



MUSEO
Soumaya
FUNDACION *Carlos Slim*

Sobre la
pintura



ENERO 2022
DISTRIBUCIÓN GRATUITA



Anónimo belga | *Adoración del Niño por los Reyes Magos* | c 1750 | Óleo sobre tabla | Fotografía: Agustín Garza | 52573



Índice

El arte y sus creadores	4
Dibujo	20
Clarooscuro	30
Escorzo y <i>contrapposto</i>	38
Perspectiva	46
Composición	56
Color	64
La línea	74
Volumen y plasticidad	88
Memorias de Concha Miramón	100

INSTRUCCIONES REALIDAD AUMENTADA

Descubre detalles sobre las obras en el museo mediante la aplicación gratuita RA infinitum. Descárgala, es muy sencillo:

1



Entra a tu tienda de aplicaciones.



2

Descarga gratis RA infinitum.



3

Ábrela, apunta a la imagen y sorpréndete.



Editorial

¿Qué es la pintura? Desde la Antigüedad se le ha asociado con la mimesis de la naturaleza y con una expresión sensible del pensamiento. Los artistas del Renacimiento la consideraron como el único arte capaz de representar lo que el ojo humano ve. El escritor Plinio, *el Viejo*, señaló que el origen de la pintura deriva del trazo de los contornos de las sombras.

Frente a un cuadro, cada persona experimenta determinadas sensaciones y esto se debe a un cuidadoso planteamiento formal por parte del creador. El arte no es solo sensibilidad. Hay un estudio sistemático. Planificación: puntos, líneas, planos, texturas, colores, formas... sensación de movimiento, tensión o ritmo; dimensión, escala, formato, proporción...

Transitar del ver al observar. Sondar el lenguaje formal del arte mediante claves interpretativas. Dejar de ser espectadores pasivos para comprender la génesis de una obra pictórica y así apreciar sus elementos.

Las categorías formales guían al espectador en su experiencia estética pero no la limitan. La esencia de una obra va más allá y se revela en cada mirada. *Ut pictura poësis*, es decir, *la pintura es a la par de la poesía*.

Construyamos juntos un 2022 unidos por el arte...

Hagamos comunidad.







Giacomo Guardi | *Venecia, vista de la Regata en el Gran Canal con dirección hacia el Puente del Rialto, con el Palacio Balbi a la izquierda* | c 1780-1800 | Óleo sobre tabla | Fotografía: Agustín Garza | 53170



El arte y sus creadores

Alfonso Miranda Márquez | Dirección

Detrás de una obra de arte se encuentra un amplio trabajo conceptual. El o la artista decide consciente e inconscientemente utilizar técnicas y materiales particulares de una época o contexto específicos para proyectar su propia interpretación de la realidad. Si un creador no documenta su actividad, las investigaciones de época o posteriores buscarán cubrir aquellas oquedades.

El valor de «lo auténtico» es propio de la Modernidad y en gran medida se ciñe a Occidente, aunque poco a poco permea el ámbito estético global sobre todo a partir de la consolidación del mercado del arte.

En la Antigüedad así como en el Medioevo solo se apreciaba, independientemente de la autoría, el resultado de la obra y su valor simbólico y estético. Si bien en la Alta Edad Media y en el Renacimiento se comenzaron a firmar obras, durante el *Cinquecento* los artistas desarrollaron estilos propios en lugar de replicar un prototipo. Más tarde, el interés ilustrado introdujo clasificaciones en torno a aquellos procesos creativos.

Corroborar la adjudicación de una obra a un artista del pasado requiere validaciones que van desde la documentación histórico-artística o el conocimiento estilístico, hasta el análisis técnico y científico. Sin embargo, como explican las investigadoras Murtha Baca y Patricia Harpring:

hablar de "autenticar" una obra a través del análisis científico da una falsa impresión de lo que la ciencia puede lograr. Cualquier análisis científico del arte no puede establecer la verdad de la procedencia, al igual que la ciencia no puede probar que ninguna hipótesis en particular sea cierta. El análisis experto solo puede «desautorizar» una obra, al demostrar su anacronismo o su no coherencia en cuanto a un estilo o sustancia empleada.

Lo cierto es que una obra es falsa cuando se descubre que deliberadamente y con dolo se quiere pasar por auténtica; al ocurrir esto, poco importan los elogios vertidos sobre el trabajo, y su valor económico se deprecia a la nada.

Clasificación para la autoría de una obra:

- **De autor:** se considera «obra autógrafa», es decir, realizada por el creador o creadora en alguna disciplina de las bellas artes, cuando la pieza en cuestión fue firmada, o bien fue sometida a un análisis estilístico e indubitablemente arroja los rasgos que distinguen la producción y se afirman con referencias personales o históricas.

El término neerlandés «*alterstil*» se utiliza sin traducción para definir al



creador de un estilo llamado «detonante», pues no se ajusta al paradigma que predominaba en ese momento y a partir de entonces se podía propiciar su imitación o evolución por parte de sus contemporáneos o seguidores tardíos.

En cuanto a las fechas de ejecución de la obra, el autor o autora pudo haber consignado el día, mes o año. Sin embargo, cuando una pieza carece de fecha, esta



puede inferirse mediante referencias como cartas, documentos oficiales, diarios, material de prensa, amén de realizar una analogía estilística de la producción del autor y entonces se puede establecer un periodo acotado o lapso creativo.

La palabra latina que se emplea con mayor frecuencia es «circa», literalmente «hacia» o «alrededor de», y de acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*,

la abreviatura debe consignarse con una «c» (en minúscula y sin punto, aunque anteriormente se anotaba «ca.») antes del año o años propuestos. Puede emplearse en español con la palabra «hacia» o simplemente con una «h» (también minúscula y sin punto) seguida de la cifra.

Francesco Guardi | *Venecia, una vista de la Plaza de San Marcos con dirección hacia el este* | c.1775 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Agustín Garza | 53171





- **Artista y taller:** se considera que gran parte del trabajo fue realizado por el autor y ciertas partes de la obra ejecutadas por discípulos dentro del mismo espacio creativo. Cabe mencionar que a la manera gremial, durante la Edad Media y el Renacimiento –y para los virreinos americanos hasta el Barroco y el

Tránsito al Neoclasicismo– era una práctica común que la obra fuese realizada por el artista y su taller, y esta aún era considerada de autor.

- **Taller de:** refiere a una obra de un artista cuyo nombre se desconoce y fue ejecutada en el estudio de un creador en particular y posiblemente bajo su supervisión.

Antonio Joli y taller | *La cuenca de San Marcos, Venecia* | c 1735 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Gliserio Castañeda | 2551
Nicolò Guardi, atribuido | *La Orilla de los Eslavones, Venecia, vista desde la cuenca de San Marcos* | c 1750 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Alejandra Villela | 52850

- **Atribuido a:** parte de una opinión informada sobre la autoría de una obra de arte de la que no hay pruebas definitivas, pero con base en el estilo, se considera que la obra puede vincularse con un determinado artista.
- **Anteriormente atribuido a:** término utilizado para referirse a una atribución que se había aceptado, pero que en general ante nuevas investigaciones, ya no se considera válida.



Taller de Michele Marieschi | *Venecia, vista de la Isla Mayor de San Jorge con góndolas y grandes barcos en primer plano* | c.1736-1738 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Agustín Garza | 52100





- **Círculo de:** término que designa a la obra de un artista desconocido que parece estar asociado con un autor específico. Aquel creador debió de vivir en el mismo tiempo y zona geográfica que el autor de referencia y es probable que haya tenido algún contacto con él o ella.
- **Seguidor contemporáneo de:** se emplea para una obra de un artista cuyo nombre no se conoce aunque sus características muestran rasgos influenciados por un autor, una corriente, o un estilo en particular. La obra puede haber sido realizada en el tiempo de dicho creador o bien en el tiempo inmediato posterior y no necesariamente la pieza fue ejecutada por un discípulo directo.



Círculo de Francesco Guardi | Venecia, vista de la Plazuela de San Marcos hacia la Isla Mayor de San Jorge | c 1800 | Óleo sobre lienzo | Imagen suministrada por Google | 51194



- Escuela de: define una obra influenciada por un artista en particular. El autor, cuyo nombre se desconoce, debió vivir al mismo tiempo o poco después que el creador referido, pero no se sabe que sea su alumno o seguidor directo. Por lo general, indica el estilo de una obra y el conjunto de reglas que se transmitían en el ámbito de un taller. Asimismo, puede indicar una determinada área geográfica que desarrolló un estilo definido.
- Seguidor de: la obra de un autor sin identificar sigue el estilo de un artista en específico después de la vida de este. Para alejarlo aún más del creador del modelo original, puede utilizarse el término «a la manera de». Si la distancia temporal es mayor también suele emplearse «después de».



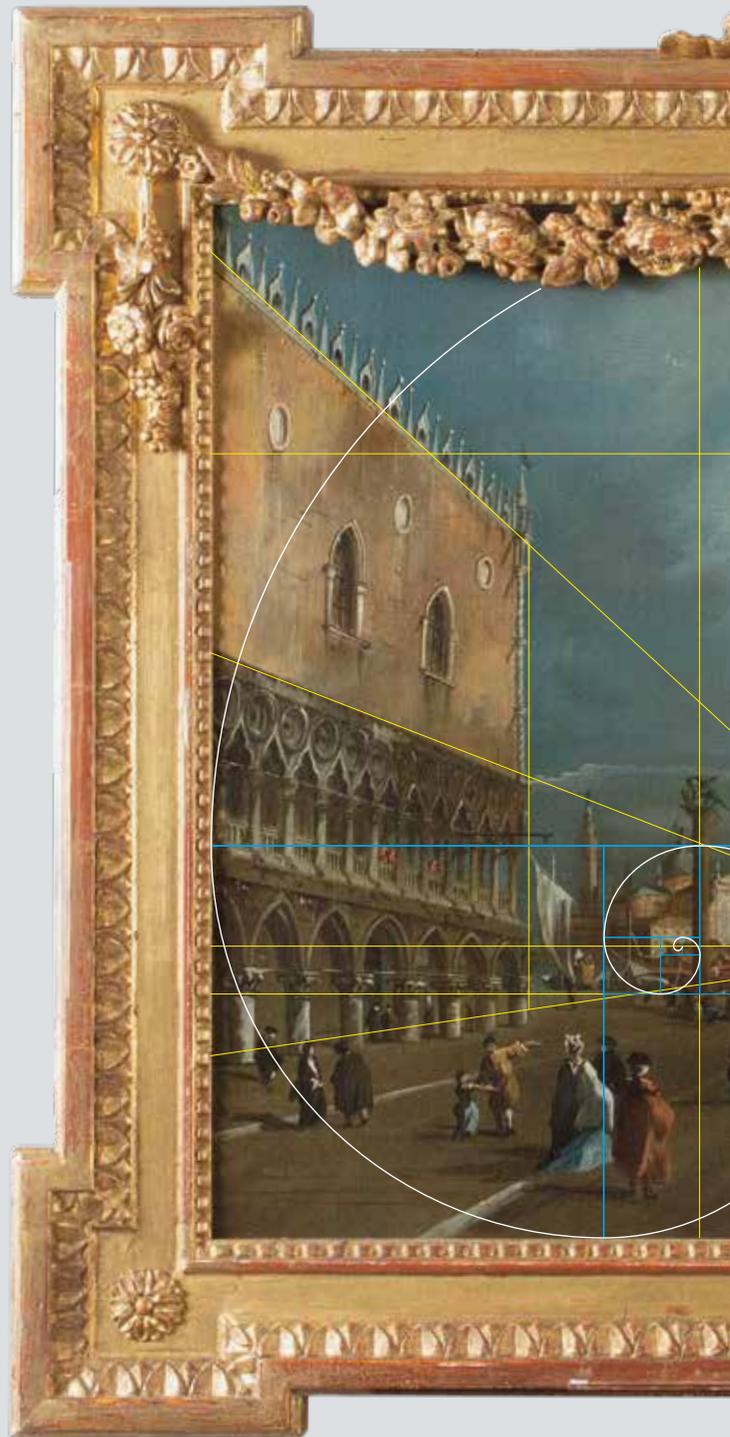
Escuela de Antonio Canal, *il Canaletto* | William James, atribuido | *Vista del Gran Canal con la Iglesia de Santa María de la Salud* | c 1750-1771 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa | 52098

