuanto a cosas y colores, mi motivación es encontrar la belleza y poderla compartir; quiero dejar huella y lograr emocionar al observador.

5.2.

¿QUE PINTO?

Lo importante radica en encontrar composiciones en la naturaleza o acomodar armónicamente objetos - de diversas formas y colores, antes que buscar un tema específico para pintarlo.

En esta tesis voy a hablar de lo que pinto en óleo, mostrando algunos dibujos como punto de partida para iniciar mi obra. Encuentro que en esta técnica puedo expresar el color con mayor brillantez, así como compararlo - con la obra de Cézanne.

Un punto que me interesa muchísimo es el color. Para el estudio del color, la luz, las sombras, los - medios tonos cualquier tema funciona:

Considero que cada color por sí mismo - tiene muchísimo potencial y puede dar de sí mismo mucho más si se le concede mayor atención, si se estudian y conocen a fondo todas sus posibilidades, para ello también he realiza- do obra basándome únicamente en un color.

Si tomo por ejemplo el BLANCO, existen - miles de variaciones de tonos e intensidades, los cuales en un conjunto forman sombras unos contra los otros y forman a su vez muchas más tonalidades. Es muy interesante el resulta- do, ya que aún en un modelo muy sencillo con pocos elementos existe un universo de color: ¡el color blanco puede darnos - mucho color! ésto es lo interesante.

Generalmente utilizo algún elemento de - contraste, que cuando es el opuesto o complementario del co- lor que se estudia, se logra un mayor equilibrio visual.

Mi obra entraría en los cuatro géneros -
siguientes:

A) NATURALEZA MUERTA

En este género, que puede ampliarse tanto como cosas existen en el mundo, los organizo armónicamente para componer un pequeño mundo que tenga vida y alegría.

B) FLORES

Las flores por sí mismas reflejan vida y alegría; es un género perfecto.

Para encontrar composiciones agradables y equilibradas, juego con diversos fondos, recipientes o algún elemento adicional que me ayude para balancear el conjunto.

C) PAISAJE

Este es un género en sí fascinante; lo importante es encontrar un pedazo en la naturaleza que me inspire, que tenga armonía y que cante; después lo enmarco en los límites correctos para lograr una composición perfecta.

D) FIGURA HUMANA

Aquí entran formas complejas y totalmente armónicas que al verlas como una composición más, he podido lograr cosas interesantes con mucha vida y gracia propias.

5.2.1. EJEMPLOS FISICOS

5.2.1.1. Naturaleza Muerta



" B L A N C O "

60 x 45 cm.

Esta es una composición cuyo color básico es el blanco; predominan los tonos fríos con algo que rompe que es la flor; hay algunos elementos muy oscuros, necesarios para lograr el contraste; de esta forma -- tengo un punto de referencia con lo más blanco, que sería el lado interior de la caja más próxima a nosotros y algunas luces de las jarras.

Esta composición muestra la gran cantidad de tonalidades que se pueden lograr con este color, y cuanto color nos brinda.

Es una composición armónica en cuanto a formas y está atravesada por una diagonal visual que va del extremo inferior derecho al superior izquierdo. La inclinación de la mesa se provocó para lograr una composición más dinámica y con mayor movimiento. La intención inicial de este cuadro fue el estudio de medios tonos, luces y sombras; es una pintura muy estudiada que requirió de mucha observación.

Básicamente utilicé mezclas de colores complementarios: rojos con verdes y azules con anaranjados (más blanco). Con estos colores logré - gran parte del colorido; asimismo encontré que es una composición compuesta por manchas de tonos fríos y otras de tonos calientes, aún dentro de un mismo objeto. (El contraste caliente-frío también fue de gran ayuda).



" A Z U L "

40 x 50 cm.

En esta composición utilicé como color general el azul ultramar, el cual fue mezclado con los demás colores que usé. Busqué elementos con ese color o alguna mezcla de éste. Formé una composición con el triángulo clásico cuyo vértice superior toca la flor más alta; es una mesa vista de frente, donde todo está equilibrado y tranquilo. Es una pintura donde el estudio de medios tonos es muy importante, donde el dibujo fue muy preciso y la pintura controlada.



" O T O Ñ O "

50 x 60 cm.

Esta es una obra de otoño, con colores de esa estación del año; el color de base fue el tierra de siena natural, con el que mezclé todos los tonos. Traté de transmitir alegría, frescura y equilibrio. La intención de esta obra fue lograr una pintura suelta, fresca, con vida, que si tuviera edad sería la "madurez en todo su esplendor"; traté de lograr por medio de manchas de color en tonos otoñales una serie de sensaciones espontáneas que mi modelo me transmitió. Es una composición triangular de una mesa vista de frente.

En este cuadro predominan los colores calientes: rojos, anaranjados, amarillos, que contrastan con algo de verde y azul para equilibrar visualmente el color general.

Utilicé el contraste cualitativo con algunas pinceladas de amarillos y anaranjados más puros y brillantes en las flores y frutas, dejando los otros colores más apagados para hacer resaltar estos objetos.



"ESCULTURA DE VERDURAS"

50 x 50 cm.

En este cuadro mi intención fue modelar como si fuera una escultura; utilicé elementos de la vida diaria que tienen mucho que ofrecernos: colores vivos, formas variadas, luces, sombras y sorpresas inesperadas; lo compuse como si fuera un arreglo frutal o floral. Logré transmitir -- lo imponente del conjunto y la fuerza y estabilidad que a su vez tiene la composición.

