

1  
2 ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

CONSTANTES EN LA OBRA DE  
RUFINO TAMAYO (DECADA 1977 - 1987)  
Influencia en trabajos artisticos personales

T E S I S



PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A

DIRECCION  
ESCUELA NACIONAL DE  
ARTES PLASTICAS  
JOAQUIN ARGUMOSA ZORRILLA  
AV. CONSTITUCION No. 600  
MEXICO, D.F.

1990

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **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 está 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.

# I N D I C E

	Pág.
<b>INTRODUCCION</b>	<b>1</b>
<b>I.- PANORAMA DE LA PINTURA CONTEMPORANEA</b>	
1.1 Impresionismo y Fauves	8
1.2 Dada, Bauhaus y Neoplasticismo	11
1.3 Op-art y pintura norteamericana	13
<b>II.- ANALISIS DE OBRAS DEL ARTISTA</b>	
<b>RUFINO TAMAYO</b>	
2.1 Hipótesis	17
2.2 Parámetros del análisis	17
2.3 Análisis de obras	19
<b>III.- DESARROLLO DE TRABAJOS ARTISTICOS</b>	
<b>PERSONALES</b>	
3.1 La técnica	63
3.2 Concepto de reducción	66
3.3 Color	68
3.4 Estructura	72
3.5 Percepción y movimiento	75
3.6 Constantes	78
<b>IV. CONCLUSIONES</b>	
4.1 Constantes en la obra de Tamayo	87
4.2 Repercusión en mi trabajo personal	94
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>103</b>
<b>HEMEROGRAFIA</b>	<b>108</b>

## I N T R O D U C C I O N

En la historia del arte mexicano existe un cúmulo de nombres de artistas excelentes que merecen ser recordados y estudiados. Su producción artística se encuentra entre lo mejor del mundo, así como entre las grandes obras maestras universales. Ya durante la Colonia grandes retablos llamaron la atención por su calidad, como también ahora nos parecen magníficos los murales de Bonampak y de Cacaxtla.

Nuestro siglo, tiempo de grandes creaciones e invenciones, abre las puertas a la imaginación y a la creatividad; se desarrolla la técnica y la tecnología, se producen nuevos materiales, también, por qué no mencionarlo, nos intimida con su bomba atómica. Todo esto es consecuencia del avance o desarrollo de la ciencia. Hay sorpresas, maravillas, pero también desilusión y lamentaciones; por ejemplo los viajes espaciales; se ensombrece uno con el recuerdo de Nagasaki e Hiroshima. La dialéctica una vez más presente. El panorama del mundo contemporáneo es cada día impresionante, en lo que se refiere a descubrimientos: los avances en el conocimiento del Cosmos, en la Medicina; la tecnología japonesa, estadounidense, soviética, alemana, francesa, etc., son cada día más alentadoras a la vida del hombre aquí en nuestro planeta. Paralelamente a este avance se observan las crisis: monetaria, de población, de ética, de relación política entre los Estados, etc. Consecuencia de esto: crisis, guerras y mal entendimiento entre los hombres. Me uno a las opiniones de científicos y filósofos en que el hombre continúa la destrucción del hombre. Urge un orden y disciplina mundial para la conservación de la espe-



cie humana y de su ecología. La ciencia y el arte podrían quizá, salvar al hombre de esta situación y crear conjuntamente un ambiente agradable y sano para que la posteridad nos recuerde con respeto y cariño, como nosotros recordamos al "hombre" que habitaba en las cuevas de Altamira y Lascaux, allá donde plasmó gráficamente su ambiente y su tiempo. El hombre siempre ha creado desde épocas remotas y se le recuerda por su trabajo, por lo que ha hecho, sea para bienestar o destrucción. Yo particularmente me inclino por el bienestar de todos. Lo trascendente siempre será recordado por todos y para el bien de todos, ejemplos: las pinturas en Altamira, las pirámides de Egipto, la biblioteca de Alejandría, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Shakespeare, la lámpara de Edison, las geodésicas de Buckminster Fuller, los maestros del Bauhaus, los muralistas mexicanos... Todo esto es cultura, forma un acervo cultural que da el contexto en el cual vivimos y nos desarrollamos, es decir, nuestro habitat. Por consiguiente, habitat y cultura forman parte del hombre. Aquí en el México de ahora, ese hombre personalizado como hombre moderno y contemporáneo es Rufino Arellanes Tamayo. Puesto que también vivimos en esta época nosotros apreciamos su obra, debemos dejar que la posteridad ponga en su justo lugar la aportación de este artista.

Disfrutemos de lo que nos ofrece la Ciencia y el Arte contemporáneos; puesto que vivimos aquí y en este momento y no en el pasado. El pasado lo podemos estudiar e integrarlo a nuestra experiencia. Siempre he creído y estoy convencido que el presente es mejor en casi todos los órdenes. Idea un tanto optimista que solicita a la Ciencia y la Tecnología, al igual que a las propues-

tas artísticas, que nos den la razón.

Aunque mi tesis tiene un enfoque hacia el Arte en general, haré referencia a conceptos relacionados con la Ciencia, basándome en críticos, artistas y escritores. Reseñaré algunos movimientos representativos del arte del siglo XX, desde los fauves hasta el op-art y de este movimiento al arte conceptual, tomando en consideración el arte correo, el arte urbano, la poesía visual o concreta, etc.

A principios del siglo XX surgen en Europa los grandes movimientos artísticos que transforman a París en centro del Arte moderno, pero a partir de 1942, Nueva York se convierte en "la nueva capital del arte contemporáneo". En México a partir de los 20, el muralismo mexicano va a ser uno de los movimientos más trascendentes, quizá, de la historia del arte de nuestro país. Sin embargo, dos personalidades influyeron en contrarrestar desde muy tempranamente las tesis de la llamada, muchas veces con desprecio, Escuela mexicana: Rufino Tamayo y Mathias Goeritz. El primero de estos artistas aunque ha atacado fuertemente al muralismo de los "tres grandes", al igual que otros, no ha dejado de ser, quizá contradictoriamente, también muralista, sólo que se dice que él ha realizado "murales portátiles". Varios murales prueban que Tamayo hizo pintura mural (aunque se diga que los de él no son anecdóticos): los antiguos que se localizan en el actual Museo de las Culturas, con técnica del fresco; los de Bellas Artes; el de Antropología; el de la Unesco; el América, en Houston, Texas; el Prometeo, en la Universidad de Puerto Rico, etc. Sin proponérselo, la influencia del pintor oaxaqueño ha sido decisiva. La crítica de arte Margarita Nelken dice al respecto: "La influencia de

Tamayo es ya decisiva, no solamente entre nuestros jóvenes pintores, sino en muchos de los jóvenes artistas de todos los países de América". (1) El maestro Tamayo ocupa un lugar destacado en la plástica mexicana actual por ser un artista diferente en concepción y en expresión plástica. Fue de los primeros artistas que se apartó radicalmente de la Escuela Mexicana y creó un estilo muy personal que a todos agradó. Sin negar el otro lado de su obra: la maestría en el manejo del color unido a la textura.

El segundo artista, Mathias Goeritz, arribó a México, allá por 1949, creó el Museo experimental El Eco, en el cual se hicieron, en mi opinión, los experimentos más audaces en lo que se refiere a las artes visuales. Había, en aquellos años, discusiones, polémicas y ataques y contraataques de Tamayo y Goeritz con los pintores Diego Rivera y Alfaro Siqueiros. Discusiones y polémicas, a mi modo de ver, que hicieron, probablemente, que tanto la plástica mexicana como la cultura artística de nuestro país se desarrollara más rápido, ya que divulgaron que en Europa estaban en boga movimientos artísticos trascendentes. Pero, ¿por qué ese canibalismo entre los artistas?. Al fin de cuentas toda propuesta es válida en arte, en especial, en pintura y escultura siempre y cuando exista una investigación acorde con el momento histórico en el cual se vive. Mathias Goeritz ha sido, ante todo, escultor urbano. Sus planteamientos revelan y prueban que el artista debe "salir a la calle", no encerrarse en un mundo interno y personal; sus proyectos para el arte de la ciudad dan ejemplo de lo que puede y debe hacer un artista actual. El artista debe intervenir e .....

(1) Margarita Nelken: "Nuevos aspectos de la plástica mexicana" en Artes de México., p. 3-4.

influir en el medio ambiente. Herbert Bayer dice: "basta salir a una calle cualquiera de la ciudad para sentirse abrumado por su ausencia de concepto, por la falta de imaginación acerca de lo que una calle urbana debiera y podría ser". Más adelante afirma "la necesidad, para el artista, de participar en la plasmación de la totalidad de nuestro ambiente. La calle melancólica y monótona no es más que uno de los incontables ejemplos de la pobreza estética de nuestra civilización. Y una comprobación, al propio tiempo, de la falta de orientación del arte actual, que sigue ocupándose solamente de la autoexpresión individual, en lugar de dedicarse a los problemas candentes de este mundo tecnológico; en lugar de insuflarle contenido humano y calidades emocionales en espacios abiertos y cerrados". (1)

El maestro Goeritz ha realizado numerosa obra en nuestro país, desde El Eco hasta el Centro del espacio escultórico. La escultura se ha vuelto, probablemente, más importante a partir de las torres de Satélite, o tan importante como la pintura, porque el artista visual de hoy es, a la vez, escultor, pintor, diseñador, decorador arquitectónico, grafista, ceramista y dueño de habilidades que puede desarrollar profesionalmente. Mathias Goeritz organizó y realizó con otros artistas de diferentes naciones, en el año 1968, la Ruta de la amistad, conjunto de esculturas monumentales que se localizan al sur de la ciudad de México. Goeritz dice que según Marcel Joray este proyecto fue "donde se realizó el mayor y más complejo esfuerzo jamás emprendido por promover un arte monumental vivo en concreto". (2) De esta manera, el maes-

(1) Jürgen Claus. Planeta mar., p. 13

(2) Mathias Goeritz. "El concreto en el arte contemporáneo" en revista IMCYC., p. 18.

tro Goeritz también ha influido en artistas posteriores a su generación, con sus ideas y con sus proyectos urbanos. La escultura ha pasado de ser un artículo de lujo que se colocaba en el interior de una residencia, a objeto monumental colocado en un parque público o en lugares al aire libre, en donde es contemplado por el mayor número de gente; por ejemplo, la escultura llamada "La espiga" en las afueras de la estación Taxqueña del metro capitalino; o la que se localiza a un lado de la estación Basflica, cuyo autor es el escultor E. Paulsen. En suma, la escultura actual no es concebida para un espacio cerrado, sino para un espacio abierto cuya contemplación y función es pública y para todos, al igual que los murales de Carlos Mérida colocados en las fachadas de los edificios a los que decoran.

**PANORAMA DE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA**

Un recorrido sumario por la historia del arte, principalmente de la pintura, nos da a conocer que ésta se ha ido intelectualizando; es decir, se le han ido extrayendo los valores que en sí encierra. Se ha ido simplificando la forma, al mismo tiempo, se ha ido reduciendo a sus elementos más puros. Algunos artistas han propuesto que una pintura antes de ser pintura es una idea que nace de la imaginación del creador y que, por tanto, su valor puede no estar en el cuadro en sí, sino en la idea y en el proceso de realización (Arte conceptual).

### 1.1. Impresionismo y Fauves

A partir del impresionismo y movimientos subsecuentes han ido simplificando y reduciendo los elementos constantes del cuadro hasta llegar a la casi desaparición del mismo, han ido agotando sus elementos o más bien los han ido destruyendo (Motherwell, Fontana), aunque se planteen otros problemas. Los impresionistas aniquilaron el color local de los objetos y yuxtapusieron pinceladas de color para que el ojo a cierta distancia fundiera los tonos. En algunas obras, a pesar de ser naturalistas, eliminan el contorno de las figuras y dan una atmósfera que se desvanece en torno nuestro. Ejemplo de obras: "La estación de Saint-Lazare" de Claude Monet; "Paisaje de Menton" de Renoir; "El Pont Royal con el Pabellón de Flora" de Camille Pissarro. El impresionismo era "importante como consecuencia; el hecho de que constituía un impasse se demuestra en la imposibilidad de una evolución lenta, normal, adecuada, con posterioridad a su aparición. El impresionismo agotó la evolución del estilo realista-naturalista, llevando hasta el fin las inquietudes de éste y posibilitando con sus aportaciones técnicas la disgregación de toda una época y la necesidad de la reconstrucción de una nueva"... (1) El impresionismo niega todo valor trascendente de la apariencia, sólo cree en la sugestión del instante. Ponia la inteligencia al servicio del sentimiento excitado por la sensa-  
.....

(1) Juan Eduardo Cirlot. Diccionario de los ismos, p. 199.

ción. Llegaron al estado sinestésico por agotar las posibilidades de la luz y del color hasta deshilarlos en poesía. La técnica consistía en general, en huir de los tonos oscuros, en dejar las formas abocetadas, con frecuencia, en expresar lo momentáneo; bien correspondiente al clima, a la hora, o al detalle de un movimiento. Pintaban poniendo los colores en el lienzo unos sobre otros, no mezclándolos previamente en la paleta; deseaban reproducir los colores tal como estos se realizaban en la realidad. Así, distinguían entre color-luz y color-color, preparando el camino al puntillismo (subdivisión punteada de las pinceladas) y al divisionismo (subdivisión de los colores) por yuxtaposiciones laterales, no superpuestas. (2) Se tiende a reducir el aspecto del mundo a un conjunto de vibraciones representables en su misma fugacidad. De esta manera, los artistas modernos quedaron así en libertad de pintar de color rojo un objeto azul y reemplazar la unidad de un color local por una combinación de diferentes colores.

Georges Seurat redujo al punto la unidad estructural de la pintura; destruyó a la vez la superficie intrincada y la continua para hacer de la pintura un proceso sistemático.

Matisse, por su parte, fue el primero del siglo XX en dar libre expresión al acto corporal de pintar. No existe el temor de grandes extensiones planas de espacio lateral vacío, ni sujeción a la búsqueda de la textura, el color o el contorno debidos. Matisse se atrevió a trazar con tornos no con exactitud, el cuadro lo iba creando a medida que cada manifestación provocaba la siguiente y el acto de pintar se iba volviendo cada vez más inmediato. Pintó cuadros con cuatro, tres y hasta dos colores. Sus pinturas sugieren la espontaneidad, la realidad del acto de pintar. Perseguía la transmutación directa de la emoción, la sensación plena del color sin inhibición por estar vinculada con los vagabundeos de la luz y

(2) Op. cit., p. 202



los sólidos y la expresión de su propio deleite en el acto de pintar.

En cuanto al movimiento fauve, se limitó a colaborar con lo natural mediante la estilización. Ella se realiza mediante el trazo coloreado, llegando al conocimiento de las profundas relaciones que se establecen entre colores, líneas y formas, por las cuales la armonía entre esos componentes no se cumple divisoriamente; esto es, color contra color, forma contra forma, etc., sino que funciona de una manera absolutamente compleja. Todo ello es necesario intuirlo mediante análisis cuidadoso de las relaciones aludidas. En cuanto a la técnica con frecuencia es metódica y como en el divisionismo, se somete gustosa a una paciente comprobación del sentimiento espontáneo, confrontando su visión, instantaneista, con los resultados de una reelaboración cuidadosa de la tectónica. Matisse dice que la búsqueda de sus armonías se realiza, frecuentemente, por tanteo de esas misteriosas atracciones que los colores y las distancias establecen entre sí, condicionados por las formas a las que hacen vibrar, y por las líneas, que unen caligráficamente el total y le otorgan coherencia.

El fauvismo es el estilo que más concesiones hace a lo circundante, entendiéndolo por tal no sólo la materialidad de los objetos, sino también las costumbres e ideas de la época, lo que suprime muchos rasgos de la realidad. El actor aquí no es lo espiritual, sino lo sensible. "Si el expresionismo era la objetivación de lo subjetivo, el fauvismo es la subjetivación de lo objetivo". (3) Vlaminck pasa bruscamente de las coloraciones luminosas, extendidas como bosques que casi devoran el tema. Derain compone de modo más espontáneo, con francas y claras combinaciones de tonos disonantes, ordenados con admirable simplicidad decorativa.

La pintura de los fauves (fieras) es una crítica al concepto antiguo  
 .....  
 (3) Op. cit., p. 146.

de belleza. Para los fauves "el arte consistiría en infundir un atractivo intelectual y afectaría a las cosas más monstruosas y deformes. De donde resultaría también que la belleza no está en las cosas ni en la relación de las cosas, sino en el hacer del artista"... (1). Una preocupación intelectualista de simplificación llevó a muchos artistas a la creación de obras mediante simples líneas y unas cuantas manchas cromáticas. A pesar de que se dice que el gran arte se caracteriza porque resiste o porque necesita un largo e insaciable contemplar, la simplificación pictórica llevada al extremo permite reconocer que un cuadro es una superficie plana recubierta de colores y formas en cierto orden. Para Matisse, lo esencial es el color y la restitución de su poder emotivo. Sus cuadros se organizan por relaciones de color, muy simples, pero justas; a veces para que los colores "canten", dejó en blanco el fondo de la tela. "Los medios más simples son los que mejor permiten expresarse al pintor", decía Matisse.