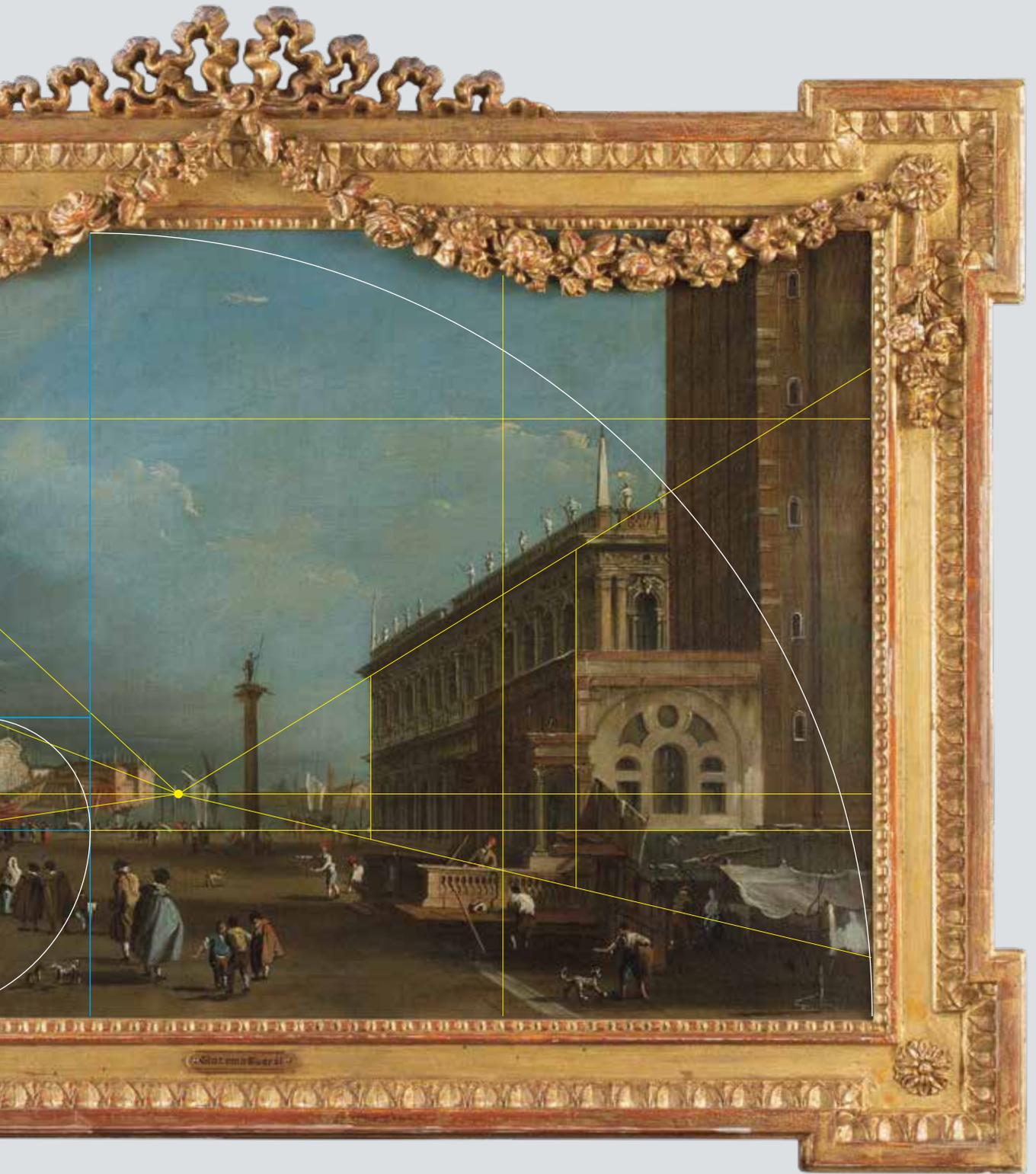




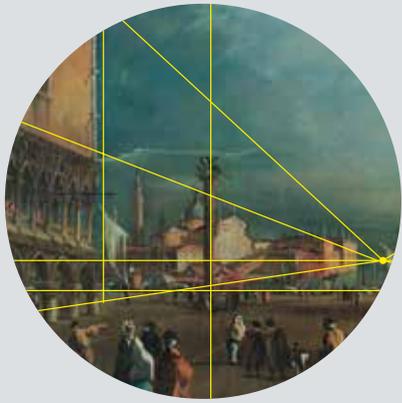
La mayoría de las vistas venecianas se inspiraron en estampas realizadas por la primera generación de vedutistas. Estas sellarían la pauta para los encuadres más célebres a los que los pintores añadirían ligeras variaciones en la luz y en la disposición de las figuras.

Seguidor contemporáneo de Francesco Guardi |
La plazuela de San Marcos con dirección hacia el sur | c 1800 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Alejandra Villela | 51200



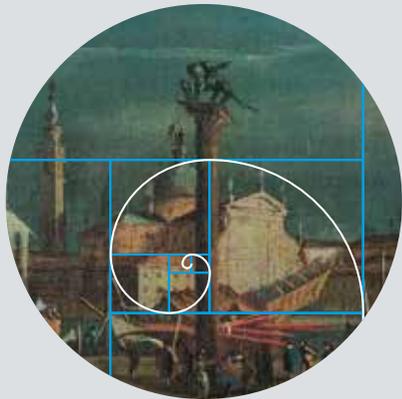
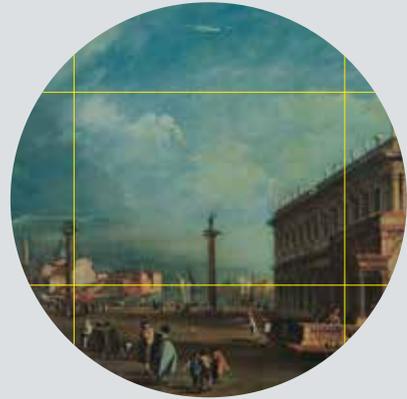


San Marco



Los edificios están resueltos con líneas rectas verticales paralelas a los extremos laterales del lienzo, mientras que las perpendiculares llevan la atención a un punto de fuga ubicado en un horizonte bajo al centro de la composición.

Francesco Guardi observó la regla de tercios para equilibrar el peso visual en las secciones laterales e inferiores del lienzo. Así, dejó libre el sector superior central.



La columna del león alado de san Marcos coincide con el primer eje vertical de la retícula.

La columna de san Teodoro se ubica prácticamente en el centro de la composición y a pesar de su solidez visual, su tamaño se aprecia disminuido debido a la perspectiva y profundidad de campo.

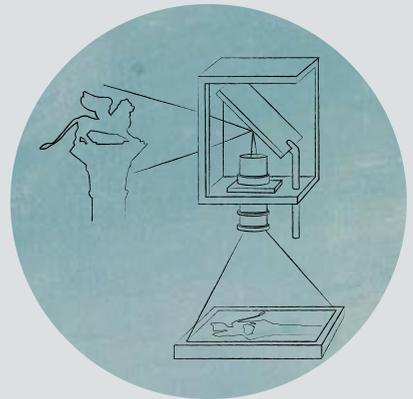


El peso visual está cargado hacia el lado derecho de la composición tanto por la solidez de los volúmenes como por las sombras.



Las figuras, además de animar la escena con una estampa de la vida cotidiana en Venecia a fines del siglo XVIII, resultan esenciales para distinguir las proporciones de los edificios que los rodean.

Para poder realizar vistas lo más fieles a la realidad, los pintores usaban el recurso de la cámara oscura. El instrumento hacía pasar los rayos de luz a través de un pequeño orificio para proyectar la imagen de la realidad sobre la superficie opuesta, en la que aparecía invertida y desenfocada. Gracias a unas lentes posicionadas en su interior, la imagen se tornaba nítida y se proyectaba sobre un vidrio para que el pintor pudiera trazarla.



Los colores utilizados por Guardi corresponden con la pintura veneciana del *Settecento*. Al observar el celaje se puede apreciar una particular atención a los efectos de la luz sobre las nubes.

Dibujo

Categoría formal de las artes visuales en la que un artista utiliza instrumentos para marcar superficies bidimensionales. También figuras trazadas con una consecución de puntos que forman líneas.

Los dibujos más antiguos se realizaron sobre piedra, sin embargo el soporte por antonomasia es el papel y debido a su fragilidad muchos no han sobrevivido. De la civilización grecorromana se tienen pocos ejemplares, pero gracias a la literatura antigua sabemos que hubo varios artistas que manifestaron su destreza en esta disciplina.

Durante el Medioevo, la mayor resistencia de los materiales como la vitela, permitió la perdurabilidad del dibujo. Con una función eminentemente práctica, esa etapa privilegió los proyectos arquitectónicos, así como la realización de maravillosos manuscritos iluminados.

A lo largo del siglo xv fueron cardinales los tratados de Piero della Francesca (c.1415-1492) y Luca Pacioli (c.1445-1517) ilustrados con imágenes del círculo de Leonardo da Vinci, quien sin duda otorgó al dibujo un valor científico, al utilizarlo como medio cognitivo para investigar a la naturaleza así como para registrar y describir sus inventos. En el Renacimiento el dibujo profundizó en aspectos como la perspectiva o los volúmenes. Desde entonces tiene una función instrumental que refleja el primer paso hacia la concepción de una obra y un carácter didáctico que permite al artista afinar su observación de la realidad y perfeccionar su manera de representarla.



Dulcis ingenij calamiq; caroque fimbria uirga
 Comica seruo gaudet sermone iuua
 Ignat euneca manu loquatur adglumia gestu
 Nequa querec loqui salice pade lacrima uita etate nam tu amoris habes buhinde arte
 Proposita afficit citharis mouet imperat auge
 Orans sed macta seductio e airta

Muchos autores han dispuesto bosquejos que utilizaban durante el proceso de formación de sus alumnos, para enseñar sus trabajos a potenciales mecenas o como base de un repertorio en los modelos iconográficos para los frescos u otras obras de mayor escala.

En algunos casos estas piezas han trascendido su función original para ser obras de arte por derecho propio. El Humanismo consideró al dibujo como el *fundamento de todas las artes* y para muchos artistas solo ha sido un medio que permite llegar a la obra acabada. Los dibujos preparatorios permitían al artista corregir fácilmente cualquier error y transferir de manera eficiente y precisa las imágenes a un lienzo o muro, sin embargo como disciplina no gozó de completa autonomía hasta que, sobre todo gracias a Michelangelo Buonarroti, se introdujo la tendencia de respetar su dignidad.

Bajo esta línea adquirió mayor importancia a lo largo de los siglos: de las clases más relevantes para la formación de un artista dentro de la Academia, a partir del siglo xvii creció el interés por las series de dibujos que ya no se consideraban puros instrumentos profesionales, sino objeto de colección y de reflexiones críticas. Con la Modernidad se introdujeron diferentes novedades que más que respetar una reproducción fidedigna de la realidad, procuraban expresar la instantaneidad del momento o la fuerza del trazo. Las Vanguardias potenciaron su carácter expresivo que se prestaba a transmitir los dictados de una nueva poética.

FC

Alexandre-Jean-Baptiste Hesse | Estudio de manos | c 1830-1860 | Carboncillo, clarión y sanguina sobre papel montado en cartoncillo | Fotografía: Rebeca Rosendo | 53654



Cuadrícula

La presencia de líneas verticales y horizontales forma una caja comúnmente conocida como «cuadrícula». Fue un instrumento técnico que los artistas empleaban para la distribución racional de las figuras dentro de una composición así como para transferir sus dibujos a mayores o menores escalas.

Bernardo Castello | *Perseo y Andrómeda* | c.1600-1620 |
Tinta, carboncillo y *gouache* sobre papel | Fotografía: Rebeca
Rosendo | 12270





Estarcido

La palabra «*estarcido*», en inglés «*cartoon*» o «*stencil*» y en italiano «*spolvero*», refiere a un instrumento comúnmente empleado en el proceso creativo, sobre todo en la época renacentista. Se trata de un boceto preparatorio realizado sobre papel que se perfora a lo largo de las líneas del dibujo. El diseño era realizado por el maestro y la perforación por sus ayudantes. Para transferirlo al soporte final, se sobreponía el papel con orificios y se le esparcía el polvo de carbón contenido en una pequeña bolsa. Al pasar por los agujeros, el mineral dejaba trazadas en el soporte inferior las figuras de la composición original. Después de tener las líneas de referencia, se podía terminar la obra. Aquí, el dulce rostro de la Virgen guarda cercanía con los trazos de Michelangelo y en *sfumato* leonardesco san Crispín emerge de las penumbras, mientras que la tenue luz esboza los perfiles de los santos Francisco y Roque.

Giovanni Antonio Bazzi, *il Sodoma* | *La Virgen y el Niño con los santos Crispín, Juan Bautista, Francisco y Roque* [estarcido para la composición de *La Madonna dei Calzolari*] (también conocida como *La Madona con el Niño en brazos con los santos Juan, Francisco, Roque y Crispín*) | c 1530 | Carboncillo y albayalde sobre papel | 142.9 x 191 x 0.01 cm | Fotografía: Javier Hinojosa | 7046





La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un ente independiente que respira de modo individual y que tiene una vida material real. [...] Un buen dibujo es aquel que no puede alterarse en absoluto sin que se destruya su vida interior, independientemente de que esté en contradicción con la botánica, la anatomía o cualquier otra ciencia.

Wassily Kandinsky (1866-1944), pintor ruso, en *De lo espiritual en el arte*, 1979





Giandomenico Tiepolo | *La institución de la Eucaristía* | c 1751-1753 | Tinta sobre papel | Fotografía: Alejandra Villela | 51963





Clarooscuro

Derivado del italiano «*chiaroscuro*», describe el procedimiento pictórico que, mediante el empleo de variaciones dramáticas de tonos claros y oscuros, genera un efecto lumínico misterioso sobre los cuerpos.

Los diferentes tonos de luz que se perciben al observar una obra se deben a la representación de las zonas de sombras y de media luz. Los cuadros realizados con la técnica del clarooscuro normalmente presentan una única fuente de luz, al alejarse de esta los valores tonales se hacen más oscuros.

A partir de una atenta observación del comportamiento de la luz, estos contrastes sugieren la sensación de volumen de los objetos representados y otorgan a la obra un aspecto realista con un fuerte poder expresivo. Los contrastes evocan una gran variedad de sensaciones, resaltan el volumen de un objeto o potencian la profundidad espacial de un ambiente.