El color más importante en este cuadro es el morado, para lograr -- un balance óptico del color, hice uso del contraste cuantitativo al emplear una mancha más grande de tonos morados y rojos (y sus diferentes -- mezclas) y una menor de tonos amarillos y verdes. Morado y amarillo son complementarios así como rojo y verde, lo que equilibra el color del cuadro.



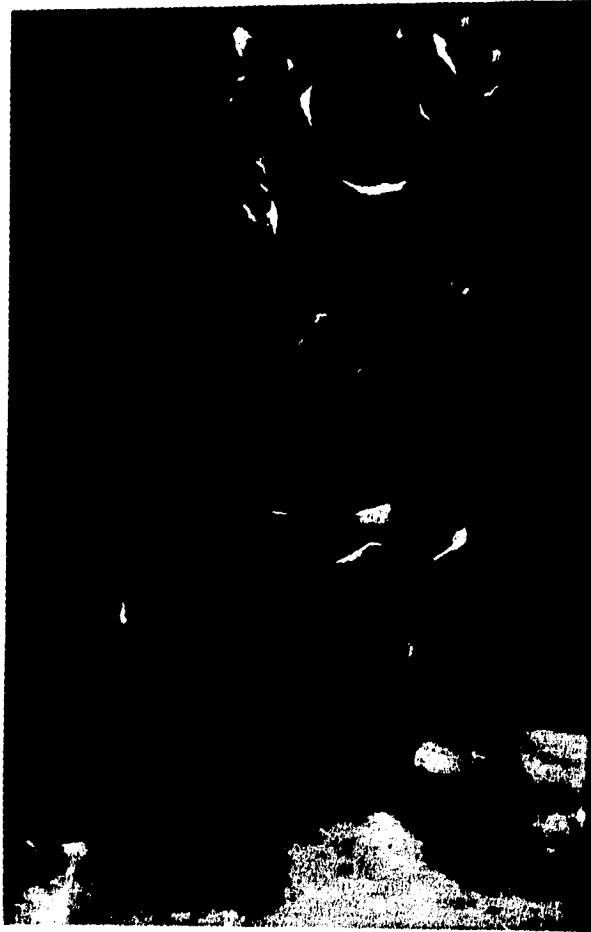
" G U A J E S "

50 x 60 cm.

Esta es una obra con gran fuerza plástica; es equilibrada y armónica. Es un juego de tonalidades, contrastes y formas, usando una paleta reducida de color: es una composición vista de frente pero que tiene movimiento, fuerza y estabilidad.

Morado y amarillo son los tonos básicos. El amarillo no es brillante para equilibrarse con el morado. Los grises utilizados son neutros y compuestos con mezclas de complementarios (azules y anaranjados; verdes y rojos).

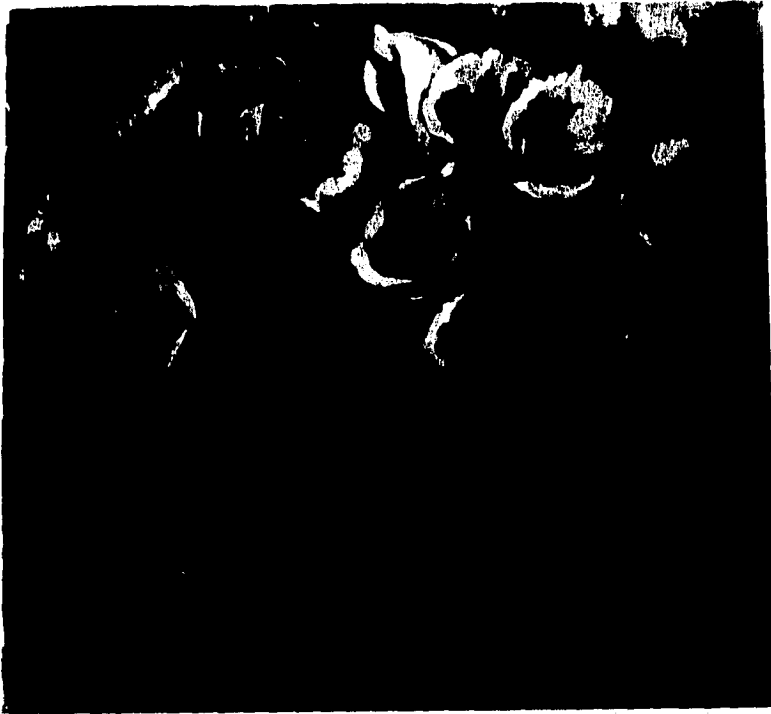
5.2.1.2. FLORES



"FLORES ROSAS EN MACETA ROTA"

45 x 35 cm.

En este cuadro la intención fue captar el color de la flor que - nos llega a través de sus hojas, tallos, maceta y la maceta rota; todo lo que rodea a las flores es un fondo sencillo que no tiene mayor pretensión que el de tratar que el color rosa destaque y sea el importante.



"ALCATRACES TALAVERA"

50 c 60 cm.