El movimiento de los fauves se basaba en la exaltación del color, en la autonomía en relación al modelo, en la negación de toda tercera dimensión ilusoria. Eliminan el color local de los objetos y lo trabajan con exagerada libertad.

Otro movimiento análogo es "El Puente" (Die Brücke) que trabaja el color en forma similar a los fauves.

## 1.2 Dadá, Bauhaus y Neoplasticismo

Viene la libertad completa o total: Dadá. Movimiento en el cual todas sus actividades son destructivas de todos los valores aceptados: patria, religión, cultura, etc. Dadá fue una subversión que "quitó al artista toda traba, interna o externa, toda consideración hacia la historia, la cultura o la crítica. Lo liberó hasta de su propia existencia razonan

(1) José D. Calderaro. La dimensión estética del hombre, p. 124.

te, proponiendo lo absurdo, el sí y el no al mismo tiempo: 'hacia, sin, por Dadá!'. (1) Pero ¿qué es lo que confiere a las esculturas o pinturas su condición de obras de arte? La mera intención del artista. Si el artista decide que una rueda de bicicleta, una taza de urinario sean obras de arte, lo serán. Y así Marcel Duchamp expone objetos Ready-made (es decir, fabricados), aparatos, sanitarios, portabotellas, como si fueran obras de arte. Como técnica, el dadafismo derroca las escalas de nobleza de materiales y procedimientos artísticos. Cada cual puede usar, para expresarse, lo que le venga en gana. Con Dadá, el inconformismo y la subversión de valores, han repercutido en tendencias últimas, como por ejemplo el Pop-art, los happenings, etc. Por otro lado en el Bauhaus (Casa de la construcción) hubo maestros que fueron verdaderos investigadores que se admiran y respetan. Estudiaron todo lo relacionado con el quehacer plástico, profundizando en la forma y el color, entre muchos otros aspectos. Paul Klee fue un estudioso del color sistemático, tanto en la forma de puntos como de enrejados completos de cuadros pequeños. Johannes Itten también estudió el color en las obras de los maestros de la pintura y fue creador de los acordes cromáticos más similares a las combinaciones del círculo de los colores. Kandinsky estudió igualmente la relación del color con la forma, alejándose de la representación realista o naturalista para llegar al arte puro o abstracto. Joseph Albers, también maestro del Bauhaus, desarrolló una teoría del color, buscaba la interacción de los colores, que de dos colores por contraste se vean tres, y las armonías, utilizando todos los papeles de color disponibles. En el Bauhaus se desarrolló lo que hoy conocemos como diseño, en todas sus especialidades; se estudió la tipografía, el cartel, los muebles, los nuevos materiales, la ergonomía, la arquitectura, empleando espacios abiertos y cerrados, la escenografía, el color-luz, etc. A partir del punto, unidad básica de

(1) Julián Gállego. Pintura Contemporánea, p. 70

diseño, se desarrollaron estudios muy profundos sobre la forma y su interrelación con el espacio.

Otro movimiento que ha influido en tendencias y artistas contemporáneos fue el Neoplasticismo. Mondrian señalaba la sobriedad de la línea recta y hacía uso de los colores primarios, el blanco, gris y negro. Con el movimiento "De Stijl" (El estilo) y los representantes del arte concreto, se empezó a especular las posibilidades de la pintura en la arquitectura. La alianza, cada vez más estrecha, con la arquitectura, así como con las nuevas ciencias, llevaron la abstracción geométrica a una verdadera mutación. Algunos cuadros ya en este tiempo se hallan a medio camino entre la pintura y la escultura, siguiendo el ejemplo de los cuadros-objeto de César Domela.

En el grupo artístico Círculo y cuadrado se empleó la palabra estructura para determinar las obras constructivistas. "A partir de 1950, los artistas que practicaban este estilo -se refiere al constructivo- podían contar, más que con un público, con una integración en la vida social, pues no les faltaron ocasiones de colaborar con los arquitectos". (1)

### 1.3 Op-art y pintura norteamericana

Posteriormente, en el Op-art volvemos a encontrar el término estructura y los elementos básicos del diseño tan estudiados en el Bauhaus: el punto, con gradación de tamaño y repetido, alternado con distintos tonos de color; la línea, en gradación también de tamaño, espesor y uniformidad; el plano, donde aparecen estructuras bidimensionales y tridimensionales, creando espacio en ambas dimensiones. El movimiento aparece en las estructuras cinéticas, aunque sus antecedentes se remontan al visionario Naum Gabo. Siguiendo esta línea, Vasarely emplea un código binario que siempre está presente en su obra múltiple. El Op-art forma parte del uso ge-

(1) Jean Clarence Lambert. Pintura abstracta, p. 77

neral de formas más sistemáticas de las que habían adoptado anteriormente otros artistas comprometidos. Los estímulos son indirectos y ambigüos. En este arte que -ya no cabe calificar de 'pintura', pues acepta planos y volúmenes en el espacio real- la presencia de numerosos hispanoamericanos destaca. (1)

Para Vasarely el computador, la máquina para serigrafía, el colorímetro y el método experimental científico siempre están presentes en su obra última. Color y forma están unidos en lo que el artista llama la unidad plástica. Sus diseños repercuten en la arquitectura. Otros artistas, como Cruz-Diez, han incursionado en la arquitectura y el urbanismo. También estudiosos del color, su teoría ha sido practicada en enrejados, molinos y en la calle misma. El artista ha dejado el taller personal para salir a la calle, a la urbe que cada día necesita más la participación del creador plástico para hacerla más bella y habitable. Dentro de la pintura norteamericana cabe destacar, por otro lado, a algunos artistas que le han dado al uso del color otra dimensión. Por ejemplo, las pinturas de Barnett Newman son simples extensiones de un color generalmente precisado en su escala por otro color pintado estrechamente a través del campo.

"El planea el lienzo, ya sea horizontal o verticalmente, con tanto esmero que cada onza del color emocional de una vibración de color particular surgirá del ajuste perfecto del mismo con las dimensiones y la forma de su extensión. Es fácil comprobar que los lienzos deben ser amplios para que la respuesta sea emocional y no fisiológica". (2) Ahora la pintura no es una ventana abierta a un mundo, sino al mundo inmanente y autónomo. En los pintores Still, Newman y Rothko sus obras están controladas y suprimidas por reducciones conscientes en vez de repeticiones. El uso que hacen de oposiciones de color estrechamente valoradas impone un esfuerzo a las percepciones del espectador, pues esas oscilaciones de color tienen

(1) Gállego, Op. cit., p. 95

(2) Gregory Battcock. El nuevo arte., p. 52

una clase inestable de complejidad y armónicos desconcertantes que quebran tan constantemente la formalidad algo rígida que han contribuido a establecer. En el nivel de la percepción organizada, su obra parece indicar que la comprensión más simple del orden visual sistemático exige un acto de libre elección entre alternativas múltiples y frecuentemente en conflicto. El empleo de telas de gran formato es para acercar más al espectador a su propósito. "El lienzo grande encierra inherentemente en sí una teoría de las proporciones humanas que surge de su escala en relación con el artista o el observador, enriqueciéndolo con las dimensiones más grandes que ha asumido". (1) Newman utiliza campos de color extensibles, ambigüedades perceptivas y juega con la ilusión espacial. Crea efectos de luz dentro de la pintura. De manera que "toda vez que una pintura sea lo suficientemente indiversificada en una superficie, las variantes de la factura estarán reemplazadas por variantes en la percepción. En el lienzo de Newman las marcas del artista crean una estructura estable". (2) Kenneth Noland lleva adelante el proceso de codificación, reducción y regularización en sus círculos de colorido. Otro impulso ordenador en las líneas de color evanescentes y delineadas de Stella, muestran un lenguaje nuevo. Lo que al principio parece un orden comprensible y evidente se vuelve multievocador e impone un problema de selección, y por tanto de libre elección, entre alternativas visuales en conflicto. Dice Max Kozloff que para Frank Stella "el arte moderno está decidido a reducirse a ciega presencia esencial o a refinarse en una sensación exaltada, animal o sinestésica. Pero Stella demuestra que cuanto más capaz de reducción es el material visual más conceptual es su naturaleza. Lejos de volverse físicamente provocador, se vuelve provocador retóricamente". (3)

(1) Op. cit., p. 53.

(2) Ibidem., p. 85

(3) Ibidem., p. 128

**ANALISIS DE OBRAS DEL ARTISTA****RUFINO TAMAYO**

**ANALISIS DE OBRAS DEL ARTISTA****RUFINO TAMAYO**



## 2.1 Hipótesis

Posiblemente existió una fuerte influencia de la naturaleza, por un lado, y del arte prehispánico por otro en la obra del maestro Tamayo. Uno de los elementos importantes de su pintura, el color, quizá aparece desde sus primeras obras. Los rojos, magentas, los azules, violetas y grises parecen ser constantes en la obra del pintor oaxaqueño. La reacción de la forma y la transformación de la figura parece ser característica desde las primeras pinturas. Pintura de trazos firmes y decididos que expresan, quizá, la violencia y la soledad del hombre, por una parte, y, por otra, el gusto y la sensibilidad en el manejo del pigmento y la textura. Color y espacio están, tal vez, perfectamente relacionados. Constantes: por una parte, el color; por otra la geometrización de la forma. La aplicación sutil del color unido a la textura da origen, tal vez, a bellas armonías. Queremos comprobar que existe cierta reducción en la forma y en el color, lo que da origen a una mejor percepción. El color en la obra del maestro estudiado se reduce, probablemente, a unos cuantos colores puros y otros matizados.

## 2.2 Parámetros del análisis

El análisis de las obras de Tamayo lo he realizado, primero, mediante la observación de cincuenta obras de caballete y algunos murales pintados anteriormente a la última década de su producción. Segundo, el análisis de doce obras, óleos y acrílicos, que consideré importantes en cuanto a forma y color, representativas de cada año, de 1976 a 1987. Tercero, en todas estas obras traté de detectar qué constantes aparecen frecuentemente. Cuarto, cuál es el contenido simbólico en general que expresan sus obras. Con todo este análisis pretendo conocer y explicar el manejo del color de este destacado artista y saber cuáles son sus armonías preferidas. He considerado, como parámetros básicos la composición, el color,

la textura y la expresión de las obras.

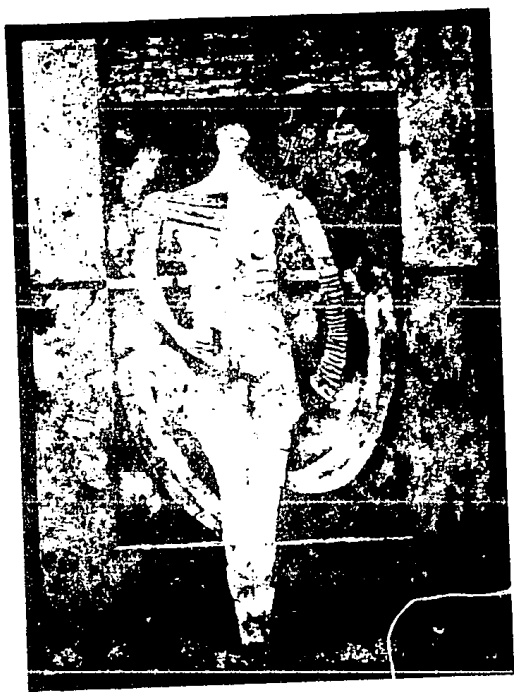
En lo personal me interesan los estudios del color, tanto las armonías estudiadas y propuestas científicamente como la aplicación empírica, basada, por supuesto, en la experiencia. El manejo intuitivo de las gamas cromáticas resulta interesante debido a que la experiencia proporciona, si el trabajo es metódico, práctico y constante, nuevos acordes y ciertas audacias artísticas. Yo en mis trabajos artísticos me considero deudor de esta doctrina estética.

### 2.3 Análisis en Obras

#### "Desnudo en blanco", 1976

**Composición:** El título que lleva esta pintura hace suponer que la imagen representa una figura humana de pie, aunque objetivamente no se distingue que sea mujer. La figura es un tanto simbólica, el dibujo no representa exactamente brazos, torax, piernas, cabeza; existe la insinuación de una mano, otra no, tampoco se distinguen los pies. Se percibe en primer plano la figura; atrás, en segundo plano, posiblemente una pintura, un rectángulo menor que llega hasta la parte superior del mismo cuadro. En un tercer plano se localiza el fondo de la pintura, que es el rectángulo mismo del cuadro. La figura se encuentra centrada, la composición parte de una línea vertical y otra horizontal un poco hacia la parte superior y la figura queda desplazada un poco también hacia el lado izquierdo. La composición que parte de ambas líneas es asimétrica, precisamente rompe la simetría axial. De la base hacia la parte superior se cuentan diez líneas horizontales paralelas, dos de la misma longitud y ocho de menor tamaño. Verticalmente son dos líneas que forman el rectángulo menor, paralelas al cuadro.

**Color:** Posee una gama de rosas grisáceos con otros grises tendiendo al blanco, localizados en la figura. Cuatro toques de rojos: dos segmentos rectos horizontales a la altura de los brazos y dos más: uno del lado izquierdo de la cabeza y otro en la parte inferior izquierda, a un lado de "los pies" de forma irregular. Unos amarillos tenues en el fondo equilibran bien con la figura. Por el empleo de estos tonos de color, grises y rosas y en pequeñas cantidades rojo, se obtiene una buena armonía. Se le podía llamar, como lo dijo Paul Westheim, "melodía cromática o acorde colorístico". En cuanto a la técnica de aplicación de la pintura, la obra de



Desnudo en blanco. 1976

muestra que se aplica irregularmente, quizá con mayor libertad y el mínimo rigor matemático. El color es el símbolo más significativo en estas obras. Tamayo es un pintor pictórico, para él "crear es transformar el fenómeno en fenómeno pictórico, el color es a la vez un medio para desplegar, dentro de la superficie, espacio y ritmo espacial. Mediante la degradación y el contraste de los colores, mediante un movimiento de avance y retroceso, resultado de la yuxtaposición de tonos oscuros y claros, de color cálido y frío, se desarrolla profundidad espacial, sin que se destruya el carácter plano de la superficie. Este ya no es un mero fondo del cual se destaca una representación figurativa: es un elemento funcional, es uno de los medios expresivos del pintor. El objeto no queda dentro de la superficie, es incorporado a una unidad superior". (1)

La obra muestra cierta espontaneidad por la mancha trabajada al estilo informalista. Esta pintura parece no decir nada como discurso político o político-histórico, pero dice bastante como lenguaje simbólico; símbolos y color cobran mayor plasticidad en esta obra, porque la pintura contemporánea es invención y como tal están presentes símbolo y color.

Textura: Pincelada irregular y brochazo amplio y extendido, algunas raspaduras a la tela que dan unidad al conjunto. Color y textura se unifican.

Expresión: Se nota que aún en 1976, fecha en que fue elaborada esta obra, siguen interesando la figura, aunque representada monstruosamente es reflejo simbólico, quizá, de la soledad también de la mujer. Insinúa la figura de una mujer desnuda como tema, del cuadro que se localiza en la parte posterior. La influencia de la pintura abstracta está presente en esta obra de Tamayo. Creo que las influencias de los grandes movimientos de este siglo se encuentran presentes también en otros grandes maestros ac-  
.....  
(1) Paul Westheim. El pensamiento artístico moderno y otros ensayos., p. 195.

tuales. "El arte llamado abstracto, aspecto importante de la plástica mexicana contemporánea, nos ofrece, en ésta, obras muy serias, en las cuales abstracción equivale a progresiva evolución, a un afinamiento muy reflexionado, conducente de la interpretación realista al puro efluvio lírico, o al resumen formal en detenida especulación intelectual. Lo cual, fueren cuales fueren las inclinaciones del espectador, merece respeto, por la seriedad de la labor llevada a cabo". (1)

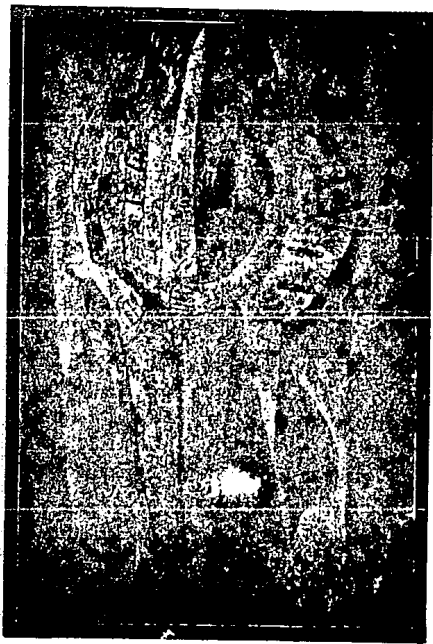
(1) Nelken: "Nuevos aspectos de la plástica...", p. 3

"Desnudo en rojo", 1977

Composición: Una figura, al parecer de hombre, se localiza desplazada hacia la izquierda del espectador. La composición es en base a una línea vertical casi central y en rectángulo también vertical. Representa un hombre desfigurado, como en mayor parte de sus óleos, de la cintura hacia la parte superior hasta la cabeza. Está formada por un rectángulo horizontal que unido hacia los brazos con arcos irregulares forman los brazos. No posee cejas ni cabello. La parte donde debía localizarse la nariz, está formada por un triángulo isósceles cuya base se prolonga hasta la cintura. No se ven rasgos que insinúen la boca. Sus brazos son como dos huesos unidos a los hombros. El brazo izquierdo llega hasta el ombligo, arriba del miembro masculino; el otro brazo, parte de la mano, se encuentra oculta, al parecer, dentro de la bolsa del pantalón. Este posible pantalón sería bastante justo al cuerpo. Aquí existe una ambigüedad: Si existe un posible pantalón, ¿cómo es que se ve el miembro masculino con forma simplificada fuera del pantalón?