Taller de Jacopo Dal Ponte, Bassano | *Esau vende su primogenitura a Jacob* | c 1580-1590 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa | 52274



Página 32: **Trophime Bigot** | Posiblemente el *Maître à la chandelle* o «Maestro de la candela», Teofili Trufemondi, Trofamonti, Troffamondi o Bigotti, según los investigadores Benedict Nicolson y Jean Boyer. Por otro lado, la crítica italiana distingue entre dos creadores: padre e hijo | *Cupido y Psique* (detalle) | c 1638-1642 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa | 5804



Típico en la pintura nórdica es recurrir al uso de una vela para crear un fuerte contraste entre luz y sombra, como se puede apreciar en esta pintura barroca neerlandesa. La escena se desarrolla en la penumbra a excepción del rostro de la anciana que se ilumina por la luz de la vela. Esta es la única fuente lumínica de la pintura. El contraste otorga un carácter de austeridad, íntimo y casi espiritual.



Círculo de Gerrit Dou | *Una anciana come avena a la luz de la vela* | c 1658 | Óleo sobre tabla | Procedencia: probablemente Louis-Philippe, duque de Orléans, Francia; probablemente Thomas Moore Slade, Londres, Reino Unido; colección particular; George Greville, segundo conde de Warwick y herederos, Londres, Reino Unido; casa de subastas Sotheby's, Londres, Reino Unido, 2014 | Fotografía: Javier Hinojosa | 51726







El claroscuro se logra mediante diversos procedimientos. Puede ser gradual como el de Leonardo da Vinci. Gracias al uso del *sfumato*, que consistía en difuminar los contornos, el artista logró dar profundidad a los rostros. El vocablo deriva de la palabra italiana *fumo* [humo] y compara la técnica con la disipación del humo en el aire. El maestro renacentista siempre subrayó la importancia de que las sombras tenían que ir unidas a las luces sin trazos ni contornos, como sucede con el humo. Leonardo también distinguió entre *lumen* (*lumeggiatura* en italiano, que refiere al efecto de la luz sobre las superficies) y *lustro* [brillo o reflejo]: la primera es una modalidad pictórica que emplea la luz para modelar las formas; esta técnica estuvo en boga sobre todo en la pintura italiana para otorgar una nítida definición del espacio. El *lustro*, típico de la pintura nórdica, es más fragmentado y otorga a las superficies calidad matérica.

Aert Jansz. Marienhof | *José y la esposa de Putifar* | c.1646-1652 |
Óleo sobre tabla de roble | Fotografía: Željko Tomić | 58380

El claroscuro también puede ser a *mezzatinta* [media tinta] si la separación entre luz y sombra es nítida o distribuida en dos tonos. Al emplear fuertes contrastes se logra el efecto típico de la pintura barroca. Cuando no hay pasajes intermedios, los reflejos aparecen más intensos, mientras que las sombras se tornan más oscuras y profundas. Otra posibilidad es la de obtener un fuerte brillo pictórico mediante el uso de colores puros y la abolición casi total del negro en las sombras que se logran con colores fríos. La técnica fue ampliamente desarrollada por los pintores impresionistas de fines del siglo XIX. Con las Vanguardias los artistas se alejaron de una representación realista y se asistió a un gradual abandono del claroscuro que había sido referencial para las generaciones anteriores.

FC

En un dibujo, el claroscuro se puede obtener al emplear un trazo cruzado. Consiste en dibujar signos gradualmente más intensos sin alcanzar el negro absoluto para que la imagen no se vuelva plana.

Otra técnica empleada es la del esfumado, que otorga un efecto muy sugerente. Se puede obtener con el polvo de un lápiz, carboncillo, clarión (tiza). Con el *sfumato*, la transición de la luz a la sombra es muy suave y el efecto final es el de la intangibilidad de las formas.

Léon Augustin Lhermitte | *Mujer, quien se desviste a la luz de una vela* | c 1880-1900 |
Carboncillo sobre papel | Fotografía: Rebeca Rosendo | 53800



Escorzo y contrapposto

Medios para plasmar la libertad de movimiento dentro de una figura, el término «escorzo» procede del italiano *scorcio* y refiere a un tipo de perspectiva en la que las figuras se representan de forma perpendicular u oblicua con respecto al observador. Esta técnica posibilita crear imágenes tridimensionales sobre un soporte bidimensional y lleva al espectador a observar y pensar la obra de arte con profundidad. Para conseguirlo, el artista modifica las proporciones e incluso deforma tanto los objetos como la anatomía de los personajes para crear con ello la ilusión de volumen.

El estudio de los procedimientos para aplicar la perspectiva al dibujo de la anatomía ha sido tema de interés para los artistas de distintas épocas y latitudes. Durante el periodo Helenístico (323-30 a. C.) los griegos utilizaron el escorzo con la finalidad de representar cuerpos girados que, con sus posturas, reflejaran el dinamismo de los momentos *pregnantes*, es decir, de aquellos que aluden a la instantaneidad de la imagen. En la Edad Media este recurso cayó en desuso y fue retomado durante el Renacimiento, periodo en el que surgieron diversos tratados sobre perspectiva como *De prospectiva pingendi*, escrito hacia 1474 por Piero della Francesca (c. 1415-1492), que abarca la compleja representación de figuras en escorzo.





Círculo de Andrea Mantegna | *Cristo muerto en el Santo Sepulcro* [versión a partir de la obra *Cristo muerto y tres personajes dolientes*, sita en la Pinacoteca de Brera, Milán, Italia] | c 1550 | Óleo sobre lienzo | Procedencia: posiblemente colección de Canonici, Ferrara, Italia; Jacob M. Heimann, Nueva York, los EE.UU.; French and Co., Nueva York, los EE.UU.; condesa Nadia de Navarro, Glen Head, Nueva York, los EE.UU.; colección particular; casa de subastas Christie's, Nueva York, los EE.UU.; 2016 | Fotografía: Gisa Villanueva | 52986



Giacomo Cavedone | Jacopo Cavedone | *Llanto por Cristo muerto* | c 1620-1650 | Óleo sobre lienzo |
Fotografía: Rebeca Rosendo | 56960

Más adelante, en 1528, el artista alemán Albercht Dürer, Durero, en su tratado *De symetria*, describió e ilustró el uso del escorzo a partir del vínculo entre las distintas partes del cuerpo y las figuras geométricas; así, una cabeza toma forma a partir de un prisma dividido en siete espacios verticales y nueve horizontales con líneas paralelas. Esta retícula ha servido para ubicar y trazar los rasgos más importantes.

Uno de los procedimientos más frecuentes para trabajar el escorzo en un lienzo o en un muro es el de trazar una retícula sobre la superficie para que, a partir de ella, el artífice pueda componer el boceto sin perder de vista la proporción del dibujo. El escorzo es distinto a las perspectivas de puntos de fuga ya que se traza el objeto de forma perpendicular; esta característica imprime dificultad a la técnica.

Escuela flamenca | *El martirio de santa Catalina* [a partir de la obra de sir Anton van Dijck o Anthony van Dyck] | c 1650-1700 | Tinta y aguada sobre papel | Fotografía: Alejandra Vilela | 50579





Por su parte el «*contrapposto*», también conocido como «*chiasmo*», es un término igualmente italiano que se utiliza para designar a la armónica oposición de las partes del cuerpo en la representación de la figura. Evoca tensión y por lo general se emplea con el objetivo de romper el hieratismo y la frontalidad en las esculturas. La gracia y el naturalismo que aporta se consiguen gracias a los detalles simples; así, en un cuerpo, visualmente se eleva la cadera hacia un lado con la ligera flexión de un pie y la sutil caída de un hombro. Esta técnica dota a la figura en una cierta oposición armónica que equilibra los volúmenes y da sensación de movimiento.

Jacques François Joseph Swebach | Jacques François Joseph Desfontaines | **Choque de caballería** | 1788 | Grafito, acuarela, tinta y *gouache* sobre papel | Fotografía: Alejandra Villela | 53433, 53433a



El *contrapposto* fue utilizado por la cultura clásica griega y su invención se atribuye al escultor Policleto. Sin embargo, las formas y posturas humanas de Praxíteles fueron las más imitadas por artífices helenísticos y romanos. Las esculturas que cargan todo el peso en una de las piernas exageran la sensación de balanceo de la cadera, que logra sobresalir por un costado de la figura. A este efecto se le denomina «curva praxiteliana» e imprime de manera armónica dinamismo a la composición.

SP

Páginas 44 y 45: **Seguidor flamenco de Peter Paul Rubens** | *La Conversión de Pablo* [a partir de la obra de Rubens perdida en 1945 durante el incendio de la Flakturm Friedrichshain, Berlín, Alemania] | c 1700 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Rebeca Rosendo | 57817







Perspectiva

Organización plástica para crear una ilusión verista de un espacio tridimensional en un plano de imagen bidimensional. A partir del siglo xv, los artistas florentinos emplearon el término para indicar la manera de representar a los objetos según los principios de óptica. Así, los objetos del fondo aparecen más pequeños que los del primer plano. A diferencia de otras convenciones pictóricas, la perspectiva lineal evolucionó solo en Occidente, pues las obras de la Antigüedad clasificaban jerárquicamente a personajes y objetos en función de su valor simbólico y no de acuerdo con la distancia entre la obra y el espectador. Las figuras más importantes se mostraban con mayor altura en una composición que conduce a la llamada «perspectiva vertical»; de ahí la superposición de los elementos para indicar la posición relativa en la composición.

Giuseppe Palizzi | Giuseppe Nicola Raimondo Palizzi | *Vistas de Paestum* [Poseidonia o Posidonia, Campania, Italia] (detalle) | c 1850 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Gliserio Castañeda | 12464





J. Palazzi



Duccio di Buoninsegna (c 1255/1260-c 1318/1319) y Giotto di Bondone (c 1267-1337) fueron de los primeros maestros en explorar la idea de profundidad y volumen y, al usar sombras con gran efecto para crear una ilusión de profundidad, se les ha atribuido la invención de la perspectiva. El análisis revela que Giotto habría implementado la idea de paralelos convergentes, pero sin el uso de un punto de fuga preciso.

El sistema de «punto único» o «perspectiva lineal» fue inventado en Florencia por Filippo Brunelleschi (1377-1446). A partir de la refracción de

Giuseppe Vasi | *Interior de la basílica de San Pedro en Roma* | 1775 | Estampa calcográfica sobre papel | Fotografía: Rebeca Rosendo | 54016

espejo, el maestro se percató que las líneas de la ciudad coincidían en un punto del horizonte. La perspectiva lineal se construye matemáticamente de modo que todas las líneas paralelas que se alejan parecen converger entre sí (ortogonales), y finalmente se encuentran en un solo punto, llamado «punto de fuga». Este sistema fue utilizado por artistas florentinos de principios del siglo xv, y fue codificado por Leon Battista Alberti (1404-1472) en su tratado *De Pictura*. Así, la perspectiva, además de crear la sensación de profundidad espacial, fue un método de composición plástica.

Giacomo van Lint | Jacob van Lint | *El arco de Constantino* [Roma, Italia] | c 1750 | Óleo sobre lienzo |
Fotografía: Gisa Villanueva | 58291a



Las más elaboradas perspectivas se trazaban en dibujos preparatorios que luego se transferían al muro o a la tabla. Otro método práctico para crear perspectiva fue el llamado «clavo y cuerda», en el que un hilo atado permitía crear las líneas compositivas principales.

La pintura flamenca y veneciana con apoyo de la *camera oscura* buscó empíricamente una convincente ilusión del espacio tridimensional que, a diferencia de las ortogonales florentinas, construían varios puntos de fuga.

En la Historia del arte, los creadores no siempre han realizado una composición formal de manera ortodoxa, con el rigor de cálculos matemáticos, sin embargo, este conocimiento ha sido guía, e incluso para el arte moderno fue el punto de partida para romper con el canon.

AM

Gherardo Poli | Capricho arquitectónico con personajes de la Comedia del arte | c 1700-1730 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Rebeca Rosendo | 55239

Gherardo Poli | Capricho con músicos y ronda de baile | c 1700-1730 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Rebeca Rosendo | 55239a

Páginas 52 y 53: **Lieven Cruyl | Vista de la construcción del Pont Royal** [París, Francia] | c 1687-1689 | Tinta y carboncillo sobre papel | Fotografía: Rebeca Rosendo | 7230

Páginas 54 y 55: **Giuseppe Palizzi | Giuseppe Nicola Raimondo Palizzi | Vistas de Paestum** [Poseidonia o Posidonia, Campania, Italia] | c 1850 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Gliserio Castañeda | 12464a







LIVONIA LIBRA, F. G. ET SOCIORUM
BONNENSIUM Jussu Regio, 1830. Anno.

PROSPECTVS ERECTIONIS ARCVM IN PONTE LA PILE, ET FVLCRORVM
PARISIENSIVM ANNO MDC LXXVII AC LXXVIII
VUE DE L'ELEVATION DES ARCADES DU PONT DU L
SOUVENIR LEVRE ANTEES A PARIS PAR DE GRANT AU DC LXXVII



UN LIGNEORVM MOIEM LAPIDEAM SVSSTENTIVM LVTELLI
PARTI PRACIPVE CIVISDAU VRBIS
OUVRE ET DE LA CHARPENTERIE DES CEINTRES POUR
AVEC LA PLUS GRANDE PARTIE DE LA VILLE 208





Composición

Es el término que se le da a una obra de arte completa y, más específicamente, a la forma en que todos sus elementos trabajan juntos para producir un efecto global. Se entiende por «composición» a la articulación de elementos plásticos de la imagen para que tengan orden y equilibrio, de tal suerte que el espectador los perciba como armónicos. En su libro *Introducción a la teoría de la imagen*, Justo Villafaña la describe como una sintaxis visual en la que la interacción de los distintos componentes provee a la obra de «significación plástica», es decir, *la suma de todas las relaciones producidas por los elementos icónicos organizados en estructuras según un principio de orden*.