Es un estudio de tonalidades, en donde no existen grandes contrastes, se juega en una gama y quise mostrar la grandeza y alegría que los alcatraces me inspiran; es un canto abierto, que a su vez transmite - - tranquilidad. Es una composición sencilla, con un fondo neutro y frío - que juega con lo cálido de los tonos de las flores. Los grises están - compuestos por mezclas de complementarios: azul con anaranjado y verde - con rojo.



"BALCON EN SAN ANGEL"

60 x 40 cm.

La intención inicial de este cuadro fue el poder captar por medio de manchas de color los contrastes que se nos presentan al observar vidrio contra un pedazo de naturaleza, plantas y flores contra plantas y flores que se funden en una armonía cromática perfecta; la idea fue una pintura muy libre, fresca y espontánea que transmitiera toda la alegría, vida y luz posibles, en donde las tonalidades no tuvieran más que los contrastes indispensables como el jarrón morado oscuro y algunas de las hojas y tallos.

En general hay un contraste agradable entre los verdes y los morados: Verde-amarillo y Rojo-violeta son pares de colores complementarios, que son la base del color general, y que es el contraste más importante en este cuadro.



"AMBIENTE MORADO"

60 x 40 cm.

En este cuadro la intención fue sentir todo un ambiente en tonalidades moradas; es una obra libre, suelta casi de primera intención; utilicé manchas de color en áreas grandes con pequeños toques para los detalles. El violeta contrasta con el amarillo, el violeta-rojo con el verde-amarillo, de esta forma se logra un contraste de complementarios.



"MAGUEY CON LIMON"

80 x 60 cm.

Esta es una composición balanceada en cuanto a formas y colores; la flor del maguey en el centro y a lo alto canta suavemente para sentarse en una base que casi flota que a la vez es sólida y sustenta toda la obra. Es un cuadro monumental y de gran dinamismo. Los contrastes de complementarios: violeta y amarillo, rojo y verde, violeta-rojo y verde-amarillo, son la base para el colorido de este cuadro; de éstos, el color primario, amarillo y su complementario, morado se manejan como contraste cuantitativo: una proporción menor del amarillo que del violeta (1:3).



" G I R A S O L E S "

70 x 60 cm.

Esta es una obra que nos canta la alegría de vivir; es una explosión de color. Los amarillos de los pétalos con centros tan grandes y oscuros rodeados de diferentes tonalidades azules y verdosas me inspiraron belleza y felicidad que transmití con una obra de gran fuerza y colorido, con una riqueza de color y manejando la pintura suelta sin perder la frescura. Utilicé el contraste de complementarios: la base color es: amarillo-anaranjado y azul-violeta, así como rojo-anaranjado y azul-verde. Otro contraste muy importante es el caliente-frío: Los tonos calientes: amarillos y anaranjados y los fríos: azules, morados y verdes.

5.2.1.3. PAISAJE



"JACARANDA PLAZA ARCANGELES"

70 x 60 cm.

En una de las colonias más antiguas de la ciudad de México, en una plaza pequeña y escondida entre calles empedradas cada primavera florece "mi jacaranda". Así la apodé porque encontré que es la jacaranda más especial que jamás he visto. Enmarqué lo que la rodea y el resultado es esta obra.

La intención fue captar con la mayor libertad y honestidad posibles lo que me transmite este pedacito de la naturaleza; es también un estudio de la estructura del árbol, luces, sombras y la gran cantidad de tonalidades que existen en el paisaje.

La composición siempre ha estado ahí, lo único que hice fue ponerle cuatro límites.

En este estudio al natural y a la luz del día encontré manchas de color calientes y manchas de color frías, lo que da un contraste importante. Los tonos verdes y amarillos contrastan con sus complementarios: rojos y violetas.



"JACARANDA CON PERRO"

90 x 60 cm.

En esta obra la idea fue lograr un estudio de "mi jacaranda" en días con mayor luminosidad y con una perspectiva diferente a otros cuadros del mismo tema; el perrito, que vive en esta "Plaza de los Arcángeles" posó muy bien para mí, y entra como un elemento muy gracioso y espontáneo en la composición.

Lo que sentí al hacer este cuadro fue mucha alegría y tranquilidad, muchas ganas de vivir. Quiero transmitir lo bello que es un rayo de luz que atraviesa una gran ciudad y llega a plantarse en las hojas,

las flores, las ramas, el piso, que inunda todo con un maravilloso resplandor que nos hace sentirnos agradecidos por poderlo captar.

Aquí también hay contraste caliente-frío dentro de un mismo tono; y la naturaleza nos brinda un contraste de complementarios maravilloso: verde-amarillo con rojo-violeta, y nos brinda un equilibrio visual muy agradable.



"JACARANDA AMANECIENDO"

60 x 60 cm.

En este cuadro de la jacaranda en la "Plaza de los Arcángeles", hice un estudio cuando apenas estaba amaneciendo y los primeros rayos de sol cubrían la faz de la tierra. Los colores son diferentes que a medio día, todo es una sombra tenue y la luz apenas se va marcando en todo lo que rodea a la jacaranda.

Aquí se ve muy claro el contraste de los colores calientes del sol saliendo y los colores fríos de las sombras.



"EL CALLEJON DE LOS MILAGROS"

90 x 60 cm.