La figura se encuentra en primer plano; atrás, otras formas, especie de placas localizadas en segundo plano. A un lado del brazo izquierdo de la figura existen dos arcos de circunferencia unidos a una forma triangular en la parte inferior. Al igual en la parte media, otra forma triangular unida a una elipse. Por simetría axial, la figura en primer plano y, en segundo, el fondo. No existe con respecto a la línea vertical ninguna forma simétrica; únicamente y en parte las piernas, los pies y la cabeza. Todas las formas son líneas, arcos, circunferencias, al parecer no trazadas con ningún instrumento técnico, sino con el pincel y a mano libre.

Color: La figura fue pintada en unos magentas claros con grises oscuros en menor porción. El fondo rojo con grises también oscuros. Unos azules grisáceos en menor cantidad a manera de "toques" hacen resaltar la figura.



Desnudo en rojo. 1977



Un magenta es un color rojo tendiendo al violeta y un rojo combinados hacen que los dos no se diferencien pronunciadamente. Existen unos segmentos grises oscuros, cuatro del lado derecho de la figura y cinco más gruesos de lado izquierdo. Unas manchas también grises del lado izquierdo de mayor tamaño que las localizadas del lado derecho de la misma figura. Unos grises oscuros a la manera puntillista se localizan a la altura del torax de la figura, también rojos y magentas en mayor cantidad reforzados en pequeñas cantidades con azules-violetas un tanto grisáceos. No existe el blanco puro, sino rebajado al magenta. Estos colores forman una unidad armónica de forma y color.

Textura: Todo el cuadro tiene una textura fina con formas asimétricas en donde se emplean tonos magenta, rojos, grises y azules-violáceos. El empaste de la pintura hace de este cuadro una textura que por sus colores es más vibrante. No existe un cambio brusco entre el rojo y los grises, ni entre el magenta claro, rebajado con blanco, y los azules-violáceos. La línea de la figura no es muy gruesa, ni muy marcada, lo que hace que la figura se funda con el fondo.

Expresión: La figura denota a un hombre de pie, tranquilo; pero connota, al no tener boca, que calla para no hablar, mas agarrándose el estomago, "dice" que tiene hambre. El hombre siempre está presente en las obras del oaxaqueño. "El hombre en las obras de Tamayo es el hombre solitario, el hombre en su encuentro con el destino y su conciencia". (1) El hombre sin personalidad, producto de su sistema económico y político, y solitario, soledad que lo acompaña desde su origen hasta su muerte. Estas características del hombre actual están presentes en las obras del maestro del color.

(1) Westheim, Op. cit., p. 196.

"Hombre con las manos cruzadas", 1978

Composición: En línea vertical y casi a la mitad del cuadro se percibe un "hombre" de perfil. Decimos que es "hombre" por la forma de pie y de lado. La cabeza es una elipse, a la altura de la mandíbula la nariz. Una elipse cortada que posee doce líneas radiales que casi se localizan al centro de la misma. Aquí también el fondo se confunde con la figura como si fuese una sombra en la parte posterior, hacia su espalda, pero también al frente con otra "sombra" en rojo-café se proyecta, lo que simularía la pared. El torax recto y la espalda arqueada que se prolonga hasta la parte posterior. Al frente, del lado derecho del espectador, se prolonga hasta la parte inferior una línea vertical, sería la representación plana de la figura. No existe un cuello que una la cabeza con el torax. El brazo derecho de la figura forma un ángulo recto y su mano se apoya sobre la superficie, lo cual se interpreta como que se apoya en una puerta. Lo que hace diferenciar estas superficies es la línea negra gruesa del lado derecho que viene desde arriba hasta abajo, verticalmente a lo largo de todo el cuadro. En el brazo se encuentran diecisiete segmentos de línea. Lo restante del fondo, atrás de la figura, son líneas irregulares, como si se cortara un papel en línea recta irregularmente, formando un rectángulo incompleto en la parte superior. Un tercer plano lo forman los amarillos-café del fondo. La figura y el rojo se encuentran en primer plano. Existe un juego de planos que se equilibran con la figura y con el fondo. El ojo es una pequeña circunferencia localizada arriba del centro de las radiales. Figura deliberadamente deforme que poco se asemeja con la realidad.

Color: Hay gris azul, gris oscuro, rojo-café o café-rojizo, amarillo con café y negro. Aquí, en esta pintura existe una mayor variedad de tonos; amarillo, rojo y negro, como colores. La armonía es correcta: ningún co-



Hombre con las manos cruzadas. 1978

lor sobresale a primer plano. El rojo y el amarillo son cálidos, pero se equilibran con los grises y el negro. Las líneas rojas del brazo y las líneas radiales de la cabeza combinan con los rojos de las sombras. Los espacios "han devenido ahora más sustancialmente cromáticos, mientras las figuras ganan en serenidad y diversidad". (1) El espacio está en el color, empero "el color absorbe incluso el espacio psicológico de las figuras". (2) Juan Acha nos dice que los colores que predominan en Tamayo y lo caracterizan son: los rosas, azules, verdes y morados y que suelen combinarse con amarillos, grises y tierras. Estos colores recuerdan el gusto popular del interior de México.

**Textura:** La textura aquí es más pronunciada, más visible. En esta pintura el óleo mezclado con el polvo de mármol grueso logra otra calidad. En la figura y en el fondo gris casi no se notan los gránulos del mármol. Se acentúan más en el fondo amarillo y en la sombra roja. Aquí se observa un juego con las texturas mismas: una parte del cuadro sí tiene textura más pronunciada y otra es más lisa, aunque la textura sea quizá más fina, se da a base de pequeñas manchas; por ejemplo: el brazo, la cabeza y el cuerpo de la figura, al igual que la forma que se localiza atrás.

**Expresión:** Apenas se alcanza a percibir parte del brazo y de la mano izquierdos, como si estuvieran apoyándose sobre una puerta, una puerta imaginaria. Denota un hombre apoyándose en algo que le hace falta; al mismo tiempo connota la imagen de un ser que empuja hacia adelante, quizá el desarrollo de la humanidad. Un hombre, tal vez, que ve su sombra, pero que no ve más allá de ese muro en el cual se apoya. Un hombre que por el exceso de trabajo está casi jorobado. Y esas líneas en su cabeza simbolizan, probablemente, muchas ideas que nacen en su cerebro, del cerebro de un hombre creativo y creador de todo lo que hace. El sentir está aquí

(1) Juan Acha: "Tamayo: forma, color y espacio" en Plural, p. 30.

(2) Ibid., p. 30.

presente con el hombre mismo, siempre el hombre, en soledad.

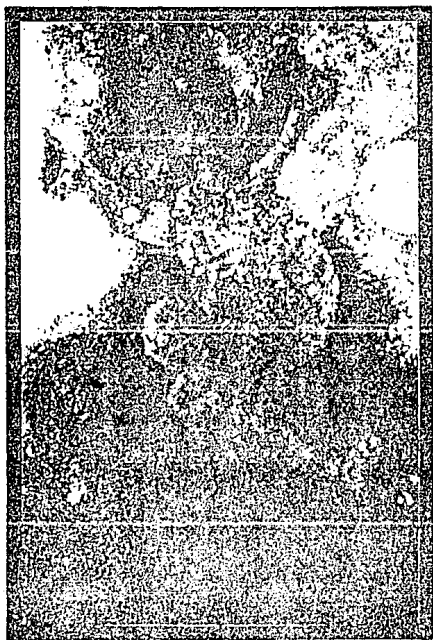
## "Grito", 1979

**Composición:** El más libre y sin reglas de sección de oro, como en los murales del Palacio de Bellas Artes. Aquí se observa como si la figura flotara en el aire. Representa una figura deforme: boca demasiado grande, cara en pose como si estuviera de tres cuartos en fotografía. Ojos: dos circunferencias y sin nariz, porque en esta representación no es necesaria. La figura por su posición parece que estuviera dando un salto y al mismo tiempo un grito. Hacia la parte superior y a la altura de los hombros se ve una circunferencia con sombra, quizá una luna o un sol, elementos simbólicos constantes en Rufino. A la mitad de la pintura hacia la parte superior, color claro; en la inferior, gris oscuro. Brazos y manos no son iguales. La deformación de la figura la hace el pintor a propósito, tal vez para no representarla tal como es.

**Color:** Naranja la figura en primer plano. El fondo es dividido en dos mitades. La superior, en magenta claro con gris y un magenta muy rebajado con blanco en el círculo localizado a la derecha del observador. En la segunda mitad, un gris oscuro para toda la parte inferior. Buena armonía: magenta claro, rosa claro, naranja y grises. Un gris-azul muy tenue alrededor de la cabeza; boca y brazo superior izquierdo (derecho del observador) le dan un movimiento de mayor riqueza plástica. El personaje, y en otras obras los personajes, "se presentan o insinúan simplemente; son impasibles y esquemáticos hasta llegar a convertirse en símbolos o signos" (1), incidiendo más en la imaginación del espectador que en la retina.

**Textura:** Aquí vuelve a emplear acrílico, y el buen manejo de la textura como si estuviera trabajando con óleo. No se observa gran diferencia, más bien no existe diferencia entre el empleo del acrílico y el óleo, aún teniendo el pigmento características muy diferenciadas.

.....  
 (1) Acha, Op. cit., p. 30



Grito. 1979

Expresión: Como si fuera un niño, observamos la figura abriendo la boca, quizá como su nombre lo indica: dando un grito, denotación bien expresada del hombre de hoy. Tamayo ha sabido emplear la fuerza del símbolo. De esta manera, "se sirve de la forma simbólica, que no reproduce, que significa". (1) Para formar una unidad entre los elementos plásticos, Tamayo se "sabe expresar a través de la energía constructiva de las formas". (2)

Connota, por otro lado, que el hombre sólo puede y debe gritar para que lo escuchen, no nada más para que lo oigan sino que lo presencien. Aquí estoy ahora, en este momento, presente. El hombre grita, probablemente, lo terrible de su vida: soledad, tristeza y amargura; pero también su optimismo: amor, alegría, felicidad. El sentimiento hecho realidad mediante un grito, el cual es expresión de que está ahí, vivo, presente. El fenómeno, el grito, se torna signo y éste adquiere un significado mayor por ser expresión del hombre que comunica un estado emocional.

.....  
(1) Westheim, Op. cit., p. 194.

(2) Ibidem., p. 197.



Expresión: Como si fuera un niño, observamos la figura abriendo la boca, quizá como su nombre lo indica: dando un grito, denotación bien expresada del hombre de hoy. Tamayo ha sabido emplear la fuerza del símbolo. De esta manera, "se sirve de la forma simbólica, que no reproduce, que significa". (1) Para formar una unidad entre los elementos plásticos, Tamayo se "sabe expresar a través de la energía constructiva de las formas". (2)

Connota, por otro lado, que el hombre sólo puede y debe gritar para que lo escuchen, no nada más para que lo oigan sino que lo presencien. Aquí estoy ahora, en este momento, presente. El hombre grita, probablemente, lo terrible de su vida: soledad, tristeza y amargura; pero también su optimismo: amor, alegría, felicidad. El sentimiento hecho realidad mediante un grito, el cual es expresión de que está ahí, vivo, presente. El fenómeno, el grito, se torna signo y éste adquiere un significado mayor por ser expresión del hombre que comunica un estado emocional.

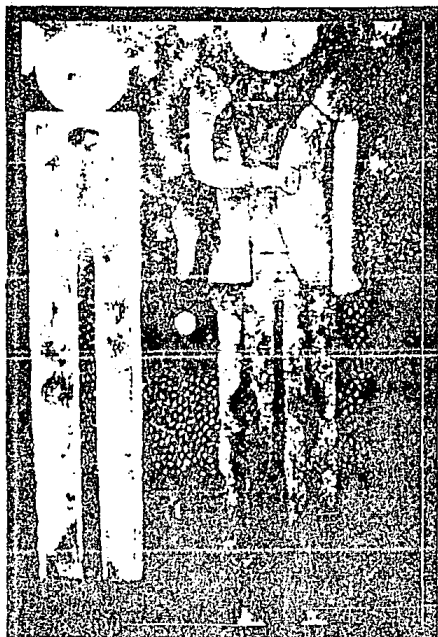
.....  
(1) Westheim, Op. cit., p. 194.

(2) Ibidem., p. 197.

"Un fantasma y un hombre", 1980

**Composición:** En formato rectangular vertical se ubican dos figuras: una semiabstracta y otra totalmente abstracta. La primera representa a un hombre de pie, vertical mirando "hacia la cámara" con el brazo derecho perpendicular y la mano empuñada y el izquierdo vertical también empuñado. No están muy bien formadas, como sucede en la mayoría de estas pinturas. La figura semiabstracta abarca toda la altura de la tela. Su cabeza es representada por una circunferencia y el cabello con pequeñas manchas oscuras. Ojos: dos parábolas oscuras y la boca insinuada con una línea horizontal. No existe cuello que una la cabeza con el tórax. Se observa que la figura luce un atuendo, especie de conjunto morado oscuro. No lleva, por así decirlo, zapatos. Existe una asimetría con respecto a un eje vertical. Fondo café oscuro. En la parte inferior, atrás de esta primera figura, puntos rojos a la altura del brazo izquierdo y a la altura de las rodillas. Del lado izquierdo del cuadro, una circunferencia sobre un rectángulo vertical delimitado por una línea gris más clara. En el interior del rectángulo se observa una línea que va desde la parte inferior y termina en la superior en forma elíptica. Casi en medio de la línea se observan unos puntos rojos. Se deduce entonces que si en la primera figura estos puntos que quedaban atrás, son de fondo; aquí, en la segunda figura, serían el hueco. Esto supuestamente significaría que la forma es hueca, porque se ve parte del fondo. En la parte superior, un pequeño rectángulo más oscuro. Se observa claramente un primer plano y un fondo. Las figuras se encuentran en el primer plano.

**Color:** Rojo: cabeza, brazos, pies de la figura derecha. Violetas oscuros con cafés oscuros y azules oscuros en menor proporción ubicados en el pecho, en el hombro izquierdo y a la altura de la cintura. La figura en bloque del lado izquierdo tiene gris claro su contorno, el perímetro; y en gris más oscuro el interior. Y en la parte superior un gris todavía



Un fantasma y un hombre, 1980

más oscuro. Hay ambigüedad en negro con puntos rojos, como si la parte superior no fuera hueca y la inferior sí. Fondo: café oscuro, y de la mitad del cuadro hacia abajo, más oscuros aún. Los rojos con los grises se encuentran en primer plano.

Las combinaciones o armonías más usuales son por colores análogos o por rotos complementarios. Siempre reforzando o haciendo vibrar la superficie con pequeñas cantidades bien balanceadas en el cuadro. Emplea los grises claros con colores o tonos de color adyacentes o fundidos. De esta forma, color y textura forman espacios en la composición, ¿cómo? mediante un juego de espacios que se perciben hacia adelante y hacia atrás. Creo que esto es lo que le da mayor valor a la obra del pintor estudiado.

Textura: La textura es trabajada con el mismo color como si estuviera su cío, pero sin perder la calidad. En pequeñas cantidades se observa casi puro, me arriesgaría a afirmar que raras veces se encuentra en su máxima saturación. Además existen otros toques que hacen vibrar el cuadro y le dan luz: son "raspados" hechos a la pintura, ubicados en la parte superior de la figura abstracta, a la altura de la cintura de la figura masculina y antes de llegar a los pies. También en la cabeza, arriba a la derecha del espectador, y a la izquierda, en la inferior. Aunque la pintura sea diferente, acrílico en este caso, la textura sigue teniendo forma y calidad. Vale la observación de que tanto la textura en óleo como en acrílico son similares, esto denota buen manejo del pigmento. Textura y color forman espacios, lo que le da mayor valor a la obra. "Hemos de tomar en consideración la forma, el color, el espacio, por sí mismos y no en función de cualquier otra cosa" (1), nos había dicho Tamayo en los Coloquios, allá por 1956. También le interesa la textura para encontrar el equilibrio de la materia pictórica.