Estos elementos pueden separarse en tres rubros:

- **Espaciales:** también llamados morfológicos, son la base de la representación visual, es decir, punto, línea, plano, textura, color y forma.
- **Temporales:** movimiento, tensión y ritmo.
- **Escalares:** dimensión, escala, formato y proporción.

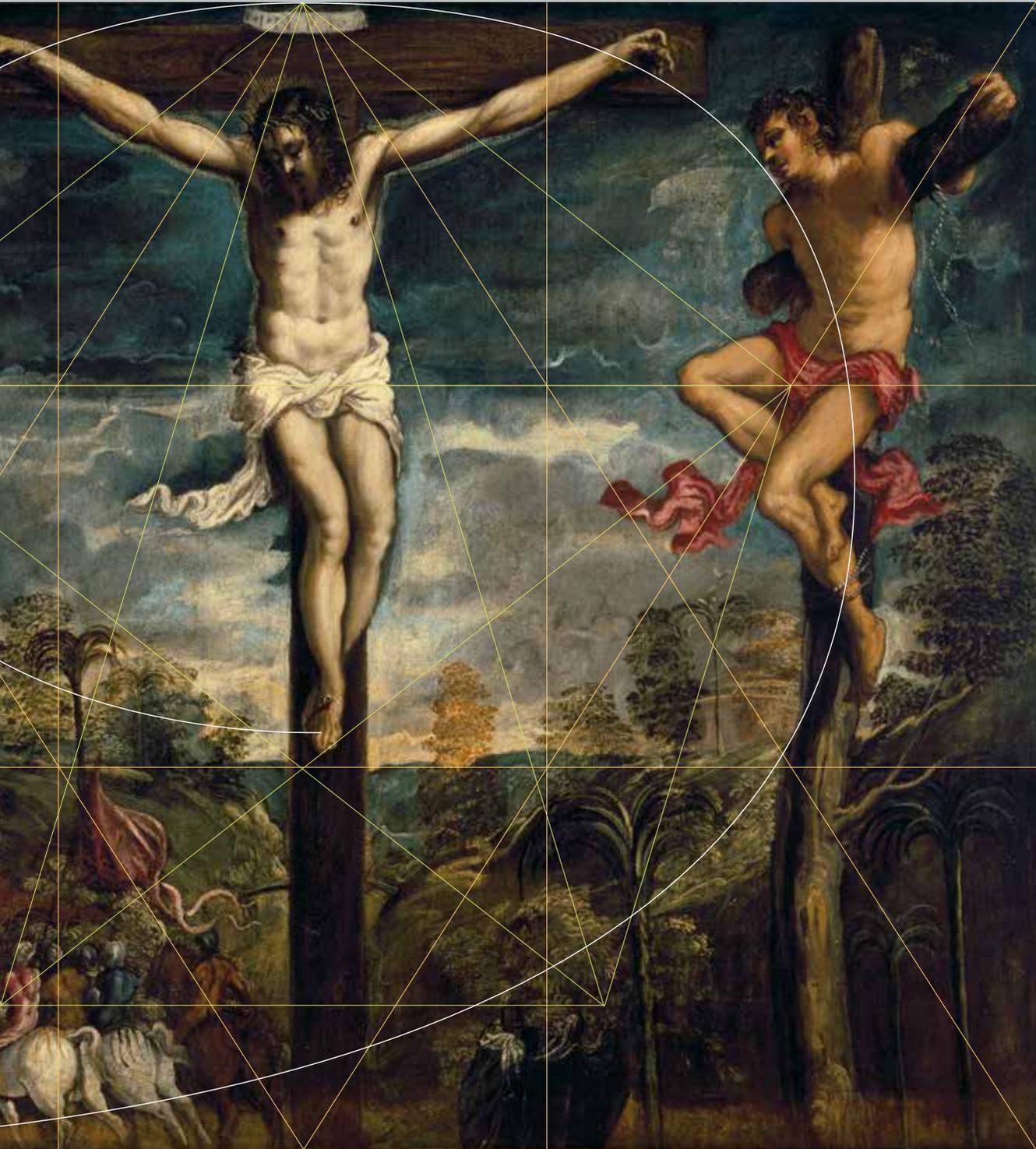
Ningún objeto se percibe como algo único o aislado.

Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia, apunta el filósofo alemán Rudolf Arnheim.



Jacopo Robusti, *il Tintoretto* | Jacopo Comin, *Il Furioso* | ***La Crucifixión*** | c 1550 | Óleo sobre lienzo | Procedencia: adquirido del artista por el conde Mocenigo y herederos, Palacio Mocenigo, Venecia, Italia; sir C. Richetti, Italia; Jas P. Muirhead, corte de Haseley, Oxfordshire, Reino Unido; señora Thomas; parroquia de la iglesia católica, Oxford, Reino Unido; casa de subastas Sotheby's, Londres, Reino Unido; colección particular; casa de subastas Sotheby's, Londres, Reino Unido; colección particular; casa de subastas Christie's, Londres, Reino Unido, 1993 | Fotografía: Javier Hinojosa | 3398







Sobre el eje de la composición, el artista elevó la figura de Jesús crucificado por encima de la línea del horizonte.

La fuente de luz incide directamente sobre el cuerpo de Jesús. El Buen ladrón, a la diestra del Salvador, cuenta con mayor iluminación y su mirada se dirige al pie de la cruz.



Contrario a la iconografía medieval y del Alto Renacimiento, el Mal ladrón busca la mirada del Redentor.

Dimas y Gestas equilibran la composición. La mayor luminosidad del plano medio otorga profundidad a la obra. Los juegos de luces y sombras en los torsos generan la sensación de volumen.



El drapeado del cendal que no se muestra anudado crea un efecto de ligereza.



Los colores propios de la Escuela veneciana confieren dramatismo a la obra.

Los brazos de Jesús muestran el *pentimento* o arrepentimiento de *il Tintoretto*. Se ha desvelado el dibujo preparatorio y el maestro optó por brazos más delgados.

El artista practicó tanto el dibujo del natural como la disección de cadáveres, para así lograr la representación fidedigna de la anatomía humana.



El recorrido visual de la obra parte de los soldados romanos quienes huyen de la escena; de ahí se dirige hacia la diestra del espectador para reparar en la mirada de Gestas y detenerse en la cartela que reza, de acuerdo con el evangelio canónico de san Juan, el acrónimo INRI, de la frase en latín *Iesvs Nazarens Rex Ivdæorum* [*Jesús el Nazareno, rey de los judíos*]. Después, el espectador se detendrá en Dimas y finalmente, reparará en los pies del Redentor.

El también psicólogo analizó la percepción humana a partir de los principios de Gestalt y sus estudios apuntan a que estas interacciones son registradas por nuestro cerebro como un *juego recíproco de tensiones dirigidas*. De esta observación parte la conclusión de que una figura simétrica colocada en el centro preciso de la superficie resulte en una composición equilibrada, pues todas las fuerzas visuales que van hacia el objeto y las que provienen de él son idénticas.

Las «líneas de composición», a veces denominadas «líneas implícitas», son ejes imaginarios que se perciben como conectados y que guían el ojo del espectador dentro y alrededor de la obra.

Uno de los conceptos fundamentales para entender la pintura es el “peso visual”, que se percibe no únicamente por su tamaño y color sino también por su posición sobre la superficie de creación. Dentro de una imagen hay zonas de mayor o menor atracción. El centro es el principal foco de atención. En el eje vertical, la parte inferior del cuadro es más estable mientras que la superior es más dinámica; en la horizontal, el nivel de actividad aumenta conforme el objeto se acerca al extremo superior derecho. En palabras de Villafañe: *existe una zona de máxima estabilidad coincidente con el cuadrante inferior izquierdo, la cual va decreciendo al desplazarse la ubicación del*

elemento hacia la parte superior y hacia el margen derecho del cuadro.

Una obra plástica suele analizarse mediante la aplicación de líneas imaginarias que la seccionan y ayudan a identificar algunos de los siguientes factores: el horizonte, los planos, el punto de fuga, el peso visual en las diferentes zonas y la dirección que asumen las figuras.

Existen varios preceptos para la composición visual; uno de los más extendidos es la regla de los tercios, que consiste en dividir en tres tantos los límites vertical y horizontal de una superficie rectangular, resultando en nueve secciones idénticas. Los puntos focales se encuentran en las cuatro intersecciones de estas líneas. Para alcanzar el equilibrio, el peso visual de los objetos debe coincidir con alguno de estos ejes y liberar o dejar aire en un tercio de la imagen. La línea del horizonte no debe dividir al cuadro en dos partes iguales sino coincidir con alguno de los ejes terciados. De aquí también se deriva el principio de movimiento: si un personaje mira o una figura parece desplazarse en cierta dirección debe de tener un espacio al frente, lo que le imprime una sensación de dinamismo.

Doménikos Theotokópoulos, *el Greco* | *Cristo en la cruz, en un paisaje con jinetes* | c 1610-1614 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa | 3466





Louis de Caullery, atribuido | *Calvario* | c.1600 | Óleo sobre lámina de cobre | Fotografía: Javier Hinojosa | 52650

Además de estas guías perpendiculares a los bordes de la superficie –en el entendido que esta sea rectangular y plana– pueden aplicarse líneas oblicuas que suelen tener una dirección vertical e indicar el punto de fuga. Estas resultan en composiciones triangulares o diagonales.

Otro precepto compositivo que puede seguir una obra es la «proporción áurea», en la que el tamaño de los distintos elementos de la imagen sigue una razón natural de la partición de 1.618034 y que se describe gráficamente con una espiral calificada como «áurea» o «dorada».



Círculo de Frans Francken, *el Joven* | *Crucifixión* | c 1600 | Óleo sobre tabla | Fotografía: Rebeca Rosendo | 57866

Es importante señalar que estos preceptos no son universales ni inamovibles, es decir, varían significativamente de acuerdo con la época, latitud y estilo. Baste recordar que mientras el Humanismo en Europa puso gran atención en la perspectiva y manejo

del volumen, el arte islámico privilegió las composiciones centrales y simétricas, y ambas resultan altamente simbólicas. Incluso en obras realizadas en momentos, temáticas y estilos similares se aprecian diferencias significativas en cuanto a composición.

Color

De los elementos que conforman una obra de arte, el color es de los más ostensibles. El filósofo Denis Diderot (1713-1784) lo definió como *le souffle divin* o el soplo divino que anima las cosas y vivifica a las figuras.

El color deriva de la percepción sensible de quien lo aprecia y la ciencia moderna ha demostrado que en realidad los colores que normalmente y naturalmente creemos que poseen los objetos no son cualidades intrínsecas, sino el efecto de la refracción de la luz sobre la superficie.

A nivel físico se consideran tres factores: el tono, el tinte y la luminosidad, en el ámbito artístico se distingue principalmente entre tono y valor. El tono es el color como cualidad y el valor refiere a su luminosidad. Graduar un tono significa modificar su valor. Hay tonos cálidos y fríos; ricos y neutros; profundos y ligeros; dominantes y secundarios.



Doménikos Theotokópoulos, el Greco | *La Sagrada Familia con María Magdalena y plato de frutas* | c 1610-1614 | Óleo sobre lienzo | Procedencia: inventario del artista del 12 de abril de 1614; Jorge Manuel Theotocópuli, hijo del artista; colección privada, Gijón, España; Galería Miethke, Viena, Austria; colección M. van Gelder, Uccle, Bélgica; colección sir William van Horne y familia, Montreal, Canadá; colección particular; Caylus Anticuario, Madrid, España, 1998 | Fotografía: Javier Hinojosa | 3467