En esta obra quise mostrar que la belleza se encuentra si se busca. Estudiando en la Academia de San Carlos y sobre mi taller de pintura había una terraza que tiene una vista al centro de la ciudad de México y sus alrededores. En el ámbito social se hablaba de quitar a los - vendedores ambulantes de las calles; yo los veía a diario y me transmitían gran alegría, movimiento y vida. No quise dejar de plasmarlo y compartirlo. Días después de terminar mi cuadro ese movimiento y vida que

la calle de Moneda tuvieron dejó de existir. Afortunadamente tuve la oportunidad de haber captado la frescura y belleza de esas formas verdes, algunas en sombra, otras totalmente cubiertas de luz que le dieron la chispa a una calle oscura y angosta de la gran ciudad.

El contraste de complementarios verde con rojo resalta del cuadro, ya que lo demás son colores neutros; los colores neutros a su vez están compuestos por mezclas de complementarios (azul con naranja y verde con rojo), lo que hace que exista un mayor equilibrio visual en el color general del cuadro.



"ARCOS SAN ANGEL"

70 x 60 cm.

Aquí mi principal objetivo fue el querer compartir un rincón escondido y maravilloso que en la primavera de 1995 floreció como nunca antes lo había hecho. Estos arcos coloniales enmarcados espléndidamente por flores de los colores más bellos hacen de este lugar una composición perfecta de formas y colores, de tonos y contrastes. Es una obra cuyo dibujo previo fue muy preciso y estudiado, sobre todo de los arcos, que en sí son una escultura fenomenal y perfecta; el trabajo de las plantas, flores y árboles fue más suelto, tratando de captar las sensaciones que en esos momentos me transmitía el paisaje.

Es un cuadro pintado al natural, en el que los colores locales de los objetos se disuelven en toques de colores a causa de la acción de la luz y la sombra y de los múltiples rayos luminosos: estos colores tienen

variaciones de tonos calientes y fríos (no de claros y oscuros).

También el contraste cualitativo fue muy importante para que sobresaliera lo más brillante con tonos más puros y saturados; lo que no - quise destacar mucho quedó el mismo color pero apagado y sin resplandor; de esta forma logro que vibren los colores tocados directamente por los rayos del sol.

5.2.1.4. FIGURA HUMANA



"VIRGEN SIN MANO, ESTOFADO"

55 x 70 cm.

En este cuadro la idea fue representar una virgen con niño tomada de un estofado de madera antiguo. Utilicé una paleta muy reducida de color donde lo importante fueron los tonos; es una forma de tratar a la figura humana con un modelo muy plástico e interesante. El dibujo es controlado y muy bien estudiado; la pintura fue más suelta sin perder nunca de vista la importancia de los medios tonos. Aquí utilicé colores neutros mezclados con pares de complementarios (azules con anaranjados y verdes con rojos).



"MARTHA ACOSTADA"

40 x 60 cm.

Aquí la intención fue lograr un estudio de la figura humana tratado como si fuera masa, objeto o paisaje, pensando en luces, sombras, formas, tonos; no pensé en ojos, boca, cara, brazos o piernas sino en formas que veía junto a otras de diferentes tonalidades. Básicamente son colores neutros cuya mezcla es de dos complementarios.



"CARLA EN EL TALLER DE SALAT"

50 x 50 cm.

Este es un estudio en el taller del maestro Salat en la Academia de San Carlos. Quise captar rápidamente y con la mayor soltura y libertad un momento de mi estancia en dicho taller. El modelo me transmitió mucha energía y dinamismo y utilicé una paleta muy reducida. Las mezclas tienen sólo dos tonos (que son complementarios) y rebajado con blanco - dan todos los tonos.



"HOMBRE: FIN DE SIGLO XX"

80 x 70 cm.

La intención en este cuadro fue comunicar la esperanza para el hombre en el siglo XXI. La figura del hombre que está a la izquierda es la representación del final del siglo XX: caído, terminado, es un siglo que acaba con guerras, destrucción, hambre, pobreza, falta de moral y en franca decadencia. El siglo XXI se nos abre optimista, con ideas nuevas, tratando de recobrar valores perdidos; vemos la necesidad de la mano de Dios y su luz que nos guíe hacia una vida mejor que la que dejamos atrás.

Para representar el contraste entre un siglo terminado, y uno nuevo íleno de esperanzas, utilicé un color muy oscuro en la parte izquierda del cuadro e iluminando únicamente la figura del hombre parado así como la parte que lo rodea. (Contraste claro-oscuro).



" A N G E L I C A "

60 x 40 cm.

En este cuadro traté de lograr una composición armónica entre la modelo que posó, su ropa, el espacio que la rodea, y el color que utilicé. La idea fue captar los tonos generales con la mayor honestidad posible; es un estudio muy profundo de los contrastes ocurridos entre la figura y el fondo, dándoles a ambos la misma importancia. La modelo fue vista como un objeto más de la composición, que tiene ciertas formas, movimiento, sombras y luces. Al encontrar lo más oscuro (una parte de su pelo) y lo más claro (la parte de su blusa al lado de la mano derecha) - encontré la gama de los tonos exactos para todo el cuadro.

5.3.

¿COMO PINTO?

Lo primero que necesito es connoverme - con lo que voy a representar, estar motivada con las formas, los espacios, los tonos, los colores, y así poder transmitir las emociones que a mí me transmite el modelo.

En ocasiones hago bocetos previos para - calcular el formato y soltar la mano; también me sirven como estudio del tema para que al pintarlo me sea conocido.

Los bocetos pueden ser trazos rápidos - que se hacen en unos cuantos minutos o dibujos muy trabaja-- dos que tardan varias sesiones.