Expresión: Denota a un hombre, siempre el hombre, de pie observando ha-  
 (1) Víctor Alba. Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo, p. 28.

cia adelante; y otra figura, que más bien parece escultura, a un lado de él y un tanto de menor tamaño, posada fijamente como si fuese de piedra. Es el hombre y su imagen petrificada que se ha conservado desde nuestro ancestro prehistórico como una constante de la vida de ayer, de hoy y de mañana. La imagen petrificada en sentido de grandeza, de poeta, de artista. El hombre ha perdurado a través del tiempo por su obra, por ejemplo, el artista anónimo que pintó en las cuevas de Altamira y Lascaux, aquellos grandes murales de nuestros ancestros, nos dan presencia de aquel hombre creador e inteligente. Connota, por otra parte, según su título, que el hombre siempre ha vivido acompañado del mito. El mito está presente en la historia, en el hombre y en el arte. Mito, magia y poesía son constantes en la obra del hombre. Y esto se da, precisamente, en el arte, en todas las etapas históricas. Desde las milenarias cuevas hasta el que ahora empieza a ser llamado arte del futuro, sin importar tecnología.

Aquí se hace necesario aclarar cuál es la función del arte.

Primero, función ideológica: proyección y sentido es querer hacer cambiar el modo de ver y ser del hombre, y, segundo, el arte contemporáneo es subversivo pues intenta cambiar las normas ya establecidas: el mito, cambiarlo por otro más convincente.

"Dos personajes", 1981

Composición: Una línea vertical inclinada hacia el centro sirve de eje para cubrir a dos figuras, un tanto al estilo cubista. La figura gris del lado izquierdo del cuadro posee un solo ojo y la del lado derecho insinúa los dos, aunque nada más se note uno. Figuras simbólicas totalmente deformes detalladas únicamente en las manos. Poseen formas asimétricas; ninguna de las dos figuras está en la misma posición, ni sus brazos, ni sus piernas, ni su cabeza. Las dos tienen un color gris, color neutro, que armoniza con cualquier otro matiz. Sobresalen en primer plano. El fondo azul con gris y magenta o violeta oscuro, da la sensación de presentar planos diferentes. El azul, segundo plano; el magenta, tercer plano. Entre estos dos, se observa un arco de circunferencia con un área en líneas rojas y en verdes-azules que funciona, al igual que las figuras, en primer plano. Observemos hasta aquí que el artista mexicano siempre toma en cuenta los planos, con color y con forma; hace un juego, en mi parecer, intelectual y creador. Plano y color combinados están presentes en sus pinturas. Espacio y forma, forma y color también están presentes. Las figuras, lógicamente, no son reales, insinúan, como en la mayoría de las obras de este maestro, dos humanos un tanto desfigurados. Aquí color, forma y espacio unidos con el símbolo nos dan una mayor significación y poder comunicativo. Paul Westheim dice: "se realiza una transmutación: la materialidad del fenómeno se torna signo, forma simbólica". (1) Como en el expresionismo son también constantes en la obra de Tamayo la deformación, interrupción y mutilación tanto en figuras como en objetos.

Color: Bello azul que armoniza, como la bella música de Bach, con el violeta y los grises en general. Los grises de las figuras, partes magentas .....

(1) Westheim, Op. cit., p. 196



Dos personajes. 1981

y violetas oscuros y claros, hacen que el espectador perciba el color del conjunto del cuadro de forma pregnante, es decir, existe la "posibilidad de fijación en la conciencia" (según el Léxico técnico de las artes plásticas). Ahí se encuentran los colores con su textura, colores tratados con cierta soltura, lirismo y libertad, pero también con conocimiento creativo. La gama armónica es, pues, magenta, violeta, grises oscuros y claros combinados (armonizados) con verdes-azules reforzando el cuadro. Se observa cierta luminosidad mediante los rojos, que casi son magentas, en las líneas verticales del tórax de las figuras y el rayado oblicuo al centro de ambas.

Textura: La textura, como en otras pinturas, es trabajada con la técnica del "pincel seco", es decir, colocar primero, el color diluido en finas capas con brochas corrientes y, después, ir colocando el color un poco es peso sin solventes y con brochas de menor tamaño casi secas. Poco a poco se va logrando esa calidad en los matices, sin ensuciarlo, sin manchar bruscamente ningún matiz. Observemos otra ambigüedad en esta pintura: la cabeza de la figura de la izquierda es en violetas oscuros y magenta, al igual su mano, sin confundirse con el fondo azul. Por el contrario, en la figura de la derecha, la cabeza y las manos tienen el mismo tono que el fondo, violetas oscuros. La única diferencia son los tonos claros y oscuros con su respectiva textura. Además el elemento dibujado en arco con un área de líneas rojas y verde-azules, sobresale siguiendo la composición total del cuadro.

Expresión: Desde mi punto de vista, esta pintura es expresiva por dos causas: una, porque sugiere una pareja humana, aunque no se distinguen los sexos, está presente en la mente del pintor. Otra, porque, desde una perspectiva de la pintura contemporánea, el pintor sigue utilizando la figura como símbolo pictórico, aunque la concepción no sea realista total-



mente. Con mínimos elementos se puede insinuar la figura humana, porque ella es en sí misma pregnante. La preocupación del artista por no olvidar o dejar de lado al hombre, es una constante en sus últimas obras. El hombre lo hace todo; hace historia, ciencia, arte; pero también "hace" destrucción, terror, muerte. Connota, pese a las dos guerras mundiales, las cuales Tamayo vivió, que el hombre sigue su existencia en este planeta y existirá mientras haya cierta armonía espiritual. Armonía del hombre con el hombre mismo: entendimiento, amor, eso es lo que hace más falta.

### "El escultor", 1982

Composición: En toda pintura, está implícita alguna relación geométrica de composición, aunque no sea muy complicada. A partir del centro y un poco hacia la derecha del observador, una forma informe, abstracta, vertical, que simboliza una escultura sobre su anclaje. Del lado izquierdo, una figura, no detallada de hombre, la cual simboliza al escultor que con sus manos se supone está modelando aquella forma. Existen varios planos en esta obra: primer plano, la base elíptica y el símbolo escultórico; segundo plano, el hombre con sus manos; y tercer plano, un fondo que se confunde con la figura del escultor. ¿Ambigüedad en los planos? Sí, se encuentra entre la figura y el fondo. Al parecer lo único que hace percibir a la figura del escultor es su cabeza negra y la línea negra que se prolonga desde el cuello hasta la parte inferior, la cual quizá representaría el delantal del escultor. Una línea curva interrumpida en gris es lo que le da forma como de espalda del escultor, y diferencia el fondo de la figura representada. Figura humana también deforme y manos en rojo que sobresalen percibiéndose luminosidad en el cuadro, junto con unos acentos en la base de la escultura. Ni el escultor ni la escultura se encuentran representados en forma detallada, pintura quizá un tanto informalista. Aparte de las constantes: hombre representado simbólicamente, espacios pictóricos, reducción de tonos de color, ambigüedades en las formas y en los planos, entre fondo y figura, entre color y forma, la deliberada deformación de las figuras. En esta pintura encontramos cierta ambigüedad entre figura y fondo, provocando confusión entre los mismos matices de color, en especial los grises violetas y los magentas rebajados con blanco. Otros tonos que sirven a la armonía total del cuadro son los azules, los rosas y el magenta oscuro de la base de la supuesta escultura.



El escultor. 1982

El negro de la cabeza no es un negro puro, es un gris muy oscuro. En esta obra existe mayor libertad en cuanto al empleo de la composición, la cual es más lírica como es libre el uso del color, trabajado en forma de manchas informales. El maestro oaxaqueño reconoce que también ha recibido influencias de otras corrientes o movimientos pictóricos de este siglo; pero él, del mismo modo, sabe que ha influido en otros artistas tanto mexicanos como latinoamericanos.

Color: Colores matizados, rebajados con blanco en mayor cantidad son empleados en esta superficie. Tonos grises violetas y rosas abarcan un porcentaje mayor de la superficie. Los colores un tanto más fuertes son el gris oscuro que aparece en la cabeza, el azul que parece sombra de la escultura y el magenta de la base de la misma. Rica composición colorística empleando una reducida paleta de color. El rojo-magenta de las manos le da cierta luminosidad al cuadro. Todos los demás colores son matices del rosa y grises azules. Al no existir una diferencia muy concreta entre las figuras y el fondo, el pintor emplea en forma lúdica las manchas, yuxtaposiciones y superposiciones del color o, más bien, de los matices. Buena armonía entre grises oscuros, magentas claros, grises azules y rojos y azules en menor cantidad. Percibo que la característica lúdica del color es similar en la textura. Si viésemos de lejos la pintura, no se notaría la diferencia entre la figura y el fondo, se perdería en ese juego de matices. Para Tamayo, la armonía colorística está presente en todas sus pinturas, él como cualquier pintor interesado "hace el color", lo mezcla hasta encontrarlo, lo busca para no perderlo. El color, tal vez, también tiene su momento, un matiz junto a otro de la misma intensidad armonizan correctamente. Al estar haciendo el color debe frenarse la combinación o mezcla en un momento dado, para así obtener el tono deseado, de otra manera se puede hacer más oscuro el tono o, a la inversa, más claro.

Textura: Textura y color están íntimamente relacionados. Sin color no hay textura y sin ésta el color parecería una mancha. Reflexionando más, la textura es la que acentúa el color.

En esta obra el color está trabajado como textura. Juego que, desde mi perspectiva de análisis, me parece muy intelectual, creativo y, a la vez, poético, sin duda alguna. Otra constante observable en las obras de Tamayo son los puntos o pequeñas manchas que existen en magenta en el cuadro, atrás de la cabeza del escultor y entre él y la escultura, éstas se salen fuera de la textura general del cuadro. Los grises oscuros sirven para acentuar las formas, los contornos, tanto del escultor como de la escultura. Aquí se observa una riqueza de tonos armonizados con grises.

Expresión: ¿Por qué en una pintura el tema del escultor y no del pintor? Porque, a mi modo de ver, en raras ocasiones se toma al escultor como tema de una pintura, siendo Tamayo más pintor pictórico que escultor. La pintura denota que el escultor trabaja y da forma con las manos, al igual que el pintor. Parte del trabajo artístico es artesanal y en un porcentaje mayor creativo e intelectual; así lo considero. La connotación sería; tanto el pintor como el escultor construyen y dan forma a las ideas que nacen en la mente de ellos mismos. La diferencia sería, que el pintor expresa espacios en su pintura y el escultor trabaja con el espacio, en volumen. El primero trabaja en dos dimensiones; el escultor, en tres. Pero esta diferencia es obvia; la otra, la creativa es que ambos piensan así, creativamente. Por consiguiente, no existe diferencia tajante. Lo mismo sucedería con el escritor y el pintor. Ambos trabajan con la imaginación y el intelecto.

Por otro lado, en los grabados del maestro y hasta en sus mixografías se observa una producción pictórica, aunque gráfica en técnica. "En los grabados, las figuras de Tamayo siguen siendo las mismas y su realis-

mo conceptual de tónica mítica o mágica las torna símbolos, o mejor: elementos capaces de simbolizar". (1)

Connota, al igual, que el escultor también es importante, que la vida necesita de sensaciones creativas, no nada más emocionales, que la percepción de cualquier obra artística también va a enriquecer el intelecto, aunque este enriquecimiento no sea utilizado inmediatamente. El crítico de arte Juan Acha dice que "su expresividad nos despierta sentimientos afectivos que van de lo dramático a lo lírico, mientras su representatividad nos invita a interpretar o significar lo que los acordes pueden embriagar, simbolizar o representar". (2) La emoción de ver esta pintura radica, interpretando la expresión, en ese impacto visual del color y la textura, no importa que exista o no figura.

(1) Juan Acha: "La obra gráfica de Rufino Tamayo", p. 37

(2) Ibid., supra., p. 37

mo conceptual de tónica mítica o mágica las torna símbolos, o mejor: elementos capaces de simbolizar". (1)

Connota, al igual, que el escultor también es importante, que la vida necesita de sensaciones creativas, no nada más emocionales, que la percepción de cualquier obra artística también va a enriquecer el intelecto, aunque este enriquecimiento no sea utilizado inmediatamente. El crítico de arte Juan Acha dice que "su expresividad nos despierta sentimientos afectivos que van de lo dramático a lo lírico, mientras su representatividad nos invita a interpretar o significar lo que los acordes pueden embelmatar, simbolizar o representar". (2) La emoción de ver esta pintura radica, interpretando la expresión, en ese impacto visual del color y la textura, no importa que exista o no figura.

(1) Juan Acha: "La obra gráfica de Rufino Tamayo", p. 37

(2) Ibid., supra., p. 37

"Dos personajes de frente", 1983

**Composición:** Dos figuras al centro del rectángulo, la de la izquierda con un triángulo isosceles invertido en gris azul oscuro; la figura de la derecha con un gris azul oscuro también en la cara y parte del pecho. La primera figura se supone que representa a un hombre por un triángulo menor que existe en su cabeza. La figura de la derecha supuestamente representa a una mujer porque la forma en rojo colocada sobre su cabeza es igual a la "vestimenta" del cuerpo. No existe una composición muy complicada en lo que se refiere al trazo geométrico, quizá, la composición esté más relacionada con el color del fondo y el de la figura.

Quizá el artista hace su composición trabajando directamente con el color y la forma simultáneamente. En esta pintura, parte de las figuras en donde se localiza el color oscuro con el esgrafiado no se nota que se encuentre fundida al fondo. La figura se percibe como si estuviera recortada a mano, irregularmente. Por el contrario, al centro, los dos brazos de las figuras parecen parte del fondo, porque no existe ningún elemento ni contorno que los divida. Parte de ambas figuras parecen como siluetas que se encuentran estampadas en un muro de concreto.

Primer plano: figuras; segundo: fondo gris-violeta y rosa. Se acentúa más la figura en las partes oscuras. Otra observación es que el fondo se encuentra también "recortado", es decir, todo el perímetro del cuadro tiene un magenta-claro, casi rosa mexicano. Composición hecha, tal vez, a base de sombras y siluetas, acierto nada tradicional.

**Color:** Magenta claro, gris azulado, café grisáceo claro, magenta oscuro, siená claro (especie de café claro), y esgrafiado sobre la tela, hacen la





Dos personajes de frente. 1983

diferencia de tonos. Grises, magentas, azules grisáceos y sienas claros constituyen todos los matices de este cuadro. Con pocas gamas de color se logra buena armonía, utilizando únicamente unos cuantos tonos. Tonos en menor cantidad para dar "toques" de contraste al cuadro. La agradable combinación entre los magentas y el gris hacen vibrar la pintura, vibración que se percibe al observar detenidamente el cuadro. "Tamayo se identifica con la sensibilidad cromática del pueblo mexicano y por eso privilegia acordes osados e intensidades sincopadas". (1) Los azules grisáceos combinan perfectamente, quizá, tanto por la textura como por la aplicación irregular del pigmento. Esto hace que el color no se defina claramente en las áreas que se analizan; que se pierda esa unión entre un matiz y otro, es decir, se funde, se pierde y al mismo tiempo se vuelve a unir en grata armonía. El crítico peruano Juan Acha nos dice que "vivimos en épocas preocupadas por asir la multifuncionalidad sensitiva del color libre, por elaborar modos que sentir y de conceptuar cada una de sus funciones". (2) Tamayo hace que sus acordes funcionen con la textura y con las figuras irregulares; del mismo modo que funcione una línea irregular al lado de una mancha de color. Aquí está el arte de Tamayo.

Textura: Al igual que otras obras últimas, la textura que emplea es a base de tierras, polvo de mármol fino y grueso, y empleando el color a manera de "pincel seco", con yuxtaposición y superposición de colores y la técnica la logra con sólo raspar la tela, esto es, quita la pintura una vez seca, con alguna herramienta puntiaguda, hasta llegar a la tela. Este esgrafiado se observa claramente en parte de la cabeza al hombro de la misma figura izquierda y en las manchas oscuras de ambas figuras. Al superponer un color sobre otro lo hace, tal vez, primero, aplicando los colores claros, dejando que estos sequen y luego va superponiendo los más

(1) Acha, Op. cit., p. 37

(2) Supra., p. 37

oscuros poco a poco. Probablemente este sea el secreto, entre muchos, de su pintura y su gran colorido. Ningún tono se ve sucio ni mal esfumado, aunque superponga mancha tras mancha. La textura la logra adecuadamente, no en balde más de setenta años de pintor, ¡buen ejemplo!

Expresión: Las figuras, lo mismo que en sus últimas obras, no se encuentran bien definidas, constante que ya hemos observado. Expresan una pareja, hombre y mujer, que yo percibo como mujer la figura de la derecha y como caballero, la de la izquierda. Una sombra oscura, al parecer un torso de hombre, se localiza en la parte inferior de la figura derecha. Esto hace suponer que la mujer se encuentra atrás de este sujeto y que por su condición y posición lo está señalando con una de sus manos. Sombra que, en mi parecer, significa que la mujer siempre necesitará de la ayuda del hombre, pero, a la vez, que la mujer siempre estará respaldada por el hombre, por ser así desde el origen de la creación. En esta pintura se encuentra presente la pareja humana, como un símbolo completamente natural y dialéctico y, una sombra, la sombra presente y ausente de la creación. Quizá en mi interpretación exista algo de romanticismo, pero creo que en las obras del maestro siempre están presentes el hombre o la mujer. "Su expresividad nos despierta sentimientos afectivos que van de lo dramático a lo lírico, mientras su representatividad nos invita a interpretar o significar lo que los acordes pueden emblematizar, simbolizar o representar". (1)

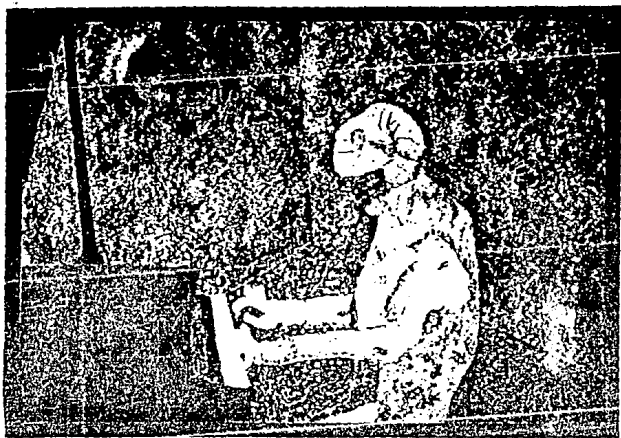
Lo ético está presente en la vida de Tamayo, lo estético de su pintura y la "óligocromía" en la sensibilidad del artista.