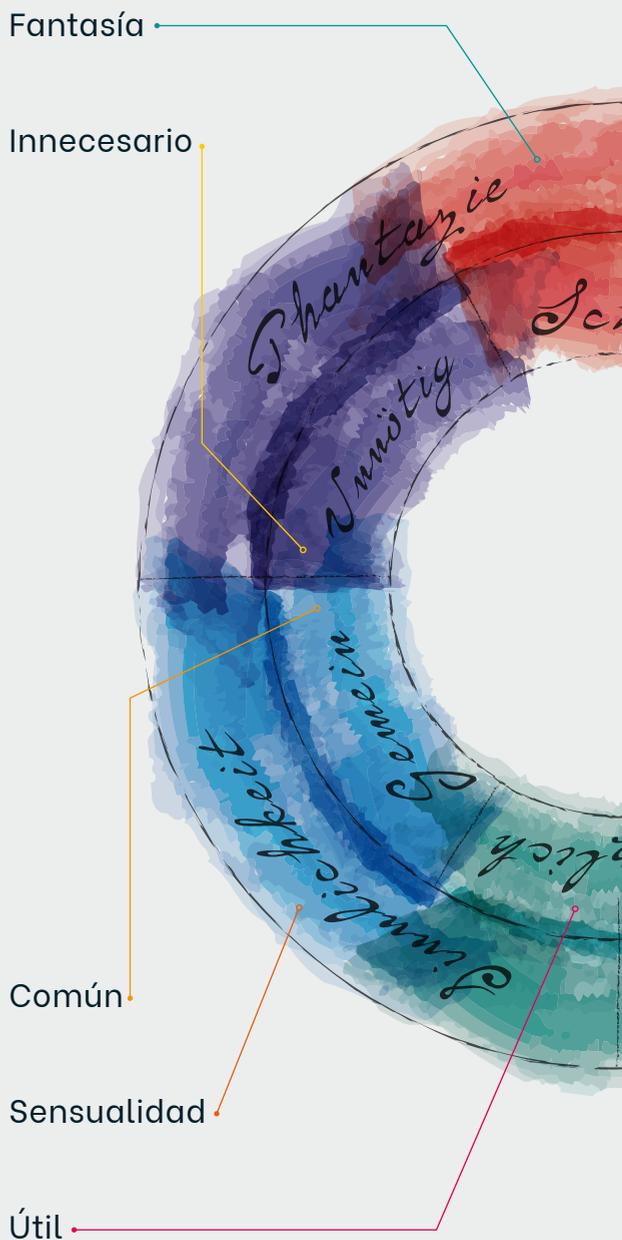


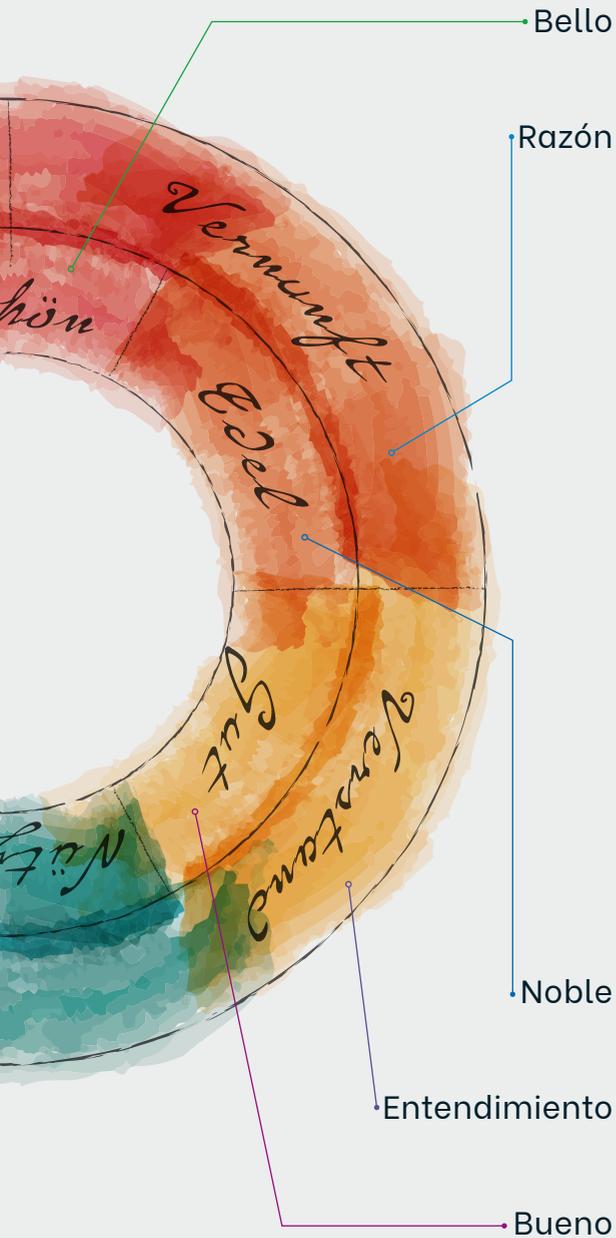
Hay distintos elementos que determinan la mutabilidad del color. Puede variar por la influencia de los colores cercanos o en relación con la cantidad de luz, ya que cuando esta disminuye, los colores se debilitan hacia el azul, mientras que cuando hay mayor luminosidad se esfuman hacia el anaranjado; este fenómeno es conocido como efecto Purkyně o Purkinje. Si se asocian dos colores de tonalidades diferentes, aumenta su diversidad. Si pertenecen a la misma gama, se crean por analogía armonías cromáticas que adquieren un equilibrio gracias a la intervención de tonalidades de otras gamas. Por otro lado, si comparten el mismo grado de luminosidad, cada uno aumenta en pureza y fuerza, mientras que, si la luminosidad difiere, un color será potenciado mientras que el otro se debilitará por contraste. Esas conductas, enunciadas por el científico francés Michel Eugène Chevreul (1786-1889), fueron intuitas por Leonardo da Vinci (1452-1519), quien fue de los primeros en observar y estudiar los fenómenos de la luz.

Los colores son importantes para identificar objetos, es decir, para ubicarlos en el espacio. Gran parte de nuestra percepción de las cosas físicas deriva de nuestra identificación de objetos por su apariencia.

El color ha sido esencial a lo largo de la Historia del arte, desde las cuevas

Círculo cromático de Johann Wolfgang von Goethe





prehistóricas; los egipcios y sus pigmentos inorgánicos aplicados sobre el papiro; los griegos lo emplearon para arquitectura y escultura; los romanos con sus contrastes vigorosos; y Oriente mediante su sofisticada policromía. Durante el Humanismo, la crítica artística ha debatido ampliamente acerca de la contraposición dialéctica entre dibujo y color. Hubo quienes respaldaron la primacía de la línea –como el célebre biógrafo Giorgio Vasari– y quienes la del color –como los vénetos del *Cinquecento*–. La pintura nórdica logró una refinada brillantez gracias a su gran maestría en el manejo del óleo. El neoclasicismo del siglo XIX sacrificó el color por la forma, mientras que las reacciones románticas propusieron tonalidades más claras, tipo pastel.

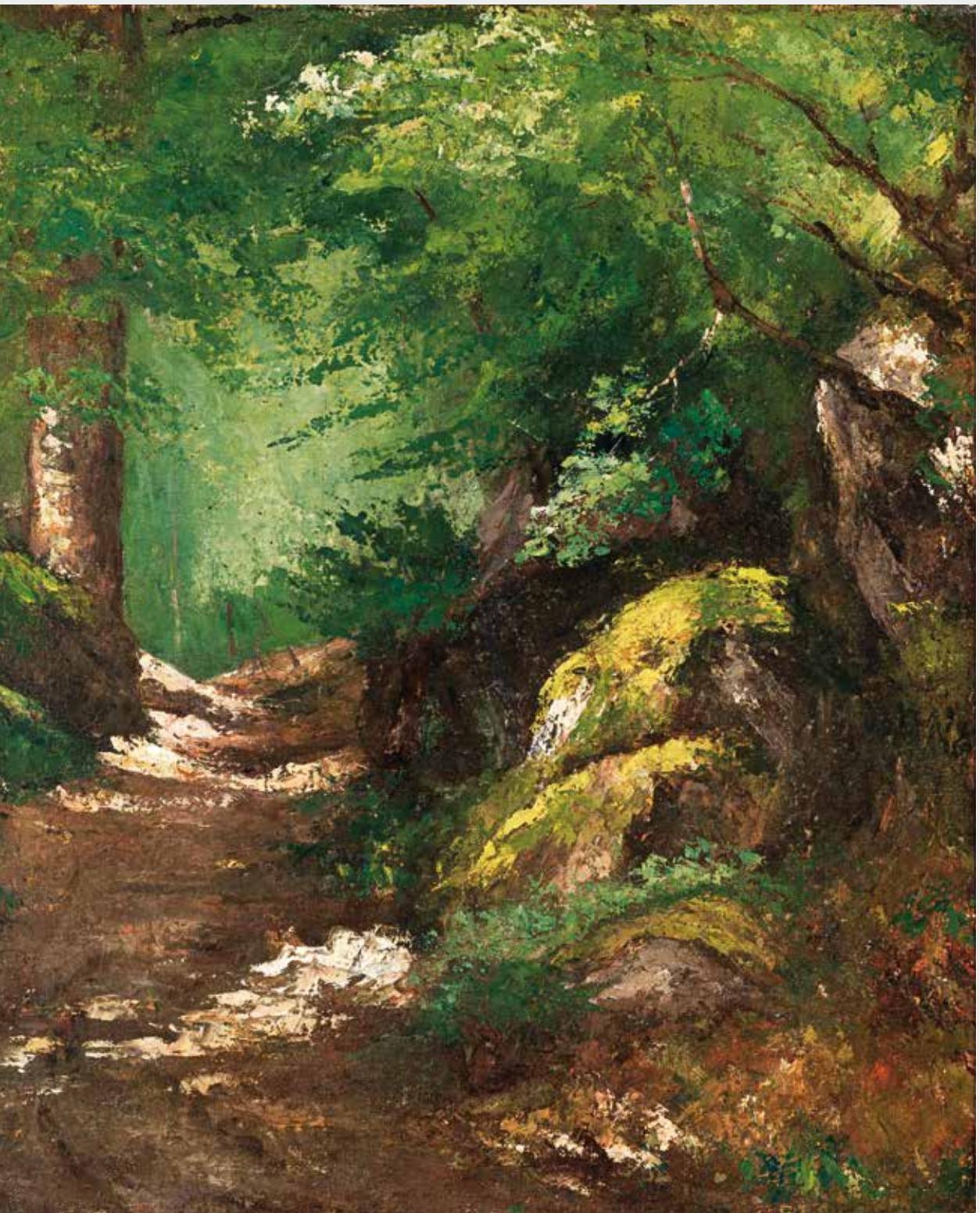
Por lo que concierne a las vertientes realistas, que predominaron hasta el advenimiento de la Modernidad, para representar objetos de la manera más fidedigna posible, el o la artista consideraba el color en relación con el objeto representado. En general, cada figura tenía que ser concebida por su propio color, por los tonos de la parte expuesta a la luz y de la parte en la oscuridad; por el reflejo de la sombra que recibía y por el tono de tránsito entre la zona de luz y aquella de sombra. También era importante tener presente la influencia que cada tono ejercía sobre los demás.

La luz pura sellaría la pintura fuera del taller con la Escuela de Barbizon y el Impresionismo; este aplicó el color puro, sin mezclar, y privilegió la gama mediana de tonalidades, lo que confirió a las pinturas una luminosidad sin precedentes. El protagonismo de la luz destacó en numerosos lienzos como la serie de Claude Monet dedicada a la Catedral de Ruan en la que el mismo sujeto representado a las varias horas del día dio cuenta del poderoso efecto que la iluminación ejerce sobre las formas y sus colores. Así, el color fue la única herramienta para llegar a la definición tanto de formas como de volúmenes, tal como lo hizo el Fauvismo, que inauguró un nuevo lenguaje. Aquí el color adquirió otros significados, se hizo más atrevido y subvirtió por completo el cromatismo natural de las cosas; no quería describir la realidad exterior, sino expresar un estado interior. Con el Expresionismo se dio el primer desafío consciente y declarado al concepto de mimesis, en aras de obtener otro nivel de representación de la realidad. En la pintura abstracta alcanzaría su máximo protagonismo.

Gustave Courbet | *El claro* | 1866 | Óleo sobre lienzo |
Fotografía: Agustín Garza | 51789

Páginas 70 y 71: **Claude Monet** | *Paisaje* | c1890-1900 |
Pastel sobre cartoncillo | Fotografía: Javier Hinojosa | 7154







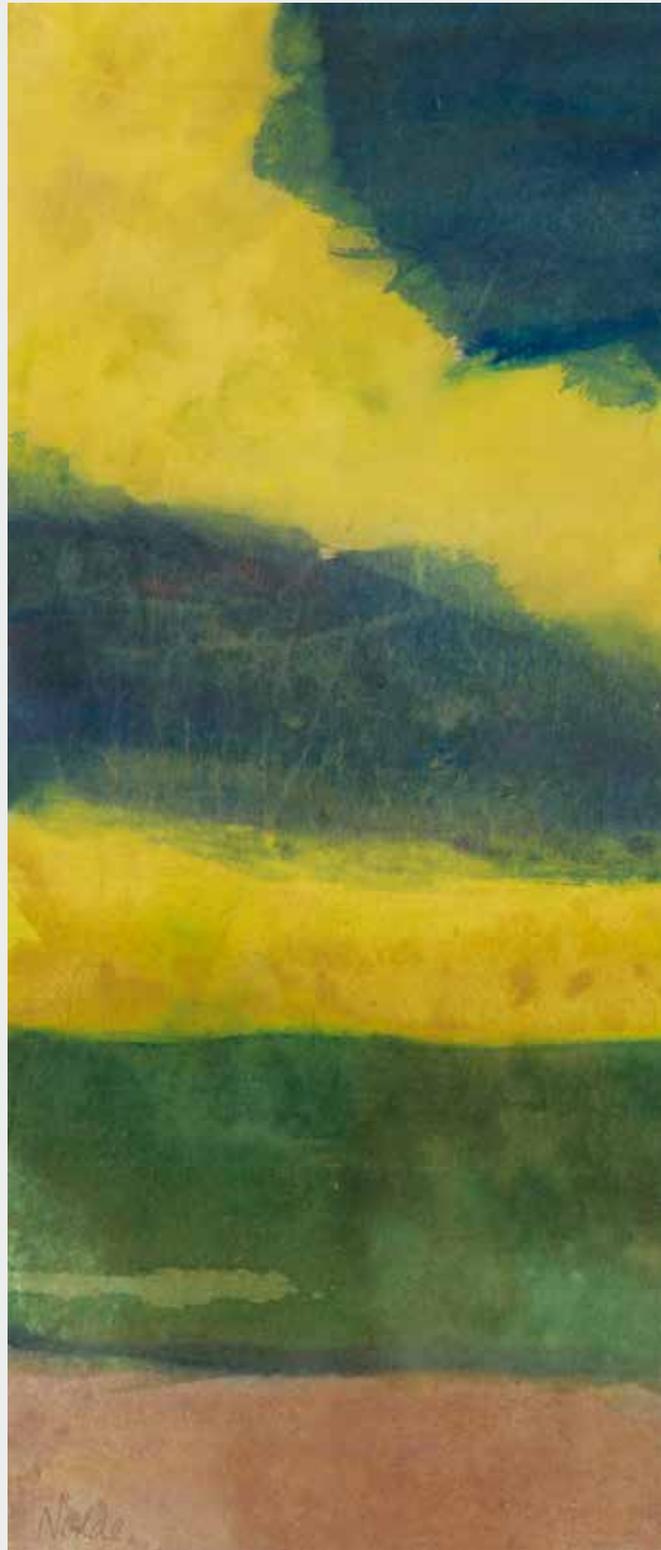


El elemento cromático tuvo un rol fundamental en las distintas épocas y contextos estilísticos, ya fuera por su cualidad naturalista, su carácter simbólico o por su propia materialidad como lo demostraron los artistas modernos .