Otras veces empiezo directamente el óleo sobre el lienzo, con un color que se lleve con todos los demás. (Tierra de sombra natural o pardo rojo)



Cada obra es un mundo aparte, con características propias muy especiales.

La intención de cada pintura varía y la forma de ser atacada también; a veces me afectan agentes externos como estado de ánimo, días nublados, días soleados y el encanto de la composición en sí; sin embargo lo más importante es sintonizarme con lo que voy a representar para poder transmitir mis emociones por medio del trazo y las pinceladas.

Algo muy importante en las composiciones que pinto es encontrar que tengan armonía, equilibrio, ritmo, unidad y movimiento; todo debe estar en su lugar, nada debe de sobrar y nada debe faltar. He observado que rodearme de cosas bellas, láminas de obras de grandes pintores, encontrarme en un lugar cómodo con objetos que puedan funcionar como fuentes de inspiración, así como escuchar música clásica, hace que pueda pintar más fluido y libre; mis cuadros salen mejor.

Lo primero que hago para pintar es trazar sobre el lienzo las masas y espacios principales, marcando alturas máximas y mínimas de los objetos; todo esto es en pintura muy diluida con aguarrás; de esta forma voy corrigiendo el dibujo en todo momento; es una parte muy libre en la que puedo mover los objetos, subirlos, bajarlos o agrandarlos según se vaya presentando.

En el camino voy manchando las sombras, destacando lo que es más oscuro de la parte más clara; poco a poco el dibujo se va puliendo.







En esta primera etapa no pienso todavía en color, solamente voy conformando los medios tonos que me van acercando al momento en que el cuadro lo pida.

4.3.1. Utilización del color

Como mencioné anteriormente, empiezo a pintar haciendo el dibujo sobre el lienzo con el color Tierra de Sombra Natural y a veces con el Pardo Rojo.

Hay veces que preparo una base en el lienzo con temple de aceite y pigmento Rojo Oxido o Pardo Rojo; esto es para no tener la tela totalmente en blanco y que pueda empezar con mayor soltura; es una capa delgada y desapareja que voy colocando con un trapo, quedando de esta forma manchones con cierto movimiento.

Generalmente trato de no usar muchos colores, a excepción de los casos en los que el tema necesariamente así lo requiera.

La paleta básica que utilizo es la siguiente:

1. Azul Ultramar (Ultramarine blue)
2. Verde Viridiano (Viridian Green)
3. Sombra Natural (Raw Umber)
4. Rojo Inglés (Light Red)
5. Carmesi Alizarina (Alizarin Crimson)
6. Ocre Amarillo (Yellow Ochre)
7. Amarillo de Cadmio (Cadmium Yellow)
8. Rojo Cadmio (Cadmium Red)
9. Siena Natural (Raw Sienna)
10. Amarillo de Nápoles (Naples Yellow)
11. Blanco de Titanio (Titanium White)*

12. Blanco de Zinc (Zinc White)*



Azul Ultramar



Verde Viridiano.



Sombra Natural.



Rojo Inglés



Carmesi Alizarina



Ocre Amarillo.



Amarillo de Cadmio



Rojo Cadmiun.



Siena Natural



Amarillo de Nápoles



Blanco de Titanio



Blanco de Zinc.

* El blanco de titanio y el blanco de zinc se diferencian en que el blanco de titanio cubre más y el blanco de zinc es más transparente.

Generalmente uso la combinación de ambos. Si manejo veladuras me sirve más el blanco de zinc, no así - cuando quiero una mezcla espesa y utilizo nada más el blanco de titanio.

Los colores que utilizo como segunda opción son los siguientes:

1. Magenta (Magenta)
2. Violeta (Violet)
3. Amarillo de Cadmio Naranja (Cadmium Orange)
4. Amarillo Limón (Lemon Yellow)
5. Azul Ceruleo (Cerulean Blue)
6. Azul Cobalto (Cobalt Blue)
7. Verde Sapo (Sap Green)
8. Tierra Verde (Terre Verte)

9. Verde Cobalto (Cobalt Green)
10. Siena Tostada (Burnt Sienna)
11. Gris de Payne (Payne's Grey)
12. Laca de Geranio (Geranium Lake)