(1) Acha. "La obra gráfica..." Op. cit., p. 37

### "Virtuoso del piano", 1984

Composición: Unos planos en proyección axonométrica, es decir, a  $120^{\circ}$  cada uno, determinan las paredes de una habitación. En ella se localiza un pianista. El fondo lo representa la habitación; sobresale la figura en grises violetas y el piano. Primer plano: el pianista en posición de ejecutante; segundo plano: el piano y su tapa descubierta. Tercer plano: el fondo, que da la impresión de encontrarse solo el pianista en un estudio o habitación, no tan bien definida como la hubiese realizado de acuerdo a una perspectiva cónica (la que se emplea en los proyectos arquitectónicos). En obras de Tamayo de los últimos años, del 80 en adelante, tal vez, no se encuentran relaciones armónicas de diagonales, ni sección áurea alguna, ya que la libertad de composición se expresa en cada cuadro notoriamente en la producción última del pintor. La composición es a base de planos, para ello entra en juego también el color. El piano se encuentra en vista frontal, no se nota claramente la perspectiva como se observa en el teclado. Quizá, esto sea una ambigüedad premeditada por el artista.

Color: Fondo: magentas-violetas oscuros y grises. Del lado derecho del cuadro se ve un esgrafiado y del lado izquierdo un café (siena) oscuro y un gris como luz, haciendo armonía con los grises claros del pianista. El piano color gris oscuro, casi negro y el teclado casi blanco puro, armonizan con la figura gris, cuyo cuello es un tanto rosa claro. La figura no es bien definida, lo cual es constante en Tamayo; es deforme pero sugestiva o sugerente, porque por medio de ella podemos observar que se refiere a una persona igual que nosotros, aunque no la exprese tal como es sino como la sugiere. Figura de un gris claro con violeta oscuro; no se trabaja el blanco puro sino combinado con ese gris violeta. Esgrafiado también en el piso del pianista, simulando, al mismo tiempo, la textura. Por tanto, "los aspectos artísticos del color de Tamayo, los vemos nosotros en



Virtuoso del piano. 1984

el hecho de haber introducido nuevos acordes, intensidades y matizaciones cromáticas, ampliando así las prácticas artísticas y enriqueciendo la pintura con nuevas posibilidades sensitivas del color". (1) El trabajo, aplicación del color y enriquecimiento de las posibilidades sensitivas del mismo, fue realizado con violetas claros, magentas oscuros, grises claros con violetas oscuros, y rosas claros. Gris oscuro casi negro, forman la armonía, nuevo acorde, del color.

**Textura:** En esta pintura el pianista tiene peculiar textura. Por una parte, los grises claros un tanto "manchados" con grises oscuros y otras manchas también oscuras de violeta. Ojos, cabello y mandíbula de la figura no son ni representan una cabeza en forma real como la conocemos. Los brazos son muy delgados y tórax muy ancho. Lo que yo observo muy espontáneo y bello es la representación de las manos del ejecutante: los dedos en plena acción al tocar, manos libres y agradables desde el punto de vista formal. Por consiguiente, aquí existen tres texturas: una, esgrafiado del piso; dos, textura con los tonos de gris en la figura; y, tres, textura con el óleo con polvo de mármol en el fondo del cuadro. Elementos que quitan la monotonía del cuadro son: el esgrafiado, constante Tamayezca también, de la derecha, y las formas luminosas de la izquierda, arriba del plano.

**Expresión:** ¿Por qué el tema del pianista? A mi modo de ver existen varias razones. Primero: como un homenaje a esos virtuosos del piano que poca gente escucha con verdadero interés y atención cuando interpretan. Como todo artista, el virtuoso del piano quiere ser reconocido; pero triunfar no le es fácil, requiere, además de mucho talento y trabajo, publicidad y audacia, al igual que el pintor profesional. Segundo: lograr armonías con matices oscuros da una sensación de melancolía y soledad. Si no fuese porque el ejecutante estuviese pintado en gris, la figura no esta-

(1) Acha, Op. cit., p. 37

ría en primer plano, porque los colores claros destacan siempre sobre fondos oscuros. Tercero: Esta obra adquiere una connotación de soledad por los colores empleados. Esto unido a la interpretación del homenaje pianista revela que los artistas también necesitan o requieren del reconocimiento para triunfar, aunque para otros su vida sea más dedicada al arte que al reconocimiento, poco importa para algunos. Y aquí entra el problema de recursos económicos en los artistas, tema que sería toda una tesis. El problema económico en el artista es de importancia capital, porque un artista sin recursos es raro que logre sobresalir, pese a excepciones de la regla. Y a la inversa, un artista con recursos suficientes, pienso que tal vez tiene un futuro más desahogado y lleno de optimismo. Ejemplos los hay en abundancia. Existen artistas que logran triunfar por su calidad, aunque al inicio no cuenten con los medios económicos que desean, sólo después, a través de trabajo y dedicación logran ser aceptados y reconocidos. Pienso que el dinero les da, como a toda persona, cierta seguridad. Esto trae como consecuencia el autofinanciamiento. El arte, pese a lo que dicen algunos artistas, también es un negocio y como tal requiere buena administración y publicidad. Ida Rodríguez cita a Matisse, que éste había dicho en 1905: "Un pintor no sólo tiene que ser un buen artista sino un buen empresario y hombre de negocios". (1) Y más adelante es ta crítica de arte afirma: "sin las public relations (o business relations) la propaganda y los recursos publicitarios empleados por los artistas que han llegado al éxito, por muy buena que sea su producción, otra sería la historia del arte". (2)

Por otro lado, esta obra es un homenaje al artista del piano, en un intento por decir que él también necesita del reconocimiento. ¿Cuántos .....

(1) Ida Rodríguez Prampolini. Sebastián, un ensayo sobre arte contemporáneo., p. 11 y 12.

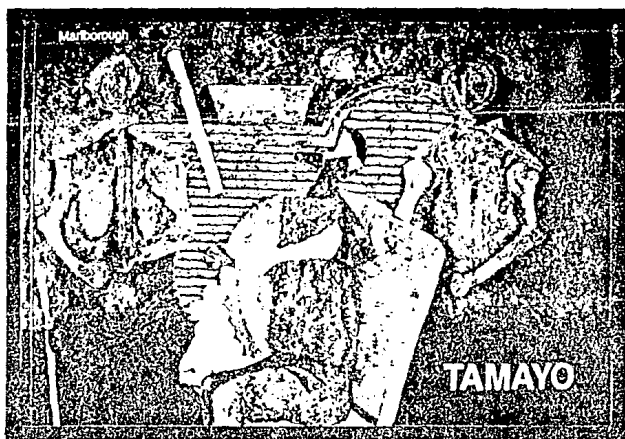
(2) Ibid. supra., p. 12.

artistas existen excelentes y no son conocidos? Yo me uno también en homenaje a los artistas no reconocidos, señalando que ellos son, al igual que los que triunfan, los que interpretan la armonía y la emoción de la vida a través, en este caso, de los signos musicales, convertidos en sonidos bellos, lo mismo que el pintor en acordes y formas bellas... ¡a ellos mi homenaje!



"Tres personajes", 1985

Composición: Tres figuras se encuentran sentadas: dos de frente y una de perfil, la del centro. Al parecer las dos figuras de los lados son mujeres, por sus gargantillas que llevan sobre el cuello; la del centro, aunque resulta difícil determinar su sexo, parece ser caballero. Basta y sobra decir que son tres símbolos que representan a personas comunes. La tercera resulta no bien identificada, porque su cabeza no se encuentra bien definida, no tiene siquiera una cabeza como las naturales. Aunque las otras cabezas son irreales también, en ellas sí se percibe su forma ovoidal del conjunto. Si hacemos un análisis por planos yuxtapuestos o que insinúen profundidad, se ve en primer plano la figura central; en segundo plano, las otras dos figuras de los extremos; y en tercer plano, las líneas en amarillo con café (siena), con su perímetro superior como si fuese una moldura de yeso de color gris. Un cuarto plano sería el fondo naranja-siena y oscuro en la parte inferior. En esta pintura vuelvo a encontrar una ambigüedad: la figura central; su cabeza se encuentra cortada por la "moldura", como si parte de la cabeza estuviese unida a la moldura. Se encuentra, por tanto en primer plano y en tercero a la vez. Esto se encuentra fuera de la lógica estructural del cuadro. También, para reforzar esta observación, la línea gris que se localiza a la izquierda del cuadro, diagonal, está suspendida en el espacio, no tiene una base la cual le sirva, por así decirlo, de sostén. Otra interpretación sería: que el "artista del color" (Tamayo) colocó esta diagonal gris como un elemento que desequilibra ese juego de planos sucesivos; o, del mismo modo, que la figura del centro está elevando hacia arriba ese elemento con el cual enrolla las madejas de estambre que se localizan en el asiento izquierdo de las dos figuras. Donde se observa otra ambigüedad es en el brazo izquierdo



Tres personajes. 1985

de la figura central; se interpreta como que el brazo está fuera de la manga color naranja de la vestimenta de la figura. La silla parece estar en perspectiva a un punto de fuga, las figuras de los extremos no parecen estarlo. Existen demasiados elementos en la pintura, quizá sean para reforzar la idea que quiere transmitir el artista. Figuras geométricas que recuerdan algunas obras cubistas de Picasso, en especial "Figuras en la playa" y "Mujer sentada", la primera entre 1929-30 y la segunda de 1942. Se aprecia claramente cierta influencia del artista español sobre el oaxaqueño.

Color: En cuanto a este elemento, valor constante en la obra del maestro a lo largo de seis décadas, vemos que aquí hay un mayor número de colores: magenta, amarillo, naranja, azul-violeta, grises claros y oscuros, muy pocas zonas esgrafiadas, y la firma raspada sobre la pintura para hacer perdurar el apellido del pintor. En esta obra el artista no limitó el número de colores, quizá para observar una y muchas veces que puede haber armonía empleando varios colores casi saturados y grises. Yo observo que existe un juego de planos en el color; es decir, que hay colores que sobresalen y otros que se quedan atrás. Por ejemplo: los colores que sobresalen a primer plano son el amarillo y el naranja; en seguida, el azul y el magenta. Observación: figura central en primer plano, colores: naranja en primer plano por estar en la primera figura y amarillo en primer plano y en tercer plano según el orden de las figuras. ¿Ambigüedad? Sí, como juego intelectual con el color, con la forma y su ubicación en el plano y los espacios pictóricos. Fondo: naranja con café atenuado para no salir a primer plano con los sienas que forman la textura.

Textura: Dije anteriormente que el "artista del color" produce textura con el color mismo. Aquí la textura se observa, al igual que en cuadros anteriores, trabajada de la misma manera en el fondo de la pintura. En

la parte del tórax de las figuras el color se encuentra más limpio y luminoso; y de la cintura hacia abajo, la textura fue trabajada, como otras, superponiendo color con color, sin ensuciarlos, empleando la técnica del "pincel seco". El crítico Juan Acha nos explica que "el valor de la aportación cromática de Tamayo se mueve entre la realidad y la invención, y consiste en transmutar los colores mediante una ajustada matización, a través de subjetivos acordes de semejanza u oposición y a fuerza de luminiscentes vibraciones por textura y mezclas de tierras y negros informales..." (1) Más adelante asevera: "predominan los primarios que se relacionan por semejanza o bien por oposición. Evita así los contrastes y las saturaciones (acordes con gris como resultante). Pero su canto y encanto brota de las texturas y vibraciones intracromáticas". (2) Para este pintor el color es "un espacio colmado de accidentes y sutilezas". (3)

Expresión: Si el arte moderno en general aún expresa la vida y el terror del hombre contemporáneo (recordemos Hiroshima y Nagasaki, Viet-nam, etc.), en las obras de Tamayo que he seleccionado se observa una constante más: la forma del hombre, o mejor, el rostro del hombre desfigurado, siempre retorcido, cortado, deforme, informe, sin rostro, con rostro desfigurado, con manos, sin manos, sin pies... el hombre mutilado. Quizá, desde mi punto de vista, esto encierra cierta analogía con el pintor inglés Francis Bacon. En este lienzo se sigue expresando esa preocupación del "artista del color" por el hombre de nuestra época, pero aquí se observa que ya no se encuentra solo, como en cuadros anteriores, sino con más hombres. Yo puedo interpretar así: el hombre unido o en comunión hace la vida más placentera y habrá mayor comunicación para el mejor entendimiento de él mismo y con los demás. Tal vez este lienzo sea de una nueva serie del pintor

(1) Acha, "Tamayo: forma, color...", Op. cit., p. 31

(2) Ibid., p. 31-32.

(3) Ibid., supra, p. 32

en donde hay mayor número de elementos plásticos: color, forma, línea, es pacio, juego de planos y una mayor expresión con sentido comunitario, social; y todo ello destinado a los hombres de aquí y del extranjero.

"Hombre con guitarra", 1986

Composición: En esta pintura podemos observar una composición un tanto fotográfica: la figura completa, esto es, de pies a cabeza verticalmente un poco descentrada del formato. Figura desplazada de un eje central vertical hacia la izquierda del observador; figura que representa, claramente, a un hombre tocando una guitarra. Observamos que esta figura es obesa, debido a lo ancho del tórax y las piernas. A la izquierda del observador vemos parte de una forma piramidal y a la altura de las rodillas, horizontalmente, una especie de peldaño de escalera. Sobre éste, una esfera que representa, posiblemente, una pelota. Sobre otro peldaño posa la figura que se puede considerar un "intérprete" tocando la guitarra y, tal vez, cantando.

Debido a que el pintor traza directamente sobre la tela y durante el proceso de elaboración va formando y conformando toda la composición, no podemos asegurar que ella se encuentre trazada mediante sección áurea. Dijimos ya que en la pintura contemporánea la composición es más libre y el maestro hace uso de esta libertad en su pintura. El va construyendo sobre la superficie con la forma y con el color para lograr el equilibrio de los elementos empleados. "Empiezo por diseñar la estructura general del cuadro y sobre eso construyo a través de la pintura", con luz natural, jamás con artificial, nos dice el maestro, para no alterar la gama cromática. (1)

La composición de la obra que nos ocupa es un tanto tradicional en comparación con otras obras, por ejemplo, "Mujer en éxtasis" (1973) o "Tres personajes" (1970). Tradición y modernidad están presentes en la obra analizada. Tradición, en la composición: figura completa vertical

(1) Tamayo. "Mi lenguaje: la pintura", p. 7



Hombre con guitarra. 1986

en un soporte también vertical. Signos empleados conocidos: las partes del cuerpo, sombrero, guitarra. Comunicación muy evidente, sin ambigüedades. Modernidad: textura unida al color, simplificación del color, experimentación en el tono cromático y figura esquemática. "Delicadeza no obvia" y bidimensionalidad. Serenidad y pensamiento (reflexión).

Color: En su mayoría emplea matices de violeta, azul, siena y grises. En pocas cantidades, como en otras obras, emplea colores cálidos -rojos y magentas- para dar vibración o contraste a los tonos de todo el conjunto. Aquí se observa un empleo mayoritario de tonos tendientes hacia la gama de los colores fríos. Por su color esta pintura hace que se establezcan distintos niveles espaciales. Primer nivel: la mano del hombre rasgando las cuerdas de la guitarra; segundo, la guitarra; tercero, el hombre; cuarto nivel, unas formas geométricas que no se identifican fácilmente y la esfera; quinto nivel: el fondo en tonos azules. Del lado izquierdo y en la parte inferior se localizan tonos más oscuros; del lado derecho y superior tonos claros, por lo que el contraste entre ambos hace que la figura se localice en los primeros niveles espaciales. Observemos en esta obra que no únicamente los tonos claros pueden estar en primer nivel sino, los tonos oscuros son los que lo ocupan. Esto es un manejo dialéctico del contraste figura-fondo. Del mismo modo elimina el color local de la figura por lo que emplea con mayor frecuencia el color transicional, es decir, funde un tono con otro sin que se note la división. En las obras de Tamayo, decíamos, no podemos disociar el color de la textura y ésta del color. Color y textura forman una unidad y esto lo observamos en sus últimas producciones. La paleta cromática del maestro es muy limitada y sólo manipula algunos colores para "extraerles todas las posibilidades tonales" (1).