Los diferentes usos que se hicieron del color demuestran cómo el proceso creativo no se enfoca exclusivamente en el razonamiento y la experiencia, sino que se da a partir del genio artístico. En juegos de armonías y contrastes se ha buscado un equilibrio que no distrajesse al ojo del observador. Para tal propósito fue fundamental –además de un conocimiento científico oportuno– el instinto y la sensibilidad propia de cada artista.

FC

**Emil Nolde | *Barco a la orilla, bajo las oscuras
nubes azules de la tarde de un cielo amarillo* |
c 1925 | Acuarela sobre papel | Fotografía: Boris de Swan |
D.R. © EMIL NOLDE/BILDKUNST/SOMAAP/MÉXICO/2022 | 51747**





La línea

Sucesión de puntos que resulta del trazo que dibuja el punto al moverse. Elemento gráfico unidimensional de arte y diseño considerado su unidad básica. Concepto abstracto que teóricamente se mide solo en longitud. Se trata de una marca continua realizada sobre una superficie.

La línea es esencialmente una convención porque no existe en la naturaleza. Debe de considerarse como el límite entre diferentes valores de tono. Al derivarse del movimiento, su característica principal es la ilusión de dinamismo.

Las líneas se clasifican de acuerdo con su espesor, longitud, dirección, forma, color y cantidad. En Occidente, la dirección se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. El ojo humano percibe la línea horizontal como estable y la vertical como activa. Por su parte, las oblicuas o inclinadas se definen como ascendentes o descendentes y toman el horizonte como referencia.

La línea recta introduce la extensión lineal en el espacio, y con ello la idea de dirección, apuntó Rudolf Arnheim en *Arte y percepción visual* (1979). Las líneas rectas comunican rigidez, decisión e incluso agresividad, mientras que las curvas sugieren mayor suavidad, sensualidad y delicadeza. También las hay mixtas, es decir, que combinan secciones rectas y curvas. Su forma puede lograrse a partir de instrumentos como reglas y compases, en cuyo caso se denominan «líneas geométricas» o bien, ser el resultado espontáneo y ligero del desplazamiento de la mano, llamadas «trazo».



G.K.

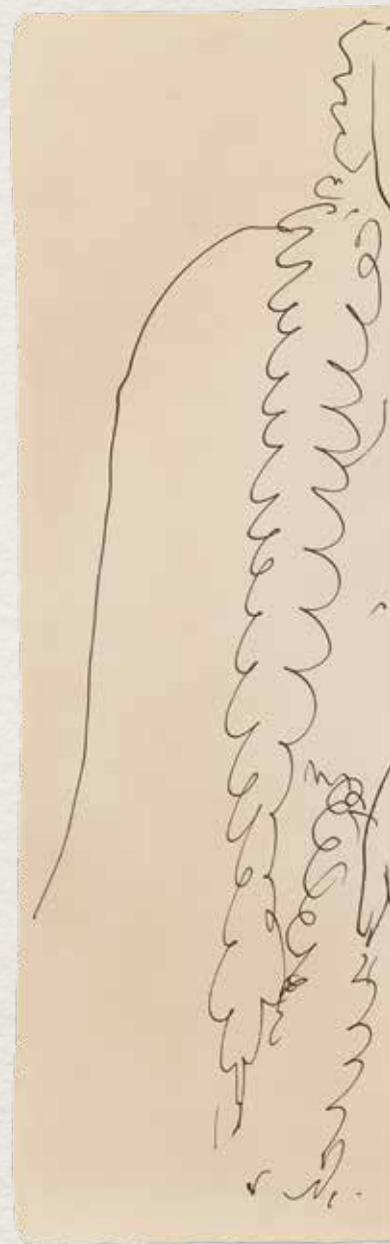
Asimismo, pueden ser abiertas o cerradas. Las primeras dividen planos visuales, mientras que las otras dibujan formas y contornos. Las líneas de contorno dan la apariencia de tensión a su alrededor. Por ejemplo, en una curva se considera que la fuerza es ejercida desde el centro o foco de la línea, hacia afuera.

Las líneas implícitas sugieren secuencias. Las compositivas unen figuras. Las líneas analíticas, como la cuadrícula, organizan la composición. La línea de modelado crea una ilusión volumétrica.

Cabe señalar que, no obstante que no exista el elemento gráfico, la *separación puede conseguirse mediante el contraste cromático*, apunta Justo Villafañe, *aunque la línea no exista como tal, fenoménicamente se percibe igual que si tuviera una presencia objetiva*.

La repetición y proximidad de líneas generan efectos visuales mediante patrones. Villafañe afirma: *otra función de este elemento es la de dar volumen a los objetos bidimensionales mediante el sombreado, que se consigue superponiendo líneas curvas casi tangentes a la línea de contorno*.

La línea es la base de los dibujos rupestres, pictogramas y por supuesto, de todo signo gráfico. A lo largo de la Historia del arte, su forma ha cambiado ya sea por razones estéticas, simbólicas e incluso, ideológicas. En el Románico las líneas eran cerradas y más oscuras para limitar los colores, de manera que no se mezclaran o “contaminaran”.





Henri Matisse | *Mujer con boa* | Febrero de 1944 | Tinta sobre papel | Fotografía: Agustín Garza |
D.R. © HENRI MATISSE/SABAM/SOMAAP/MÉXICO/2022 | 52435

Con apenas algunos trazos ágiles de líneas curvas y mixtas se muestran al domador y a los animales del Circo Medrano dentro de una composición dinámica. Los personajes están enmarcados dentro de una pista semicircular igualmente esbozada, una exploración de Picasso en la reducción de elementos en un camino hacia la abstracción.

Pablo Picasso | *Escena de circo: el caballo vestido y el perro erudito* | 1918 | Lápiz de color sobre papel |
Fotografía: Javier Hinojosa | D.R. © PABLO PICASSO/PICASSO ADMINISTRATION/
SOMAAP/MÉXICO/2022 | 39200





A partir del Humanismo, se observó la disolución gradual de la línea, como si se volviera invisible; incluso, con la introducción del *sfumato* se difuminó para suavizar los contornos de los objetos. Siglos más tarde, movimientos como el Impresionismo y el Divisionismo sustentaron sus propuestas en el estudio de la luz y en la ausencia casi completa de contornos. Por su parte, las Vanguardias retomaron el trazo grueso y oscuro para delimitar las formas.

El manejo de la línea es especialmente visible y digno de análisis en las estampas; estas parten de su grabado o punción sobre distintas superficies para lograr una matriz de impresión. A través de buriles, gubias y punzones se logran distintas formas, grosores y profundidades.

La línea es base y sustento de la expresión humana, de infinitas posibilidades en cuanto a formas y combinaciones. Delimita un espacio, crea figuras y patrones, define texturas, sugiere sombras, masa y volumen; en suma, es un elemento de primer orden para la creación artística.

LG

Georges Rouault | *Arbustos tercos del camino de Citera* [Islas Jónicas, Grecia] | 1930 | *Gouache* y tinta sobre papel | Fotografía: Gisa Villanueva | 56631

Páginas 82 y 83: **Maurice de Vlaminck** | *La inundación* | c 1910 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Rebeca Rosendo | D.R. © MAURICE DE VLAMINCK/ADAGP/SOMAAP/MÉXICO/2022 | 55897

Página 84: **Georges Rouault** | *Terrateniente* | 1931 | *Gouache* y tinta sobre papel montado en lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa | 12048

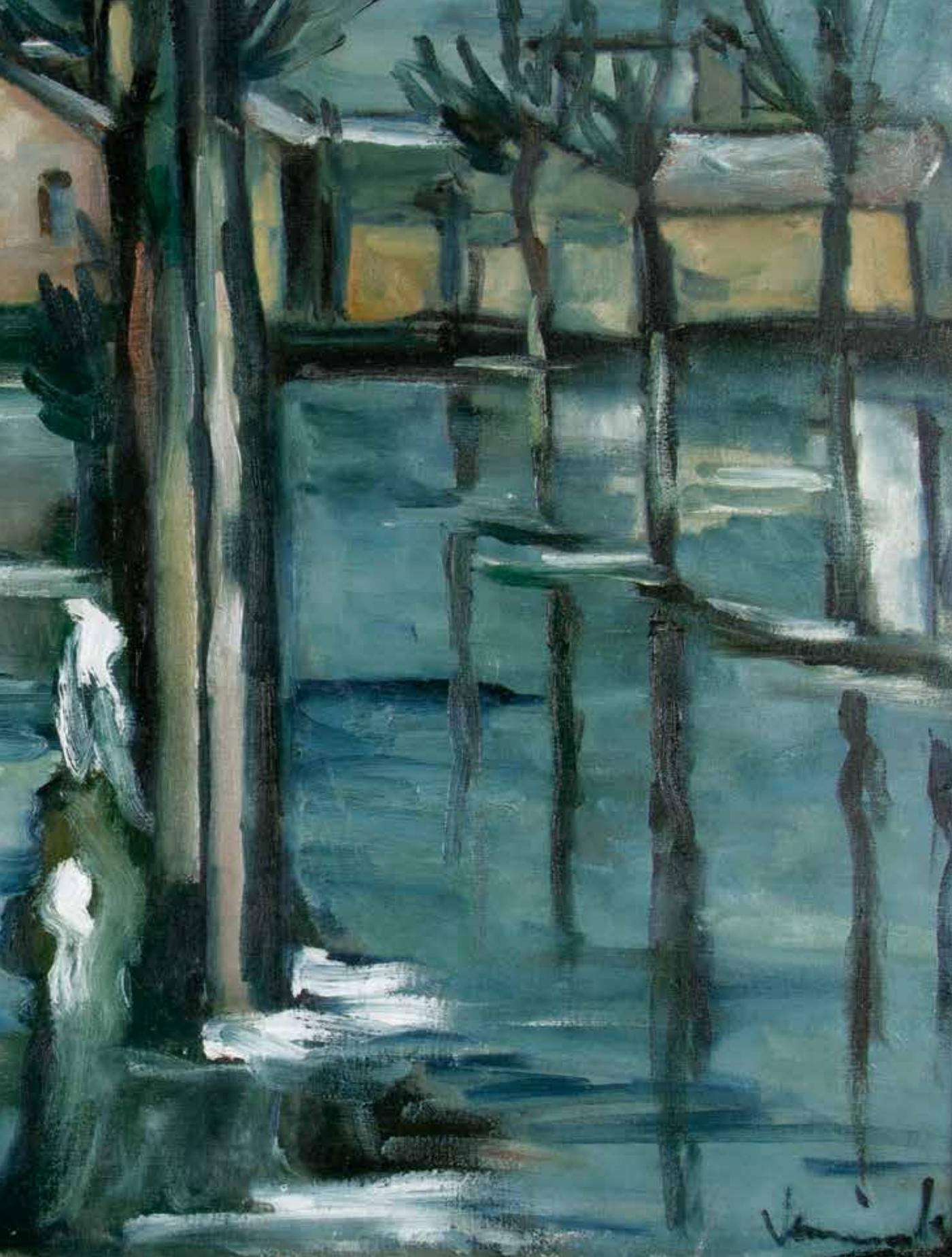
Página 85: **Georges Rouault** | *Juana de Arco* [c 1412-1431] | 1939-1945 | Óleo sobre papel montado en lienzo | Fotografía: Boris de Swan | 52439