Magenta



Violeta



Amarillo de
Cadmio Naranja

Amarillo
limón



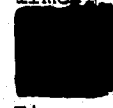
Azul
Ceruleo



Azul
Cobalto



Verde
Sapo



Tierra
Verde



Verde
Cobalto



Siena
Tostada



Gris de
Payne



Laca de
Geranio

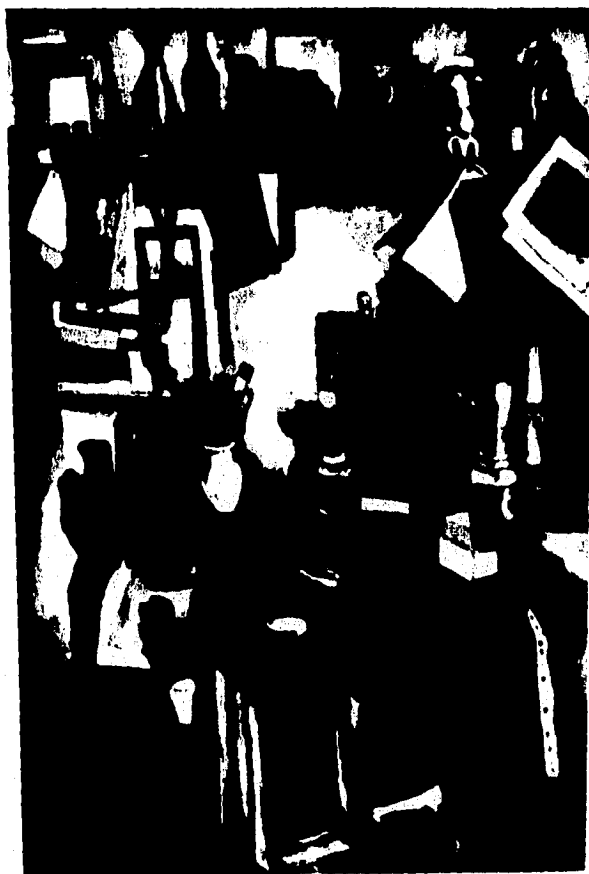
Además de los colores mencionados en las 2 paletas que utilizo, ocasionalmente pruebo algún otro color, para no limitarme a conocer nuevas posibilidades.

Lo primero que hago es poner los colores en la paleta y hacer las mezclas correspondientes.

























































Si por ejemplo tengo como modelo una naranja, una botella y un mantel, preparo el color local de cada uno:




































Naranja: veo el color naranja y hago varias mezclas: lo más oscuro lo más claro y varios colores - intermedios, y así con el verde de la botella y con los colores del mantel.




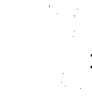






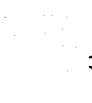



Posteriormente coloco la pintura en el lienzo.











































Las mezclas más comunes que utilizo son las siguientes:

	+		=		+		=			
AZUL ULTRAMAR		ROJO INGLES				BLANCO				
	+		=		+		=			
AZUL ULTRAMAR		CARMESI ALIZARINA				BLANCO				
	+		=		+		=			
AZUL ULTRAMAR		OCRE AMARILLO				BLANCO				
	+		=		+		=			
AZUL ULTRAMAR		AMARILLO DE CADMIO				BLANCO				
	+		=		+		=			
AZUL ULTRAMAR		AMARILLO LIMON				BLANCO				
	+		=		+		=			
AZUL ULTRAMAR		AMARILLO DE CADMIO NARANJA				BLANCO				
	+		=		+		=			
AZUL ULTRAMAR		ROJO CADMIUM				BLANCO				
	+		=		+		=			
AZUL ULTRAMAR		VERDE VIRIDIANO				BLANCO				

	+		=		+		=			
VERDE VIRIDIANO		ROJO INGLES				BLANCO				
	+		=		+		=			
VERDE VIRIDIANO		CARMESI ALIZARINA				BLANCO				
	+		=		+		=			
VERDE VIRIDIANO		OCRE AMARILLO				BLANCO				
	+		=		+		=			
VERDE VIRIDIANO		AMARILLO DE CADMIO NARANJA				BLANCO				
	+		=		+		=			
VERDE VIRIDIANO		ROJO CADMIUM				BLANCO				

	+		=		+		=			
ROJO INGLES		OCRE AMARILLO				BLANCO				
	+		=		+		=			
ROJO INGLES		AMARILLO DE CADMIO NARANJA				BLANCO				

	+		=		+		=	
CARMESÍ ALIZARINA		OCRE AMARILLO				BLANCO		
	+		=		+		=	
OCRE AMARILLO		VERDE SAPO				BLANCO		
	+		=		+		=	
AMARILLO DE CADMIO NARANJA		VIOLETA				BLANCO		
	+		=		+		=	
AMARILLO DE CADMIO NARANJA		VERDE SAPO				BLANCO		
	+		=		+		=	
VERDE SAPO		OCRE AMARILLO				BLANCO		
	+		=		+		=	
GRIS DE PAYNE		AMARILLO DE NÁPOLES				BLANCO		
	+		=		+		=	
LACA DE GERANIO		AZUL ULTRAMAR				BLANCO		
	+		=		+		=	
LACA DE GERANIO		BLANCO				BLANCO		

La gran mayoría de las veces empiezo - pintando con pintura muy delgada marcando tonos: lo más oscuro y lo más claro; en el caso de paisajes o temas muy - - sueltos voy marcando las zonas por los colores que veo; - siempre trato de ver manchas de color: un color y el color que está al lado.

En este punto voy probando las mezclas que tengo en la paleta: coloco un tono y muy pegado a éste pongo otro, y junto al otro, otro más, etc.

Trato de ver la composición como un conjunto de colores y no como objetos; de esta forma voy integrando todos los elementos, luces y sombras al mismo tiempo, dándole importancia a todo por igual: "los espacios son - igual de importantes que los objetos".

Algo muy importante es cuidar que las - mezclas sean lo más limpias posible, que no se batan con los demás colores de la paleta y también no mezclar demasiados colores a la vez para lograr un tono: la mezcla será más - limpia si se combinan 2 ó 3 colores nada más.

Poco a poco el cuadro va pidiendo más pintura; en algunos puntos pongo la pintura más espesa (generalmente en las luces); las partes más oscuras trato de - dejarlas con pintura delgada.