(1) Tamayo. Loc. cit., p. 7.



En su obra las gamas son apenas perceptibles y muy sutiles; la materia, a través del velamiento y las texturas, acentúa la forma y se apodera del color. Las posibilidades tonales y la "facilidad para lograr que el color se haga forma y la forma color de una manera inexpresable" son, tal vez, uno de los aportes más significativos de la obra del maestro. (1) Al igual observamos que en parte de la "chamarra", la textura da la sensación de brillo debido a los tonos claros, tal vez como fondo, superpuestos a los tonos grises.

Textura: La textura se divide en orgánica y geométrica, visual y táctil, cuya característica es la uniformidad. En la pintura de Tamayo la textura da una apariencia de ser orgánica, sin embargo, es visual pero da, al mismo tiempo, la sensación de poderse tocar. Mediante la textura el pintor sensibiliza la superficie, el soporte, y logra "una caracterización matérica" (B. Munari). Esta obra el artista la realizó de dos maneras distintas, pero complementarias: Primero, la logra mezclando el pigmento con el polvo de mármol o con piedra (tierra) pómez, trabajada, como en otras obras, a manera de "pincel seco", es decir, va fundiendo un tono con otro, sin que se ensucien ambos; segundo, mediante pequeñas pinceladas o puntos, al emplear la técnica puntillista, en ciertas partes de la figura.

En cuanto a la firma, vemos que con mayor frecuencia en sus primeras obras el maestro firmaba con pigmento, esto es, con pintura; en las últimas, emplea la técnica del esgrafiado, es decir, raspa la pintura para anotar su apellido materno y, abajo, hacia la derecha un cero seguido de un guión y dos números que significan el año en que realizó la obra. Como queda casi en la superficie de la tela, esto hace que su firma se perciba claramente.

(1) García Ponce. Tamayo, p. 26

Por otro lado, en la obra del pintor oaxaqueño "el color, la materia, la forma, nos conducen siempre al alma de las cosas, nos conducen a su verdad, su ser radical que está animado de una vida propia (...) a través de la búsqueda formal" (1). Razonando en forma paralela y análoga digamos que, tanto en Pollock como en Tamayo la pintura es trabajada directamente. En Pollock, están presentes forma, contenido y acción; en Tamayo, forma, color y contenido. En ambos la textura es muy significativa. En el primero la textura es trabajada violentamente, con más color y el resultado es un empaste mayor; en el segundo, la textura es elaborada con menos rapidez, por lo que es más sutil visualmente, con reducido número de tonos y colores, dando como resultado menor empaste y, algunas veces, añade el esgrafiado y la técnica puntillista. En los dos el espacio es forma y la forma color. En uno no hay figuras reconocibles, en el otro, sí. En Pollock no se encuentra una preocupación por el hombre, en Tamayo, sí. En Pollock está presente la violencia y la destrucción; en Tamayo, la conciencia ética-estética. En ambos hay poesía, búsqueda, innovación, creación.

Expresión: El lenguaje que Tamayo usa se vale de "estructuras expresivas formales para transmitir intenciones y comunicarse" (1); además la expresión unida a signos y/o símbolos reconocibles mejorará la comunicación con el espectador. En la iconografía de Tamayo el hombre que representa no es un hombre cualquiera, es un recuerdo de su juventud. Quizá, un sentimiento expresado que no vuelve. En esta pintura se encuentra plasmado el amor que el pintor tiene hacia la música, en especial interpretada con guitarra; canciones, corridos revolucionarios, etc. Al pintor durante varias etapas de su vida le ha gustado interpretar melodías. Ese gusto se refleja en esta obra, tal vez, como un homenaje a la música y a los músicos (1) Ibid., p. 22-23.

(2) Ferrari, Crespi. Léxico técnico de las artes plásticas, p. 33

cos. Esto hace recordar, también, su amistad con el músico Carlos Chávez, ya que ambos artistas compartieron momentos inolvidables durante su juventud en E. U. Para Tamayo, quizá, no hay diferencia entre música y pintura, una y otra son arte. ¿Por qué un hombre tocando una guitarra? Los símbolos son evidentes y comunican un estado íntimo del autor. Yo creo que, probablemente, si Tamayo no hubiese seguido la pintura hubiese sido músico, como su amigo Chávez. En esta obra el hombre no se aprecia tan deforme, hay cierta proporcionalidad de la figura. Un músico solitario al que no se le da importancia pero que, sin embargo, existe, vive. Aquí volvemos a recordar el mito: "lo ha hecho suyo al convertirlo en su propia vida. Entonces, también el mito cambia de sentido, nos enseña algo de lo que lleva dentro, se pone en movimiento y se transforma en ritual de la creación, vuelta a sí misma, a través de la cual el artista nos entrega su relación con el mundo, revelándonoslo". (1) Rito y ceremonia, creación y recreación que puede ir hacia adelante y hacia atrás "su obra repite siempre el rito de la creación". (2)

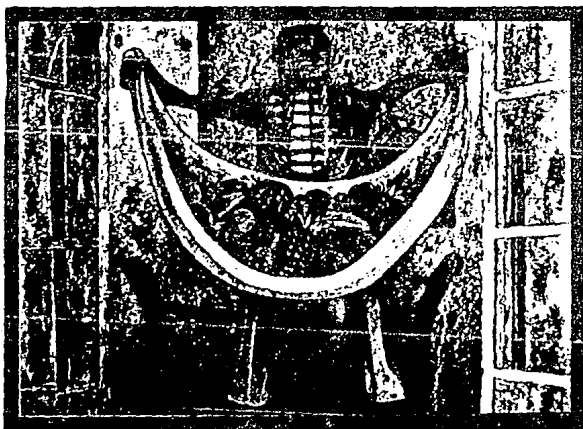
(1) García Ponce, Op. cit., p. 17.

(2) Ibid., p. 27

"Ofrenda de frutas", 1987

Composición: Al centro del cuadro rectangular, un hombre colocado casi simétricamente levanta una ofrenda de frutas. Se encuentra de pie sobre una silla un tanto más ancha de lo normal. Esta apariencia se debe a que en los lados se observa el color del fondo, continuo desde la parte superior hasta abajo. El "hombre" representado en esta pintura posee una vestimenta que se confunde con los brazos, ¿ambigüedad?, por lo que no existe una diferencia bien marcada entre su playera en rayas horizontales y una especie de corbata. Su cara sí se parece más a la de un hombre. Cabello demasiado corto. Con pantalones y, abajo, dentro de ellos, unas botas o botines. Por su estatura, en relación al cuadro, no es un hombre alto, sino muy bajito. Aquí también se observa el tratamiento esquemático de la figura como constante en las obras del maestro oaxaqueño. Lenguaje reiterativo e ideas obsesivas son de igual modo constantes en la pintura del artista estudiado. Lenguaje reiterativo porque insiste en la figura esquemática al representar al hombre; y las ideas obsesivas las podemos encontrar en el tratamiento de las mismas figuras, tanto en textura como en color.

En la composición parece estar situada, en primer nivel espacial, una ventana abierta; en segundo nivel espacial, el montón de frutas sobre una tela, que curiosamente no caen, como si no existiera gravedad. Tercer nivel espacial, el hombre de baja estatura con cierta expresión de alegría, con risa insinuada haciendo esfuerzo para levantar la fruta. Cuarto nivel espacial: un cuadro atrás del hombre, el cuadro se localiza descentrado con respecto a un eje vertical. Quinto nivel: la pared que soporta el cuadro. La ventana parece ser de estilo muy antiguo, al igual que el respaldo de la silla. En el cuadro, que se localiza atrás del hom



Ofrenda de frutas. 1987

brecillo, no se observa nada reconocible, únicamente el énfasis de la textura unida al color. Aquí observé dos ambigüedades: una, la ropa unida a los brazos, que no se diferencia bien de estos; dos, la silla se encuentra frente a la ventana o saliéndose de ella. Existe cierta perspectiva de los travesaños de la ventana, los cuales sirven para dividir los "vidrios transparentes". Los del lado derecho del observador de la pintura son - más claros que los del lado izquierdo, debido al tono.

En esta pintura se encuentran bien equilibrados los niveles espaciales al igual que el color-textura.

Color: El color, como en las obras anteriores, posee buena armonía. Observemos también que el maestro oaxaqueño transforma el color local de los objetos y figuras -el color propio-, en otros tonos armónicos con el espacio y la textura. Emplea en la mayoría de sus pinturas el color transicional, es decir, el "color intermedio que hace más leve y armonioso el paso de un color a otro". (1) Como si fuera degradando un tono hacia otro pero fundido con la textura. Integra, en consecuencia, forma, color y textura en el espacio pictórico.

Los verdes combinados con los grises y los amarillos de las frutas nos hacen pensar en una armonía por colores análogos. Esta pintura se observa, en su conjunto, muy finamente trabajada, o, como dice la crítica Raquel Tibol, posee una "delicadeza no-obvia". Color bien balanceado en los distintos niveles espaciales. Al respecto el pintor Tamayo nos dice: "tomo los colores según convenga a la composición del cuadro que esté pintado, mi pintura no es copia de la naturaleza, es la suma de sus elementos (colores) y la invención de la plástica". (2) Para el maestro el tema no tiene importancia, puede ser cualquiera siempre y cuando todo esté equilibrado. La pintura, expresa Tamayo, es "una forma de expresión que

(1) J. Bontcé. Técnicas y secretos de la pintura, p. 16

(2) Anónimo, "Proa a nuestro invitado, Rufino Tamayo", p. 54.

se realiza sobre dos dimensiones en las cuales está involucrada una serie de elementos plásticos: colores, espacio, diseño, forma. Ninguno está subordinado a otro, todos tienen el mismo valor. El éxito de un cuadro está en la forma en que se organizan esos elementos". (1) El maestro le da el mismo valor a los elementos plásticos; sin embargo, el manejo del color unido a la textura le da un sello muy personal que observamos en la mayor parte de sus obras.

**Textura:** La textura, según el maestro Tamayo, es un elemento plástico moderno. El mezcla el pigmento, óleo o acrílico, con polvo de mármol o piedra (tierra) pómez. A una de las preguntas que hice al maestro Tamayo, el artista me respondió que "la textura aumenta las posibilidades de la pintura". (2) La textura se puede trabajar por lo menos de tres maneras: a) unida al soporte, es decir, unida a la tela en blanco y luego superponer el pigmento; b) mezclar polvo con el pigmento y, c) mediante collage. He observado en las obras del maestro estudiado que él no emplea el collage en sus pinturas, trabaja la textura de las dos formas anteriores. Emplea la textura no de los objetos que pinta, sino como equilibrio de la materia pictórica de todo el cuadro.

La mayoría de sus pinturas de caballete "están llenas de vírgulas" (R. Tibol), rayitas muy finas que al utilizar los pinceles con pigmento dejan huella sobre la tela, esto hace que se visualice la textura fina con las vírgulas en diferentes sentidos.

**Expresión:** Por un lado connota al hombre todavía feliz "abriéndose al tiempo" y mostrando, con alegría, los alimentos naturales, las frutas. Piñas, plátanos, naranjas hacen recordar a los vendedores mexicanos que ve.....

(1) Tamayo. "Mi lenguaje...", *Op. cit.*, p. 6

(2) Respuesta a preguntas hechas, por el público asistente, al maestro homenajeado, durante la clausura de la exposición: "Rufino Tamayo, 70 años de creación", Museo Rufino Tamayo, marzo 20, 1988.

mos a diario en los mercados. Vendedores que nos hacen recordar la tradición cultural del tianguis de Tlatelolco. La pintura del maestro Tamayo, nos dice García Ponce, "destruye y continúa el arte y el pensamiento mágico mítico de México de una manera ambivalente y vital. Su propósito de llegar a lo trascendental, al origen y a la fuente eterna de la que mana la esencia de la realidad, le da un carácter religioso..." (1) Su pintura es un tanto mítica, porque los mitos "trata de reinventarlos, dándoles nueva vida, creándolos otra vez a partir de las exigencias de la realidad. Al tomar como tema la vida cotidiana, busca lo sagrado contenido en ella y su búsqueda nos conduce a la naturaleza misma de lo sagrado, consiguiendo que la realidad inmediata sea la que se haga mítica y se salga del tiempo". (2) Su pintura la somete a un orden estricto; el vacío, la irrealidad, no invade el cuadro, aunque el horror sagrado y un tanto ingenuo se vea poco elaborado. En su pintura no permite que ningún lugar del lienzo quede libre de pigmento. Aunque existe un temor al vacío en la mayoría de sus telas, los objetos son transformados en su pintura y cobran nuevo sentido. Imágenes básicas, elementales -presencias míticas-, nos llevan a la totalidad expresada en la composición, donde el todo se corresponde y cada imagen adquiere su significado preciso. Este horror al vacío no es sólo característico de sus primeras obras como lo explica García Ponce, sino que persiste en su última producción pictórica. Ahora, al seguir creando sus interpretaciones plásticas, sus pinturas son metáforas expresivas, signos que nos hacen ver el mundo, interpretación que se vuelve meditación, formas libres pero controladas, "el espacio se abre al vacío, crea un contraste entre la soledad de las figuras y el enorme universo que las rodea, separa al hombre del mundo, afirma su ser y lo insta

(1) García Ponce. *Op. cit.*, p. 5

(2) *Ibid.*, p. 7.



la en la soledad". (1)

En esta bella obra aparece, una vez más, el hombre solo, y, la naturaleza, las frutas. Hombre y naturaleza son, para mí, la misma cuestión. Otra vez aparece la constante: el hombre en la soledad. En la pintura del maestro "la soledad y la angustia se transforman en gestos furiosos y alaridos de color". (2) En obras de años anteriores era el hombre observando el firmamento o los animales, para expresar al hombre cuestionándose quién es y por qué la violencia. En esta obra, la figura es tratada en forma esquemática, aunque no tenga parecido a la forma real; el signo, aquí, sí puede ser interpretado de acuerdo a la intención del artista.

Podemos sintetizar afirmando que la pintura de Tamayo representa, plásticamente, una serie de signos con los cuales simboliza al hombre, la familia y sus intenciones. Son figuras simbólicas que tienen una intención directa: el hombre y su soledad y otra indirecta: el sentimiento del artista. Tamayo es un pintor preocupado por el destino del hombre.

La diferencia entre figura y símbolo estriba en que la figura no representa fotográficamente al ser humano, sino que es representación simbólica, no detallada, esquematizada, ambigua, creada por el pintor. La semejanza de la figura con el símbolo radica en la comunicación que establece el símbolo dada la intención del artista y su canal transmisor por medio de los elementos plásticos (línea, color, textura, espacio, esgrafiado, planos, manchas, etc.)

Mediante un juego creativo de planos de color y textura localizados atrás y hacia el frente de la superficie del cuadro, funde la figura con el fondo, aunque en ocasiones sí se puedan diferenciar. La experiencia de muchos años de practicar la pintura ha logrado fundir sutilmente el co

(1) Ibid., p. 19

(2) Ibid., p. 21.

lor con la textura y los distintos materiales, tanto óleo como acrílico o vinílica en algunos murales portátiles. De esta manera podemos afirmar que la mayor parte de sus mejores obras son realizadas mediante el color-textura.

En cuanto a la figura "humana", ésta es deformada geoméricamente, con cierta influencia cubista. Ninguna parte del "cuerpo", tal y como lo conocemos, es representada fielmente por Tamayo. Siempre deforma la figura al propósito con cierta intención y es expresada mediante el símbolo.

Por otro lado, en algunas pinturas se observa el pájaro europeo Ergos como símbolo quizá de represión sexual. También los rojos empleados en varias figuras. Sin tratar de ofender al maestro pintor, y yo he estudiado su vida, quizá esto último sea acertado, ya que él no tuvo familia. Tamayo parte de su vida cotidiana. Creo también que la experiencia de sus viajes al extranjero y su residencia tanto en Francia como en Nueva York han influido definitivamente en el concepto y expresión de su obra. Formalmente siempre existe una relación geométrica en las estructuras y un tanto en la proporción, de formas simples hace relaciones complejas. Por ejemplo, una mancha puede ayudar a entender el símbolo (la figura); en otras pinturas las manchas dan un ritmo a los colores o pueden servir de base para superponer otros tonos en un buen acorde cromático, Tamayo alterna dibujo y diseño: dibujo al ir trazando esquemáticamente las figuras y diseño al crear formas nunca antes vistas así, supeditadas al color y la textura.