D.R. © GEORGES ROUAULT/ADAGP/SOMAAP/MÉXICO/2022

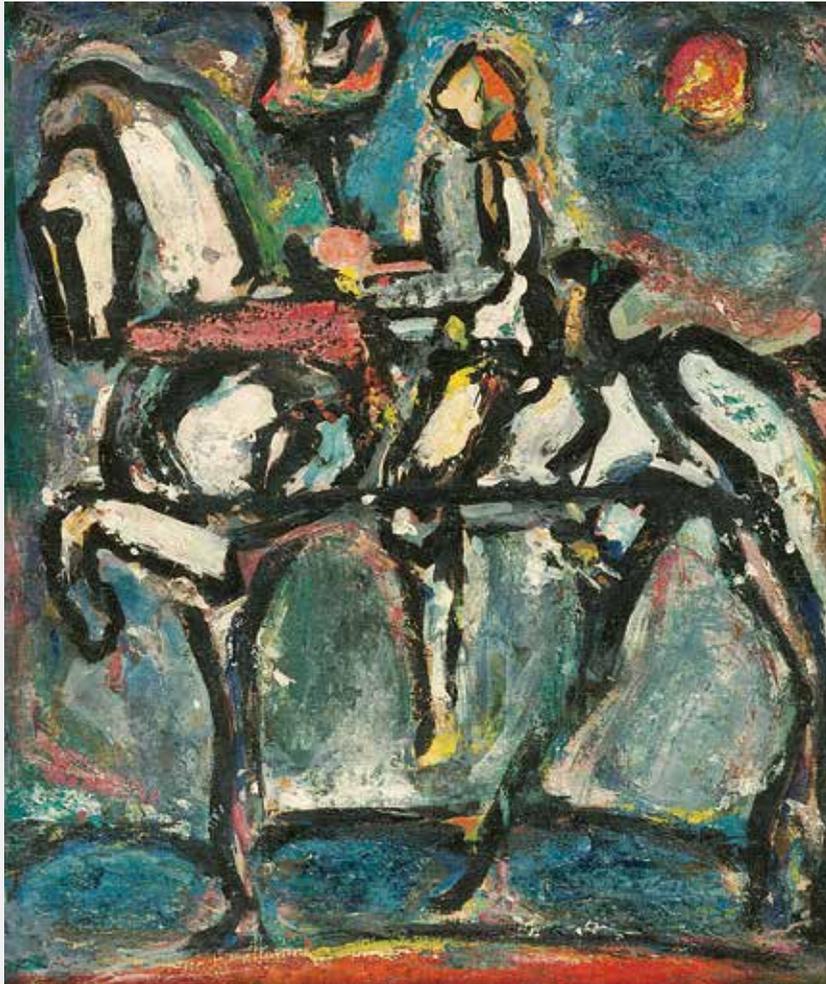








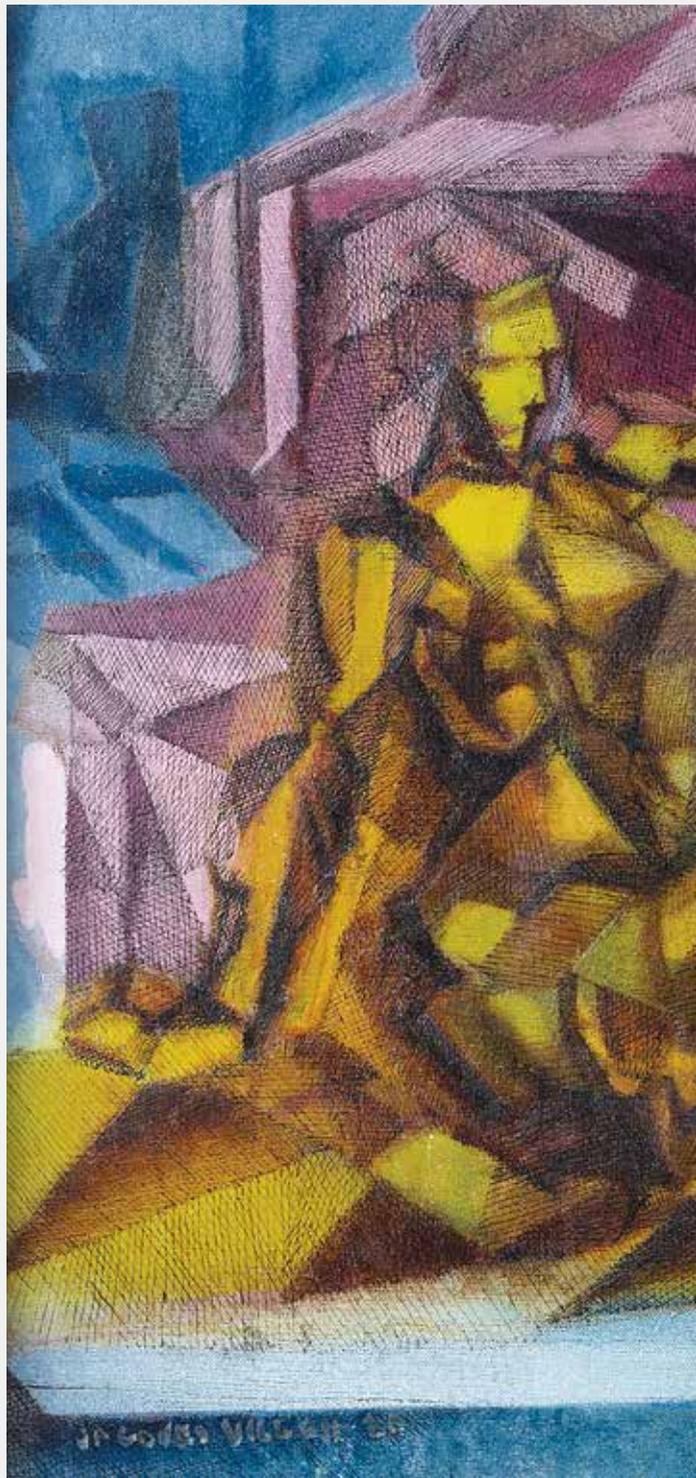


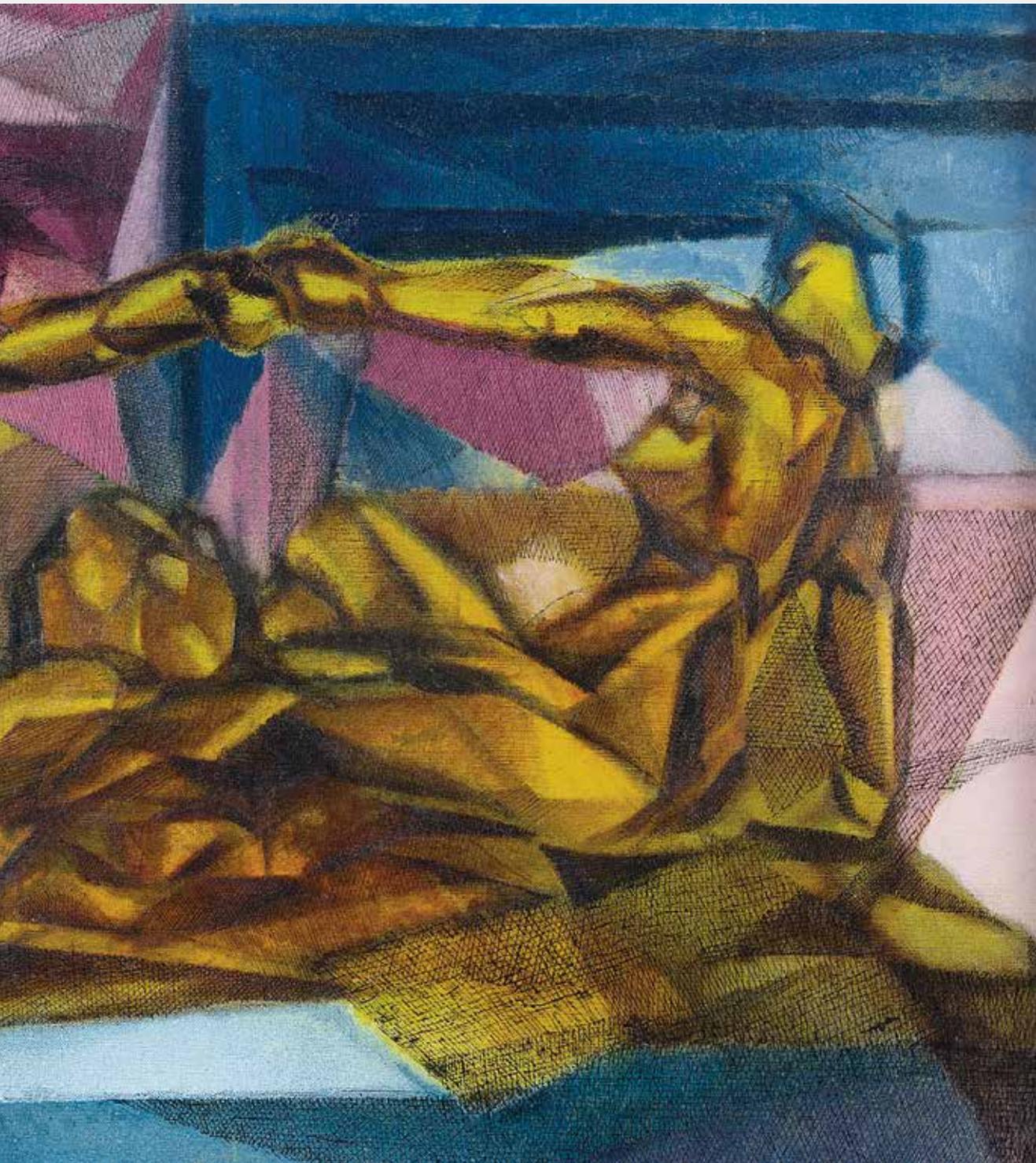


En su juventud, Georges Rouault fue aprendiz en un taller de vitrales, influencia patente en las gruesas y oscuras líneas de contorno tan características de su exploración plástica. Con figuras esquemáticas, como si se tratara de bloques sólidos de color, el autor retrata a la heroína de vibrante cabello, con un estandarte y montada sobre un caballo blanco.

La geometrización tanto del espacio como de las figuras en las que Gaston Duchamp, *Jacques Villon*, incorporó colores brillantes y formas simplificadas de su indagación cubista. Las formas adquieren textura y volumen gracias al *achurado*, técnica de sombreado lograda a partir de líneas contiguas y entrecruzadas. Con una combinación de técnicas, el artista retó a la conservación al disponer tinta china sobre el óleo.

Jacques Villon | Émile Méry Frédéric Gaston Duchamp | *Canción, los amantes* | 1926 | Óleo, tinta y tinta china sobre lienzo | Fotografía: Boris de Swan | D.R. © JACQUES VILLON/ADAGP/SOMAAP/MÉXICO/2022 | 52401





Volumen y plasticidad

Magnitud física que expresa la extensión de un cuerpo en tres dimensiones, largo, ancho y alto, así define «volumen» el Diccionario de la lengua española. Este es un concepto sencillo de comprender al observar una escultura, pues dichas características son logradas por el artista a partir del uso de materiales modelables o *esculpibles*. Sin embargo, al hablar de pintura, su comprensión se vuelve más compleja. En *Introducción a la teoría de la imagen*, Justo Villafaña señala:

La proyección de un objeto con volumen en un plano bidimensional no es más que una forma de abstracción visual. [...] Tendrá los rasgos básicos de la estructura del objeto, pero además habrá de generar nuevas formas o aspectos del mismo porque, aunque la proyección recoja lo esencial, no hay que olvidar que es solo una de las múltiples formas visuales del objeto.

La línea por sí sola no tiene volumen. Sin embargo, las figuras representadas llenan el espacio compositivo. El arte antiguo mostró imágenes en posiciones alejadas de las naturales, cuya solemnidad se enfatizó mediante el hieratismo que denotaba su carácter sagrado.

En el siglo XIV, plasmar lo tridimensional sobre superficies planas se convirtió en un reto y los maestros italianos articularon la manera de integrar la altura, el largo y el ancho de las figuras sobre la bidimensionalidad. Los cuerpos se presentaban en el espacio a partir de juegos de líneas, contornos remarcados, aunque a veces también difuminados, o luces y sombras en los puntos adecuados.

Amedeo Modigliani | *Retrato de Anna Ajmátova* [1889-1966] (también conocida como *Desnudo con gato*) | 1911 | Carboncillo y grafito sobre papel | Fotografía: Javier Hinojosa | 7112

Página 90: **Kees van Dongen** | *El ciego* [también conocida como *Desnudo en cuclillas*] | Tinta y gouache sobre papel | Fotografía: Rebeca Rosendo | D.R. © KEES VAN DONGEN/ADAGP/SOMAAP/MÉXICO/2022 | 54311



Van Dongen



P. Mondrian



En la pintura occidental hay una búsqueda constante para crear la ilusión de profundidad espacial y plasticidad física. Como el color no produce sensación de volumen, este se logra al mostrar el lado claro de un objeto con pintura espesa y su sombra de masa con pintura transparente o translúcida. Así, los artistas emplearon el tono, o más bien, varios matices de luz y oscuridad para transmitir una sensación de volumen o solidez.

Como señala Villafañe, *la cualidad de «solidez» o «volumen» no tiene réplica exacta en la retina*, estos elementos dotaron poco a poco de «plasticidad» o percepción de relieve a las figuras; aquello dentro del lienzo "cobra vida". Siglos más tarde, las Vanguardias hicieron del color y la experimentación con materiales, nuevos aliados para plasmar en lienzos a personas u objetos *insuflados de vida*.

AR

Para ser una obra de arte, un cuadro debe estar muy bien pintado y su calidad depende completamente de la calidad del material pictórico con el que fue pintado. Esta materia pictórica, que es la sustancia de la pintura, se compone de dos elementos, igualmente importantes y absolutamente inseparables: la materia física y la materia metafísica. Estos dos elementos se complementan y, cuando son de una calidad superior, crean la obra maestra mediante su plena armonía.

Giorgio de Chirico en *Discurso sobre la materia pictórica*, 2006

Si bien no todas las Vanguardias recurrieron al volumen, el Fauvismo, el Cubismo y la Pintura Metafísica experimentaron ejercicios en los que, a partir de geometría y contrastes lumínicos, se dota de solidez a las figuras.

Giorgio de Chirico | *El río en Tesalia* [Grecia] | 1927 | Gouache sobre papel | Fotografía: Rebeca Rosendo | D.R. © GIORGIO DE CHIRICO/SIAE/SOMAAP/MÉXICO/ 2022 | 53829



G. de Chirico



Obras como las de Tamara de Lempicka son un ejemplo de la plasticidad en las pinturas del siglo xx. La artista buscó representar la figura humana a partir del color y contrastes que generan la ilusión de volumen, como en el rostro de la pequeña Evelyne. Aquí, el trabajo con las telas metálicas genera la ilusión de una escultura dentro de un plano bidimensional.