Lo claro o las luces que veo es lo último que pongo en un cuadro; ya que tiene que haber sombras - antes de poner las luces;

Continuamente voy redibujando cuando es necesario.

Otras veces empiezo a poner color en un punto que me llamó la atención: de esa forma logro que un pedacito esté bien de color y tono y lo demás va saliendo. Trato de ver formas, tonos y manchas de color; trato de ver cómo funciona un color junto al otro; siempre trato de ir pintando figura y fondo al mismo tiempo ya que todo tiene la misma importancia; inclusive en ocasiones el fondo puede tener mayor importancia que el objeto en sí; si los tonos del fondo están bien no es necesario que una naranja, por -

ejemplo, tenga tanto trabajo o pintura; si a todo lo que es tá a su alrededor le concedo la misma importancia, será una naranja que cante y tenga vida.

El proceso de cada obra varía aunque -
utilizo los mismos recursos: nunca dejo de dibujar, trato -
de no perder de vista lo más oscuro y lo más claro, así co-
mo los medios tonos, voy pintando formas y colores tratando
de no pensar que son objetos, flores, árboles o personas; -
trato de captar la chispa, el sabor o el pequeño detalle -
que hace lo diferente; quiero ver las cosas como si fuera -
la primera vez que las estoy viendo; es "la naranja", no es
cualquiera, es "la flor", no cualquier flor; las cuales son
únicas y especiales y las cuales se encuentran en un espacio
y dimensión que merecen la misma atención.

Para terminar un cuadro, es importante -
saber cuando parar; cuándo dejar las primeras pinceladas que
salieron a la primera y cuando se necesita más trabajo.

Yo creo que es un poco intuición y un po-
co de razonamiento, sin embargo cada cuadro tiene su fin a -
diferente tiempo de los otros y solamente el artista lo pue-
de determinar.



5.3.2. Formatos usados

Los formatos que utilizo varían mucho, pero generalmente prefiero formatos medianos como: 40 x 50, 50 x 60, 60 x 70, 40 x 60, 70 x 80 cm. y variaciones alrededor de esas medidas;

Hay formatos chicos que también me gustan: 20 x 25, 20 x 30 y 30 x 40 cm.

Ocasionalmente he utilizado formatos grandes de 2.00 x 1.10, 1.00 x 1.20, 1.80 x 1.50 mts.

Me gusta mucho variar y cambiar de formato cuando pinto, a veces pintar en grande, luego en chico, después mediano, probar medidas aureas tratar formatos cuadrados, etc.

Tip's que tomo en cuenta al pintar:

- el color Sombra Natural mezcla muy bien con todos los colores, así como al empezar un cuadro.
- usar indiscriminadamente el blanco puede volver crudo un cuadro.
- los colores Amarillo de Nápoles y amarillo brillante hacen cálido un color.
- el color Gris de Payne es muy peligroso: usarlo delgado y poco.
- los colores "laca" se usan como veladuras o transparencias
- sombras en superficies blancas: para sombra cálida: Blanco + Amarillo de Cadmio Naranja (en el frente)
para sombra fría: Blanco + Ultramar o Viridiano (en el fondo).
- Los colores opuestos dan sombras perfectas.
- No usar color café para sombras.
- Los troncos de los árboles no son café, sino azul o morado

5.4.

C O N C L U S I O N E S

He encontrado cosas muy interesantes con el estudio de esta tesis. Llegué a la conclusión que el color y la luz son elementos de suma importancia para un artista. Para tener una visión más amplia de ello, estudié a pintores impresionistas, a Paul Cézanne, a pintores mexicanos que trabajaron con la luz de México y que en este siglo han sido lo más sobresaliente.

Siempre he preferido pintar con luz de día y estudiar los colores de las cosas con la luz natural. Es muy interesante observar cómo va cambiando la tonalidad de un objeto conforme van pasando las horas: sus sombras y sus colores, los reflejos de un objeto sobre otro, llegar a encontrar cuando un mismo color puede tener tonalidades frías y tonalidades calientes.

Tengo un rechazo a pintar con luz artificial; si lo llego a hacer al día siguiente y a la luz del día encuentro que no fue lo que quise representar. Yo le doy mucha importancia a la luz natural del día; prefiero la de la mañana, aunque no me molesta la de la tarde; para mí la luz del día es la auténtica, la "verdadera", y la luz artificial es "falsa".

Al hablar de falso y verdadero, lo hago en forma muy personal, ya que si yo no me siento cómoda pintando, no logro mi objetivo, no logro decir nada.

Por cómoda me refiero a algo muy subjetivo, pues no tiene fundamentos lógicos que se expliquen con la razón. A mí me late algo o no, me apasiona o no, me dice algo o no; lo que voy a pintar primero me tiene que emocionar mucho, me tiene que transmitir una emoción; para esto todo debe de ser armónico y el color y la luz son fundamentales.

Cézanne, que es el pintor que tomo como punto de partida para el estudio de mi obra, puso gran interés en la luz, en pintar directamente de la naturaleza y en el estudio de los diferentes colores locales. Para él los colores primarios producen brillantez, pero las mezclas de éstos pueden producir toda una gama de efectos sutiles; a estas mezclas les dá una gran importancia. Quería representar el paisaje con un colorido más natural basado en la percepción directa de los tonos y la luz.