La pintura de Tamayo es expresiva porque su estructura está desprovista de asociaciones hacia el modelo o hacia el lugar que no existe. Son formas semiabstractas no referidas a objetos de la naturaleza expresadas tal y como son. Por consiguiente, su pintura es imaginaria, simbólica, creativa. ¿Qué valores humanos expresa reiteradamente? El bien de

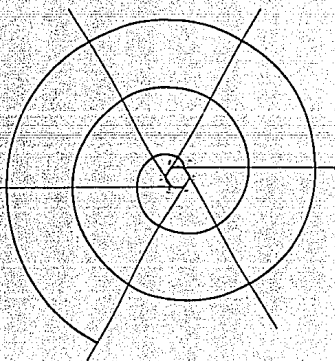
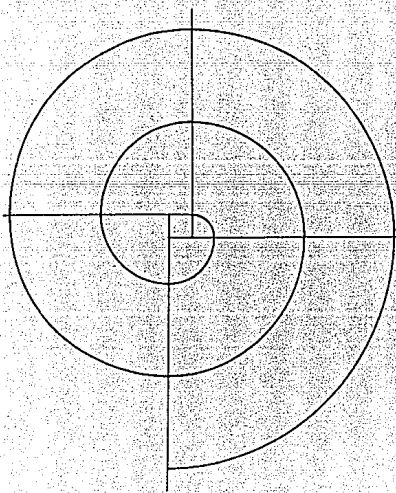
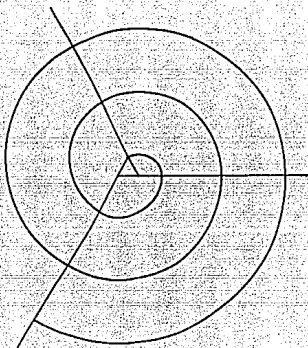
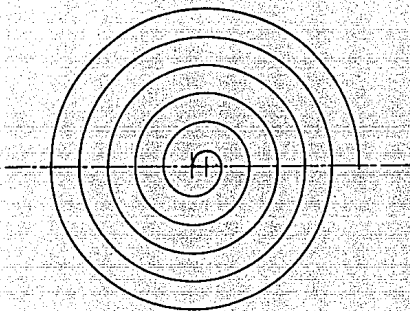
la familia, la alegría del hombre, la pareja en armonía, hombre-mujer, la naturaleza, el amor a los demás, la honestidad, la honradez...

Otra virtud del pintor es que sí es bondadoso en el sentido de que se preocupa por el destino de los ancianos y ha construido dos asilos que ha donado. Al igual se preocupa por la cultura del mexicano y ha donado obra, coleccionada por él, a dos museos: el de Oaxaca y el Tamayo en el Distrito Federal.

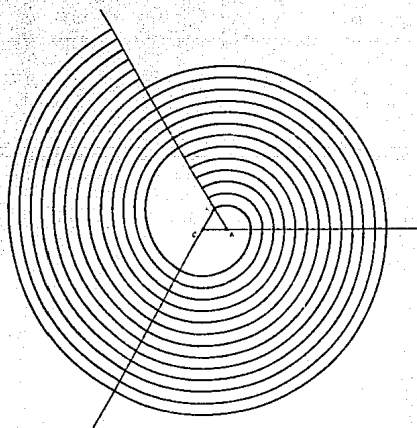
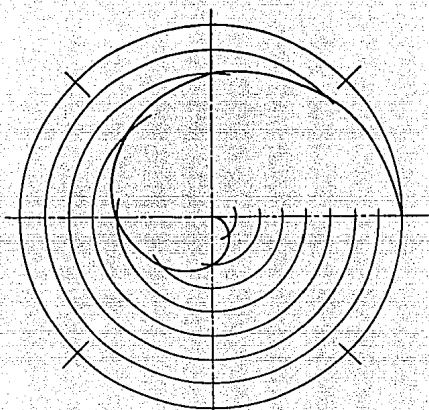
**DESARROLLO DE TRABAJOS ARTÍSTICOS  
PERSONALES**

### 3.1 La técnica

MI trabajo fue realizado técnicamente en el orden siguiente: primero estudié la línea y me percaté que es el producto de un punto móvil. La línea es en sí dinámica, pero unidimensional. La línea puede ser de igual grosor en todo su recorrido, es decir, homogénea, o bien sufrir engrosamientos y adelgazamientos paulatinos, en este caso hablamos de línea enfatizada o modulada. Estudié a varios artistas contemporáneos y su manejo de la línea, entonces bajo el criterio de reducción de elementos: línea, color, forma, traté de dar plasticidad, ritmo, armonía y sensación de movimiento a mis anteproyectos. Después de estar especulando en cada uno de éstos, dibujando, redibujando y afinando a lápiz, decidí hacerlos a tinta china sobre papel "albanene". Calculando distancias y separaciones me di cuenta que, visualmente, hay que controlar la separación y que en ningún caso las medidas, para no perder la sensación de movimiento, podían ser iguales. Al pasar los diseños al papel albanene lo hice con estilógrafos puntos 0.3 y 0.4 con tinta china negra. Pensé en que luego a estos dibujos les iba a sacar copias "Xerox" en papel bond para luego poder usar o plumiles de color o pintura acrílica o acuarela. En seguida hice pruebas de color sobre copias "Xerox", de los diseños concebidos y realizados. Una observación importante: se le debe pedir al operador de la máquina reproductora que el vidrio se encuentre limpio para que las copias se reproduzcan con mayor nitidez y en papel totalmente blanco. El tamaño de los dibujos y de las copias será carta, o sea 21.5 x 28 cm. Podemos con un mismo original hacer varios estudios de color, ya que se puede obtener el número de copias que se desee de una misma estructura. También, previo conocimiento de los contrastes del color, empecé a especular con los colores de los plumiles sobre las copias de las estructuras o diseños. Hice bastantes pruebas, en realidad, interesantes. Seleccioné los contras



tes que resultaron, por así decirlo, más raros, un tanto novedosos; porque si ya conocía los contrastes estudiados en otros autores y en otros artistas, trataba de buscar, previos análisis, otros contrastes que resultaran nuevos o por lo menos interesantes. Y los que aparté los hice sobre tela con color acrílico Politec "línea 100 para artistas". Pero, ¿cuál es la diferencia entre los acrílicos línea 100 y línea 300?. Los acrílicos línea 100 son más concentrados y permiten mayor número de tonos, y posibilitan lograr mejores combinaciones y contrastes. Antes de pintar tuve que pasar el boceto a la tela y lo hice de la manera siguiente: una vez que tenía ya las copias de los diseños seleccionados, utilicé el proyector de cuerpos opacos marca "Beseler Vu-Lyte II UL<sup>R</sup>". Pegué con "masking tape" la copia Xerox del diseño sobre un vidrio grueso transparente blanco y superpuse otro vidrio de igual grosor. El proyector trae un espacio hueco en donde se colocan los croquis o fotos que se van a proyectar; trae una malla sobre la cual coloqué ambos vidrios con el diseño en medio de ellos. Tuve que calcular la altura de la malla en relación a la luz del proyector y la distancia de la tela en relación al mismo. Al principio no me fue fácil hacer este cálculo, después lo hice con rapidez. El cuadro o soporte, con su preparación para acrílico (pintura vinílica acrílica con un poco de óxido de zinc para evitar la putrefacción), lo monté sobre un caballete y le di una altura que casi quedara al centro del lienzo con el haz de la luz del proyector, para que, de este modo, el diseño se proyectara sobre toda la tela blanca ubicada al frente. Para que coincidieran los vértices del croquis con los del marco de la tela, marqué con plumil color negro unos "registros" al dibujo y así pude nivelar mejor el dibujo con la tela. El proyector lo coloqué sobre una mesa y a la misma altura. En ocasiones no coincidía la proyección del diseño con la superficie del cuadro y tenía que, una vez enfocada la imagen, mo-





ver los vidrios o acercar un poco el proyector y enfocar una vez más. Teniendo ya la proyección bien encuadrada sobre la tela empecé a trazar (dibujar) con lápiz duro 3H ó 4H para no ensuciar la tela de grafito. Al terminar de pasar los trazos apagaba el proyector para que se enfriara. Al usar el proyector se debe hacer, de preferencia, en plena oscuridad por que de otra manera forza uno su vista, si se trabaja medianamente con luz de día. Así fue como trasladé los diseños estructurales a la tela.

Existe otra técnica, similar a la que empleaba el pintor Siqueiros, para la proyección de las imágenes. Sean éstas diseños lineales o con claroscuro (figuras). Es mediante fotografía en diapositiva. O sea, tomar fotografía a los diseños y proyectarlos igualmente sobre la superficie, sea cartulina, tela o muro, una vez seleccionados. Debo decir que existe un proyector que da buen resultado y es muy práctico el Ektagraphic, con lentes intercambiables para acercar la imagen o amplificarla. Sin embargo, se puede trabajar con un proyector sencillo si las telas no son muy grandes y dibujar del mismo modo que el procedimiento anterior. Me uno, en este sentido, a la nueva tecnología en materiales y herramientas que el maestro Siqueiros enumera "las nuevas herramientas creadas por la mecánica moderna, tales como el aerógrafo, el lineógrafo, la pistola de aire, el pantógrafo de proporción mural, la cámara fotográfica para la captación del documento humano, la cámara cinematográfica para la captación del movimiento y del espacio, etc., el proyector eléctrico y todo aquel instrumental que facilite y enriquezca la obra plástica". (1) Empleando recursos modernos los trabajos personales son lineales y se pueden realizar de dos maneras: una, sacar del negativo un positivo al tamaño de los marcos de las diapositivas para que al proyectar el positivo las líneas sean lo suficientemente claras para dibujar sobre la superficie (cartulina, tela o muro) o, dos, sacar del original una diapositiva y

(1) Raquel Tibol, et. al. Integración plástica, p. 15.



Estudio cubista

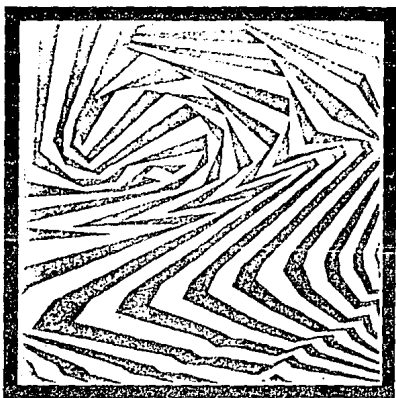


Estudio de Textura

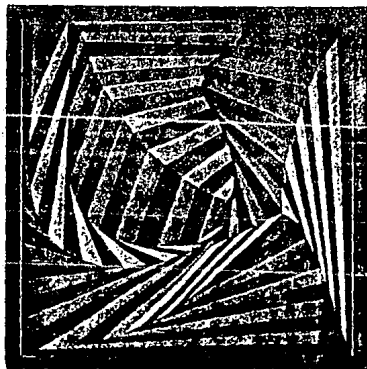
sencillamente proyectarla. En la segunda forma debemos acercar lo más que se pueda nuestra cámara y fotografiar el motivo o diseño, esto hace necesario unos lentes de acercamiento para que la imagen quede perfectamente encuadrada en el negativo. Por tanto, la segunda forma resulta, creo yo, más segura al determinar nosotros el tamaño del positivo. En el primer procedimiento la realización del trabajo es más económica, debido al valor de la copia xerox y el valor de la diapositiva, en estos tiempos, resulta más elevado. Sin embargo, ambos procedimientos pueden ser empleados para proyectar imágenes a distinta escala. Por tanto, se hace necesario emplear un proyector de cuerpos opacos, una cámara fotográfica con sus respectivos lentes de acercamiento y un proyector para diapositivas, de preferencia con lentes intercambiables y de carrusel.

### 3.2 Concepto de reducción

El concepto de reducción que fue empleado en mis estructuras coloreadas lo hice en base al estudio sobre percepción visual, por un lado, y por otro en estudios del color en obras contemporáneas. Sabemos que al observar un objeto captamos activamente los rasgos estructurales esenciales de dicho objeto. Los objetos pueden reducirse a unos pocos destellos esenciales en dirección o forma. Las estructuras que presento son imágenes no miméticas, es decir, no contienen semejanza con objetos o acontecimientos, teniendo en consideración que la imagen pictórica es primero un producto de la mente que luego es depositada en un soporte. Son abstractas y, por tanto, imaginarias. Son formas estructurales puras cuya percepción primera representa movimiento. En estos diseños jugué con el plano, el espacio y el color. En el arte no mimético, el abstracto, las formas puras son encarnadas directamente. En seguida definiré qué es un concepto tipo. Un concepto tipo es la esencia estructural de una entidad, en mis trabajos serían la forma y el color. Las abstracciones características del



Estructura 1



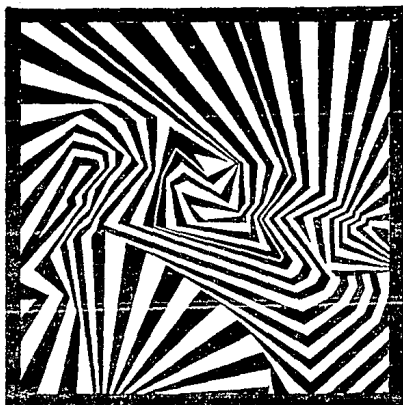
Estructura 2

pensamiento productivo son conceptos tipo, tanto en las ciencias como en las artes. Los conceptos tienden a cristalizarse en formas simples y armoniosas. De esta manera, la mente utiliza en sus conceptos formas simples y movimientos uniformes. Se hace necesario, aquí, la generalización ya que es el medio por el cual el artista perfecciona sus imágenes y el científico sus conceptos. Rudolf Arnheim nos dice que "para solucionar un problema uno debe ser capaz de alterar la estructura que la situación le presenta espontáneamente a la mente. Percibir es captar los rasgos destacados de un estado de cosas dado; pero solucionar un problema es descubrir, en ese estado de cosas, modos de alterar relaciones, acentos, agrupaciones, selecciones, etc., de manera tal que la nueva configuración procure la solución deseada". (1) La abstracción lleva implícita la percepción y el pensamiento. El hombre, al percibir las formas complejas de la naturaleza, crea para sí formas simples, de fácil captación para los sentidos y de sencilla comprensión para la mente. La percepción se apoya antes en relaciones que en valores absolutos y las generalidades preceden a las particularidades en la experiencia sensorial. El acto de pensar exige imágenes y las imágenes contienen pensamiento. Percibir un objeto significa hallar en él una forma lo suficientemente simple y captable. El pensamiento exige la aclaración de relaciones, el descubrimiento de la estructura oculta. De esta manera, la imagen pictórica abstracta constituye una generalidad y se crea para ser percibida. Luego, la obra de arte "presenta los temas abstractos en su generalidad, pero no reducidos a diagramas". (2) La obra de arte constituye un juego mutuo entre visión y pensamiento. En la imagen se une la existencia particular y la generalidad. Percepto y concepto son dos aspectos de una única y misma experiencia.

.....

(1) Rudolf Arnheim. El pensamiento visual, p. 191

(2) Op. cit., p. 270



Estructura 3



Estructura 4

Si el artista trabaja con proposiciones puramente formales, la visión entra en juego en la abstracción porque es una exploración activa y selectiva. Unos pocos rasgos escogidos son capaces de promover la presencia de un objeto complejo. La mente, a través de la visión, capta unos pocos rasgos del objeto. Así, con pocas líneas se puede reconocer un objeto.

Según Rudolf Arnheim existen dos clases de pensamientos intelectual: uno, cognición intuitiva y, dos, cognición intelectual. La cognición intuitiva: tiene lugar en un campo perceptual de fuerzas que interactúan libremente. Ejemplo, cuando una persona aprehende una obra pictórica. Percibe y relaciona varios componentes del cuadro. El observador recibe la imagen como el resultado de la interacción entre los componentes. El resultado se vuelve consciente como el percepto de la pintura. La interacción de las fuerzas perceptuales constituye un proceso de campo. Dos, la cognición intelectual: un observador identifica y analiza los diversos componentes y las relaciones en las que consiste la obra. Recoge todos los datos, intenta combinarlos y reconstruye el conjunto. Aísla los detalles y los relaciona. A partir de las entidades más o menos estables y circunscriptas que constituyen el campo perceptual, se desarrollan conceptos estables e independientes.

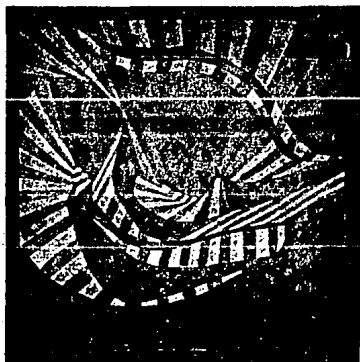
Por consiguiente, el orden compositivo de una obra de arte se crea y se controla mediante procesos de campo. La imagen pictórica se presenta con simultaneidad y su lenguaje utiliza formas de variedad individual infinita.