Tamara de Lempicka | *Retrato de Evelyne Perrot* | 1932 |
Óleo sobre tabla | Fotografía: Javier Hinojosa | D.R. © TAMARA DE LEMPICKA/
ADAGP/SOMAAP/MÉXICO/2022 | 51731





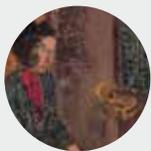
Los aspectos de la composición



La verticalidad de la puerta presenta a la mujer mientras que la ventana enmarca al hombre.



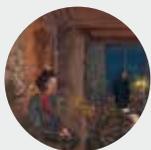
La mesa crea un plano que actúa como obstáculo entre las figuras, al tiempo que es el único punto de encuentro.



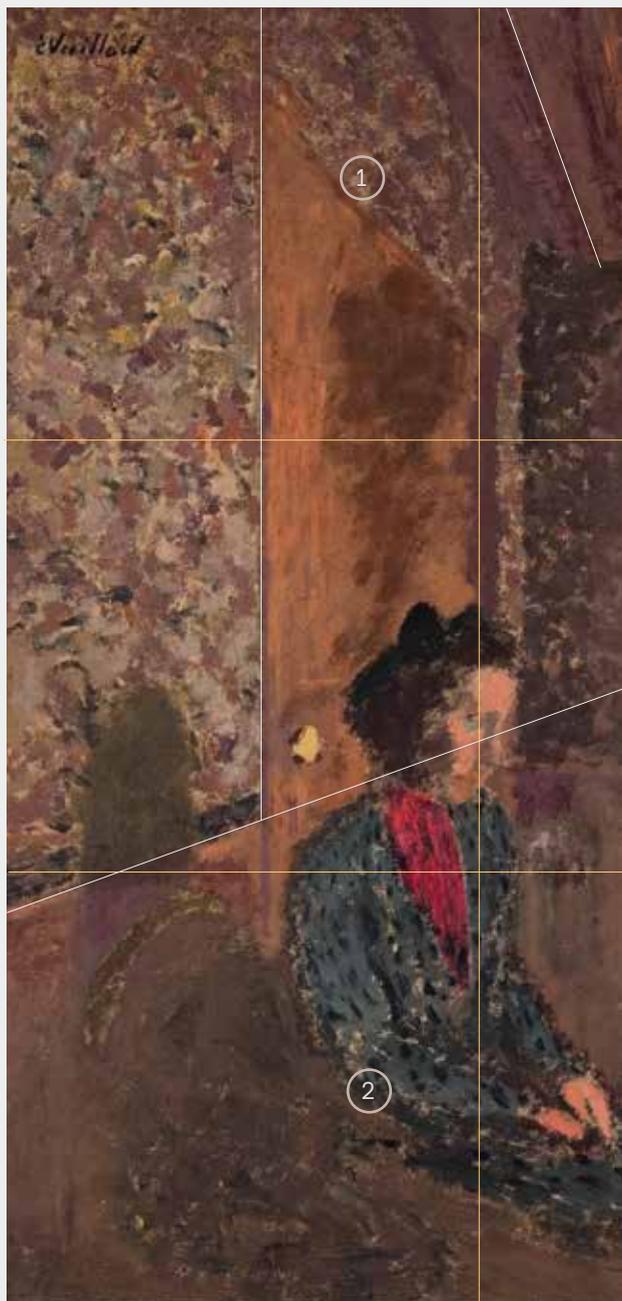
El color crea unidad: el castaño en la habitación se complementa con los verdes del vestido, del mantel y de las cortinas; las texturas se corresponden.



La masa de color fue característica de algunas Vanguardias para realizar un efecto tapiz: el mantel corresponde con las cortinas; el sillón sigue el color de la habitación.



La composición es a la vez armoniosa y enigmática.





Vuillard siguió la regla de tercios: Marie se encuentra en uno de los ejes verticales, mientras que Roussel se encuentra a un costado del otro.

- ① Las líneas rectas con trazo definido limitan el espacio de la habitación.
- ② Los contornos de las figuras se logran a partir de una pincelada corta y mediante contrastes de color.
- ③ Las líneas oblicuas se dirigen hacia el punto de fuga y dan profundidad a la habitación.
- ④ La línea del horizonte es baja y coincide con el eje inferior de la retícula.

Los personajes podrían ser Marie, hermana del artista, y su esposo Roussel: ese año la pareja había perdido a su hijo de solo unos meses. El evento podría ser aludido mediante la trona o silla de infante que vacía, los divide.

Édouard Vuillard | *La vida conyugal* | 1896 | Óleo sobre cartoncillo | Fotografía: Sergio Sandoval | D.R. © ÉDOUARD VUILLARD/ADAGP/SOMAAP/MÉXICO/2022 | 53447



PABELLÓN NACIONAL DE LA Biodiversidad



FUNDACIÓN *Carlos Slim*



Es el proyecto arquitectónico más importante en Latinoamérica en temas de biodiversidad.

Dr. Víctor Manuel Sánchez-Cordero Dávila, investigador y exdirector del Instituto de Biología de la UNAM.

*Napoles[...] la vista del Vesuvio, del encantado golfo,
del transparente cielo, y de las plateadas ondas del mar
que parecían acostarse dulcemente sobre la playa*

Alfonso Miranda Márquez | Dirección

Réquiem por María Luisa Kirchner y Campos.
Investigadora, mayista, humanista, ecologista.
Amor y agradecimiento para mi abuela.

Comienza un nuevo año y Concha Lombardo nos lleva a descubrir una ciudad que une las tradiciones española e italiana. La urbe más poblada del sur de la península, y capital de la región de Campania, se edificó sobre la antigua Parténope: Nápoles.

*El día 10 de Julio salimos de Roma con dirección á Civitavecchia,¹ donde nos embarcamos para **Napoles**. A las seis de la tarde dejamos aquel puerto, y el día 12 llegamos á las aguas de Napoles./ Bien que llevavamos aún viva la imagen de Roma y el recuerdo de cuanto habíamos admirado en la san/ta ciudad **la vista del Vesuvio, del encantado golfo, del transparente cielo, y de las plateadas ondas del mar que parecían acostarse dulcemente sobre la pla/ya**, trocaron nuestro espíritu impresionado con la sevel/ridad de Roma, y una dulce alegría invadió nuestras almas contemplando las bellezas que con mano ge/nerosa había prodigado El Criador á toda aquella encantadora rejion./ Desembarcamos en la **Inmacola bella** y nos alojamos en el Hôtel delle Crocelle,² uno de los mejores de la ciudad que además de tener las comodidades y confortable de un Hôtel de primer orden, nos llamó la atención lo módico de sus precios./ El primer día de nuestra estancia en Napoles, Salimos á dar una vuelta por la Ciudad, que encontramos muy animada á causa de su numerosa población/ Las calles del centro, como Chiaja³ y Toledo, llenas de tran/seuntes y con numerosas almacenes de lo mejor del comercio.*

Nos llamaron la atención los magníficos Palacios de la nobleza Napolitana con sus grandiosas puertas y elegantes entradas. Las calles de la parte antigua de la ciudad, las encontramos en extremo sul/cias y estrechas; en algunas de ellas había toda suerte de comestibles, y en otras se veían pequeñas mesas sobre la mano los famosos macarrones./ Nuestra primera visita fue á la Catedral dedicada á San Genaro; esta Iglecia la comensó á fabricar Carlos II° el año 1294. La forma de la Catedral es gótica y de estilo frances y se compone de tres naves y varias capillas. El año 1456 á causa de un fuerte terremoto fue casi destruída, pero la reedificó Alfonso I° La principal de las capillas, tiene sobre las puertas la siguiente inscripción, A San Genaro Ciudadano, patron y protector de Napoles salvada por su milagrosa sangre del ham/bre de la peste y del fuego del Vesuvio.⁴ Esta Capi/lla fue construída por un voto que hizo la Ciudad durante la peste el año 1524. La fachada de la Capi/lla es toda de mármol y la entrada está formada por tres arcos teniendo á sus lados dos grandes colum/nas de un solo pedazo de mármol negro que llaman floreado; las puertas que dan entrada a la Capi/lla, son de laton dorado trabajadas con arte por Orazio



Seoppa y Biagio Monte bajo la dirección de Gian/ Giacomo Conforti, un notable artista de su época, El trabajo de las puertas duró cuarenta y cinco años y su costo fue de noventa mil liras. El interior de la Capilla tiene la forma de una cruz griega y sus paredes están cubiertas de dorados y ricos mármoles; el piso es todo de mármol formando mosaicos. Decoran la Capilla 24 Columnas y la enriquecen ocho altares; el principal de estos, es el del frente, que es todo de pórfido con ricos adornos de la ton dorado. Frente al altar por la parte de atrás hay una pared en la cual se encuentran dentro del mismo muro dos alacenas de un metro poco más o menos de altura, por 65 centímetros de ancho y 50 centímetros de profundidad. Las puertas de estas dos alacenas son de plata, y tienen cuatro llaves cuyas serraduras son todas diferentes una de la otra. Estas llaves están, una en poder del arzobispo, otra la tiene bajo su custodia el Gobernador de Nápoles, y las otras dos, están en manos de dos diputados del tesoro, los cuales son un noble napolitano y un canónigo encargado de la custodia del tesoro. En una de estas dos

alacenas, está la cabeza de San Genaro dentro de un gran relicario de plata y oro, y en la otra está la sangre de San Genaro dentro de dos ampollas de cristal una más grande que otra, y en el centro de un gran relicario de plata con pie del mismo metal



Memorias manuscritas de Concepción Lombardo de Miramón | Capítulo VII: "Mi primer viaje á Europa" | Fondo DCCCL-2.7 | 1859-1917 | Colección Centro de Estudios de Historia de México. Fundación Carlos Slim
La paleografía es autoría de quien escribió este artículo; es literal y respeta la ortografía del documento primario. Las diagonales indican cambio de renglón



¹ Puerto en el Tirreno, Civitavecchia se ubica en la provincia de Roma, en la región del Lacio.

² La calle fue construida en el periodo aragonés y destruida varias veces por las inundaciones. En los siglos XVIII y XIX se convirtió en una de las calles más elegantes de la ciudad, en la que se desplegaban el casino del Principe Francavilla, el Royal Casino y el afamado Albergo delle Crocelle.

³ Chiaia o Chiaja es un barrio que, junto con Posillipo y San Ferdinando, constituye la Primera Municipalidad de Nápoles.

⁴ El subrayado es de la propia Concepción Lombardo.

Karl Kaufmann | *Vista de Nápoles* [Italia] | c.1870-1900 | Óleo sobre tabla | Fotografía: Sergio Sandoval | 12439

LA FÁBRICA DEL RENACIMIENTO

Procesos creativos, mercado y producción en Vicenza

MUSEO
Soumaya
FUNDACIÓN Carlos Slim

presenta la obra
Judit con la cabeza de Holofernes
del Veronese.

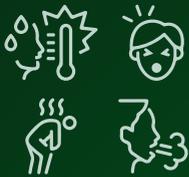
Del 11 de diciembre de 2021 al 18 de abril de 2022.

Basílica Palladiana, Vicenza, Italia.

#FabbricadelRinascimento



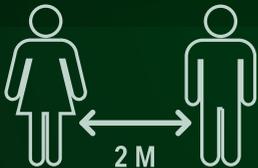
**Museo Soumaya a puertas abiertas.
Con responsabilidad visitemos nuestros espacios culturales.**



Si presentas **fiebre, dolor de cabeza** o cualquier **síntoma de gripa** no podrás ingresar a las instalaciones.



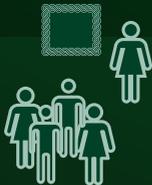
Usa correctamente tu cubrebocas
en todo momento.



Te recordamos respetar
la sana distancia.



Lava tus manos frecuentemente
y usa el alcohol en gel de los
dispensadores.



Puedes encontrar recorridos
virtuales en nuestro canal de YouTube.

MUSEO SOUMAYA.FUNDACIÓN CARLOS SLIM

DIRECTORIO EDITORIAL

Ing. Carlos Slim Helú
Presidencia

Soumaya Slim Domit
Consejo Editorial

José Fausto Cota Chirino
Dirección General

Alfonso Miranda Márquez
Dirección

Raquel Gutiérrez Morales
Coordinación Editorial

TEXTOS

Alfonso Miranda Márquez (AM)
@A_mirandam

Ana Paula Robleda Betancourt (AR)
@AnaPau_Rb

Francesca Conti (FC)
@franconti17

Laura Adriana González Eguarte (LG)
@Crazylaurita

Maria del Sol Piñeiro Martínez (SP)
@DelPineir

REALIDAD AUMENTADA

Carlos E. Reyna Camacho
@MxCarlosReyna

Ilce S. Velázquez Hernández
@ilce_velher

DISEÑO EDITORIAL

Adriana Sosa Herrera
@Bambucha

Diana Muñoz Mondragón
@mundi41

Nohemí Gómez Mendoza
@NOHEM_GM

Vidal Olivera Cruz
@voc_01

SPI
SERVICIOS PROFESIONALES DE
IMPRESIÓN, S.A. DE C.V.
Impresión
Publicación de
distribución gratuita
3 500 ejemplares

Adolf Kaufmann | *Después de la lluvia* | c1900-1910 |
Óleo sobre lienzo | Fotografía: Rebeca Rosendo | 57924



Portada: Doménikos Theotokópoulos, *el Greco* |
Adoración de los Reyes Magos | c1568 | Óleo sobre tabla
| Fotografía: Javier Hinojosa | 7222



Contraportada: Antonio Campi | *La alimentación de los
cinco mil* | c1560 | *Gouache* y carboncillo sobre papel |
Fotografía: Alejandra Villeta | 51940



aprende.org

museosoumaya.org
@ElMuseoSoumaya