Los pintores impresionistas basaron gran parte de su obra en pintar directamente del natural, en utilizar mezclas de complementarios y tonos calientes y fríos. Todos ellos dieron más importancia a la luz y al color que a los objetos y las substancias; para ellos la brillantez debía lograrse por el empleo de los colores primarios.

Leonardo da Vinci habla de la gran importancia de la luz en la pintura, y para él la belleza de un color radica en sus luces, pues la luz muestra la verdad de los colores sobre las partes iluminadas.

Como mexicana que soy me interesa el estudio del color y la luz de mi país. México es un país privilegiado y hermoso; goza de una geografía que ofrece un gran colorido y brillantez cromática. Artísticamente, México tiene mucha riqueza natural, se vive alegría, movimiento, folklore, luz y color. Muchos pintores y fotógrafos coinciden en su fascinación por nuestro país, por nuestro gran colorido y brillantez cromática, por la luz y el color.

Dentro de mi inclinación artística, encontré a la pintura, la cual se ha vuelto una finalidad en mi vida.

Como dije en un principio, soy una artista plástica que me emociono con pequeñas composiciones o pequeños mundos que yo misma he creado o descubierto; lo que quiero es poder transmitir la belleza, o "ese algo" que encontré y que así como a mí me emocionó, también emocione al espectador.

Mi pintura va empezando; llevo en ello pocos años y como en todos los comienzos es necesario estudiar a fondo las bases; mi pintura está basada en el dibujo y la composición, así como el mismo Cézanne fundó su arte en cimientos sólidos, basado en una estructura que los impresionistas habían perdido.

Para mí el tema en la pintura no es lo importante ni lo trascendental. Lo que vale es la honestidad con la que se captó un fragmento de este mundo tan hermoso y lo que una obra nos pueda emocionar y transmitir.

B I B L I O G R A F I A

- Artes de México. Libro trimestral. Número 2 "El Arte de Gabriel Figueroa. México, Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, 1988.
- Bessonova Marina, Williams James William. Impressionism and Post-Impressionism. New York, U. S. A., Editorial - Copyright Aurora Art publishers, Leningrad, 1989.
- Cogniat Raymond, Lassaigue Jacques. Historia de la Pintura. Tomo 3. España, Asuri de Ediciones, S. A. de C. V., 1989.
- Da Vinci, Leonardo. Tratado de Pintura. Madrid, España, Editora Nacional, 1980.
- Dr. Atl. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1974.
- Duchting Hajo. Cézanne. Alemania, Editorial Benedikt - Taschen Verlag Gmbtt, 1991.
- El Gran Libro del Color. Barcelona, Blume, 1982.
- Fleming, William. Arte, Música e Ideas. México, Mc Graw - Hill, 1993.
- Harris Nathaniel. The Art of Cézanne. Londres, Editorial Optimus Books, 1989.
- Homenaje Nacional. José María Velasco. 1840-1912. México, Museo Nacional de Arte, INBA, Ediciones del Equilibrista, S. A. de C. V. y Turner Libros, S. A., 1993.
- Hoog Michel. Cézanne. Father of 20th. Century Art. New - York, Editorial Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994.
- Itten, Johannes. El Arte del Color. México, D. F., Noriega Editores, 1994.

- Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo. México, Museo Nacional de Arte. D. R. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- Kendall Richard. Cézanne por sí mismo. Londres, Inglaterra, Plaza y Janes Editores, S. A., 1991.
- Koppers, Harold. Fundamentos de la Teoría de los colores. Barcelona, G. Gili, 1980.
- Lassaigne Jacques. El Impresionismo. Madrid, España. Editorial Aguilar, S. A., 1968.
- Lozano Fuentes José Manuel. Historia del Arte. México, - Compañía Editorial Continental, S. A. de C. V., 1991.
- Mueller, Conrad G. y Mae Rudolf. Luz y Visión. United States, Time Inc., 1969.
- Naubert-Riser Constance. Cézanne. New York, U. S. A., Editorial Crescent Books, 1991.
- Parramón José M. El Gran Libro del Color. Barcelona, Parramón Ediciones, S. A., 1993.
- Petrová Eva. Delacroix y el Dibujo Romántico. Barcelona, España, Ediciones Polígrafa, S. A., 1989.
- Wong Wucius. Principios del diseño en color. México, Ediciones G. Gili, S. A. de C. V., 1995.
- Rat, Robert. Luz y Colores. Buenos Aires, Ed. Víctor Leru, S. R. L., 1984.
- Rewald John. Cézanne a Biography. New York, U.S.A., Editorial Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1986.
- Roberts, Reginald. Psicología del Color. México, Yug, 1989.

- Saber Ver. Tomo 20 "Historia del Impresionismo", México, Fundación Cultural Televisa, 1995
- Salvat Juan. Historia del Arte. Tomos 9 y 10. México, - Salvat Mexicana de Ediciones, S. A. de C. V., 1979.
- Schapiro, Meyer. Cézanne. Japón, Biblioteca de Arte. Julio Ollero Editor, S. A., 1991.
- Siblik Jivi. Paul Cézanne - Dibujos. Barcelona, España. Editorial Ediciones Polígrafa, S. A., 1979.
- Vollard Ambroise. Cézanne. New York, U.S.A., Editorial - Dover Publications, Inc., 1985.
- Walther F. Ing. La Pintura del Impresionismo. Tomos 1 y 2 Alemania, Editorial Benedikt Taschen Verlag Gmbtt, 1993.