### 3.3 Color

El estudio y aplicación del color en mis estructuras la hice, por una parte, en el estudio de las combinaciones sistemáticas propuestas por varios artistas contemporáneos. Y, por otra, en la aplicación práctica, intuitiva y poética de algunos artistas de nuestro tiempo, principalmente



Estructura 5

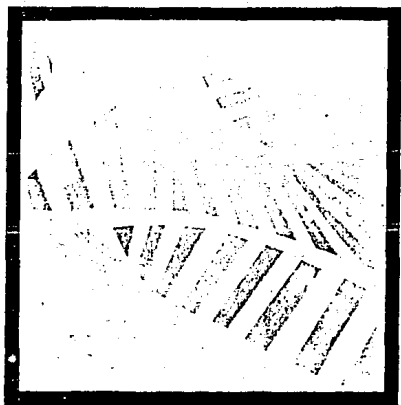


Estructura 6

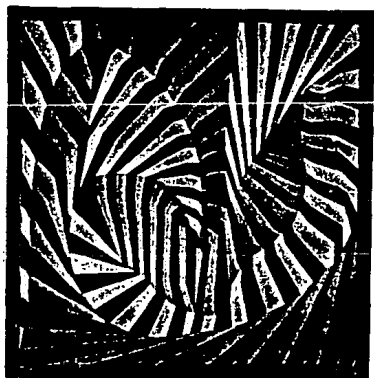


del análisis de bastantes obras del pintor mexicano Rufino Tamayo. Su manejo del color ha dejado una huella en el trabajo que presento. Su influencia ha determinado el reducir el color a una o dos tonalidades o un color y un tono en contraste. El maestro Tamayo dice que elimina lo superfluo para llegar a la esencia; que para él la poesía es armonía y que su paleta es muy reducida, que emplea cuatro o cinco colores. Elimina detalles y está convencido, igualmente yo, de que "cuanto más restringida es la paleta, más rica será en color la obra, porque el disponer de pocos elementos obliga a exprimirlos hasta la esencia". (1) Previa asimilación de los análisis de varias obras, comencé, entonces, a especular con los contrastes del color. Traté de encontrar "nuevos colores", lo que me resultaba difícil y presentaba un serio problema porque, pensaba, que mis contrastes podían estar ya clasificados en algún buen libro, por ejemplo, El cubo de los colores. Por mi parte, yo estuve "haciendo" los colores, estuve especulando agregando blanco, añadiendo negro a los colores puros. Otras veces combinaba un tono con el color saturado o puro; luego dos tonos con un poco de blanco y otro color. Mezclas que había que lograr y no dejar gris el tono. Colores en que yo mismo no pudiera identificar si era verde, azul o naranja. Quizá pudieran algunos tonos estar ya clasificados, pero la relación con otros colores no se encontraba en los autores estudiados, yo trataba que fueran diferentes. Es muy difícil no caer en colores ya empleados por otros artistas, tenía siempre presente que mis contrastes, relaciones o acordes cromáticos fueran o tuyeran otros contrastes. Utilicé, pues, ya yuxtaposición, proximidad entre formas, colores o valores. En la yuxtaposición se observa la vibración entre los tonos dando como resultado la interacción (como la llamaba Albers). En seguida elaboré una pequeñas cartas de tonos de color que iba mezclando y mediante ellas, yuxtaponiendo

(1) Alba. Op. cit., p. 81-82.



Estructura 7

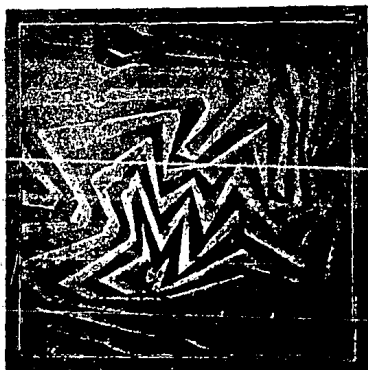


Estructura 8

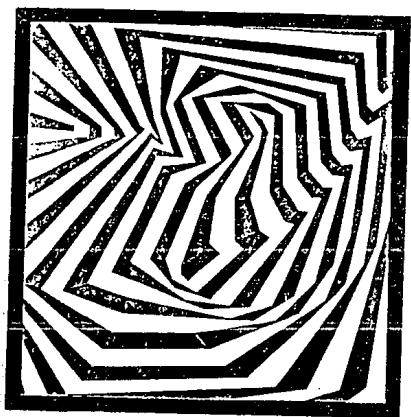
unas con otras, analizaba, observaba y me servían de guía para saber qué colores se percibían más interesantes y menos vistos en otros trabajos. Quizá algunos contrastes seleccionados fueron novedosos; si no, por lo menos realicé el experimento. Tengo presente que en las proposiciones artísticas, además de un estudio serio y minucioso, se hace necesaria la especulación y la audacia. Especulación y audacia razonadas. Especulación en el sentido de búsqueda y encuentro de nuevas alternativas o soluciones interesantes; audacia en el sentido de proponer imágenes un tanto contradictorias pero significativas. De esta manera, en algunas estructuras traté de oponer las armonías sin que los colores dejaran de perder unidad, ejemplo, la estructura donde utilicé un tono café un poco oscuro y un azul-violeta también oscuro. Estos contrastes los reforcé con un tono azul claro en pequeñas áreas o porciones para que se percibiera como luz y rompiera la monotonía de los colores yuxtapuestos alternados. Además, por la composición y/o distribución formal en la estructura coloreada parece que la sensación de movimiento se rompe, creando así un mayor impacto visual. En otros trabajos, al intercalar los matices un tanto oscuros con otros un poco claros, reducidos al blanco, dan la sensación también de relieve. En otra estructura presentada la reducción del color se centra en un color saturado (amarillo) y una tonalidad (azul claro). Se trataba que ambos tuvieran igual luminosidad, sin perder la sensación de movimiento. En esta estructura, al igual que los tonos que elegí en el catálogo de presentación, logré la máxima luminosidad con dos colores únicamente. Un tono violeta, debidamente seleccionado, y el blanco de la cartulina. Se trataba de lograr combinar la estructura lineal con el color, porque aquella sigue, en sí misma, un movimiento central en curva, semejando el movimiento perpetuo de la espiral, de derecha a izquierda. Había que aclarar, como lo expliqué anteriormente, que el movimiento se percibe sobre una superficie



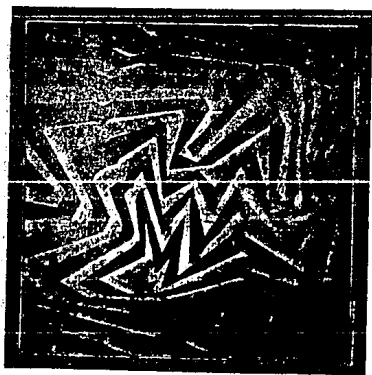
Estructura 9



Estructura 10



Estructura 9



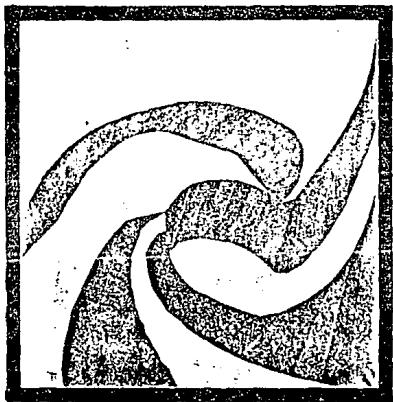
Estructura 10

plana, parte del objetivo inicial. En otra estructura, el diseño lineal se presenta en relieve con solo intercalar los mismos dos colores con sus dos tonos y no pierden la sensación de movimiento aunque lo rompan. Los colores no presentan, en ningún caso, figura-fondo. Los fui modulando para que ninguno sobresallera al primer plano. Pienso que la elección de un color apropiado al emplearse para lograr un efecto determinado continúa siendo un arte, un arte de investigación.

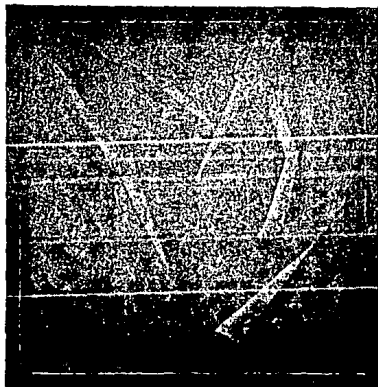
MI procedimiento, a grandes rasgos, ha sido el siguiente: primero, decido cuál va a ser el contraste con el que deseo especular o el efecto que quiero lograr. Segundo, con la construcción de unas muestras de color (tarjetas), yuxtapongo los colores o tonos apropiados o que me parecen interesantes. Tercero, la estructura y los colores seleccionados los marco en la tela. Cuarto, empleo colores acrílicos por ser de mayor duración el pigmento y de mejor resistencia a la luz.

También me percaté que el empleo de la técnica colorística en las obras artísticas resulta interesante y, a la vez curioso, al saber que la mayoría de los artistas trabajan el color de manera muy personal. De modo que cada uno tiene su propia técnica, inventada o de su preferencia, y selecciona las gamas de color según su gusto particular. Además, se puede investigar en una sola dirección y así lograr mayor creatividad limitando el tema. Es necesario, me permito afirmar, experimentar y observar los resultados, empleando desde tinta china hasta pintura acrílica, ya que una nueva técnica, en cuanto al manejo de pigmentos, puede servir de pauta para la creación artística.

En otras estructuras realizadas no emplee el "color" negro, únicamente rebajé la saturación de algunos colores con otros más oscuros, esto me resultó un poco laborioso debido a que si yo mezclaba dos colores complementarios me resultaba un gris sucio que no era el color buscado. Observé



Estructura 11



Estructura 12

que al colocar un color claro debo hacerlo sobre una base de blanco para que quede plano, de donde resulta importante empezar por colores claros. De otra manera, si el color claro lo coloco junto al oscuro, se observará en las líneas adyacentes de los mismos, unas líneas en blanco. Esta base de blanco se coloca donde se van a pintar colores claros, quedando completamente limpios del trazo a lápiz sobre la tela. Por consiguiente, primero aplico los tonos claros y luego los oscuros logrando así un mejor acabado.

En la pintura contemporánea se han hecho cuadros monocromáticos, se ha estudiado el efecto visual que produce el color a determinada distancia. Itten aporta un interesante estudio de los siete contrastes en obras de los grandes maestros. Aprendemos a manejar los acordes cromáticos según su orden del círculo cromático. Con dos colores yuxtapuestos en contraste simultáneo da como resultado un tercero, sin que éste exista, es lo que Albers llama interacción. "Casi nunca vemos un color aislado, desconectado y desligado de otros. Los colores se nos presentan dentro de un flujo continuo, constantemente relacionados con los contiguos y en condiciones cambiantes". (1) Y en una entrevista añade Josef Albers que "la armonía no es el objetivo principal del color; que lo inarmónico es exactamente tan importante en el color como en la música". (2) Yo tomé en cuenta estos conocimientos al aplicar otras armonías que resultaran creativas, bajo cierta experimentación y con los objetivos deseados.

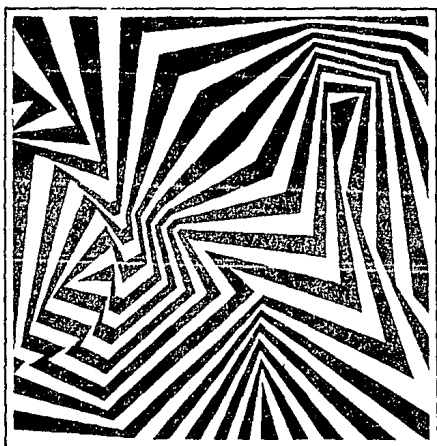
### 3.4 Estructura

En las estructuras de color he optado y propongo la simplicidad debido a que son mejor captadas por el observador sin mucho esfuerzo mental. Es decir, en la percepción de la estructura se capta la sensación de movimiento.....

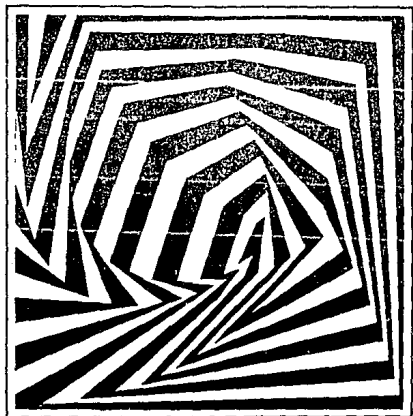
(1) Josef Albers. La interacción del color., p. 17

(2) Katharine Kuh. Habla el artista. Conversación con 17 artistas., p. 34





Estructura 13



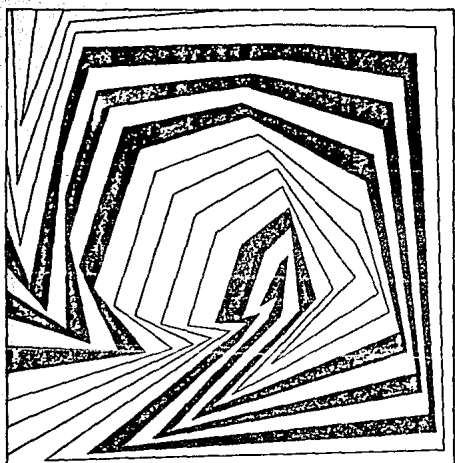
Estructura 14

miento y el juego del color en el primer instante de la observación. Uno de mis objetivos fue la representación en el plano del movimiento, utilizando únicamente línea y reducción del color. Reducir al máximo la estructura sin perder la sensación del movimiento. El movimiento está presente en la vida. Existen cambios durante la vida y transformaciones. Todo este transcurso de espacio y tiempo es, para mi concepto propuesto, movimiento. En consecuencia, el movimiento está presente en todo el Universo y en todas las cosas, desde la formación del átomo hasta la explosión de una Nova o Super Nova, desde la formación de una flor hasta el ocaso de una vida, desde la construcción de un objeto hasta su destrucción, podemos afirmar que todo en el Universo está construido.

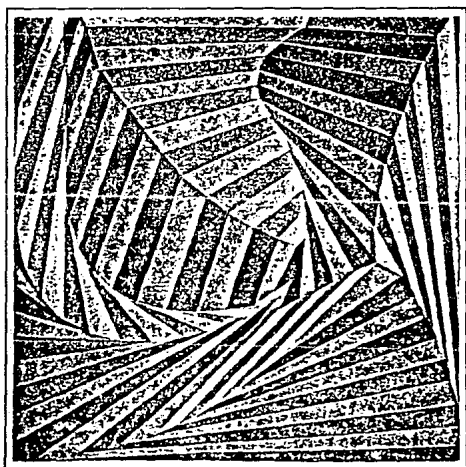
¿Qué es una estructura? Una estructura la constituye un número determinado de elementos específicos dispuestos en una serie. El movimiento "consiste en trastornar el orden natural; en cambiar la disposición de los elementos; en dar en sus relaciones nuevo significado; en lograr diversos efectos con los mismos medios; o sea crear con el material de que se dispone". (1) En mis estructuras lineales se percibe el movimiento; he cambiado la disposición de la línea rotándola en todos sentidos -arriba-abajo, derecha-izquierda, delante-atrás- siguiendo el ritmo sobre el plano. En algunas estructuras la dirección la represento en línea curva. Otras, en cambio, representan una "sombra aparente" al casi juntarse, durante su movimiento, en algún sentido ya sea una curva o línea mixta.

Por otro lado, observando detenidamente, mis estructuras coloreadas son estructuras construidas y tienen cierta influencia del llamado arte constructivo. El sentido de construcción está presente al no perder yo, mediante la composición lineal y el color, la simplicidad y la sensación de movimiento porque "una obra de arte lleva siempre en sí una idea de es-

(1) Gyorgy Kepes, et. al. El movimiento, su esencia y su estética, p. 128



Estructura 15

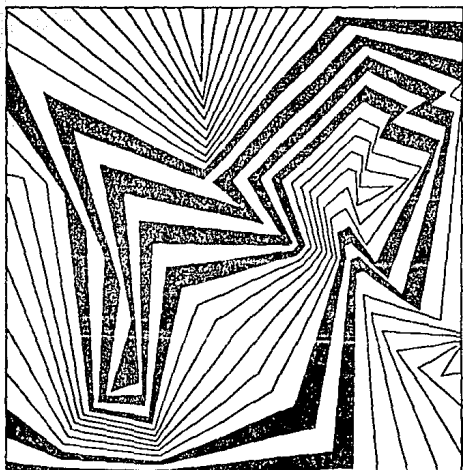


estructura..." aunque "el hombre de hoy prefiere la construcción totalmente desnuda". (1) Desde los inicios de la pintura, allá en las cuevas de Altamira, una pintura ha sido primero una superficie construida y trabajada seguidamente de acuerdo a la ideología y estilo de la época. Hoy se prefiere la reducción de los medios al mínimo.

Mis estructuras coloreadas tienen cierta influencia, por una parte, de la llamada pintura constructiva y, por otra, de la armonía colorística de la pintura del maestro mexicano Tamayo. No por el hecho de ser diseños lineales geométricos, sino porque son diseños abstractos trabajados con la idea de reducción tanto de forma, línea recta quebrada, como de color, un sólo color más una tonalidad o dos tonos más un tercero para dar tinte o luminosidad a la estructura. Son diseños lineales trabajados conscientemente con la idea de reducción, tanto en forma como en color, y con el concepto de movimiento aparente sobre el plano. Son abstractos porque, en la abstracción quizá, existe mayor creatividad. He tomado y estudiado, por un lado, las estructuras lineales de varios artistas contemporáneos para dar a mis estructuras un enfoque diferente. Y, por otro lado, partí también de la idea enunciada por Duchamp en el sentido de que "cuando toma uno algo de un período anterior y lo adapta a su propia obra puede haber un enfoque creador. El resultado no es nuevo, pero es nuevo en la medida en que es un enfoque diferente". (2) En las estructuras que propongo, por otra parte, no existe la relación figura-fondo, quizá en los dibujos lineales se percibe como fondo lo blanco del papel, y como figura la estructura dibujada en negro. En los trabajos bidimensionales de 1.20 x 1.20 m, los contrastes debidamente estudiados, no representa ninguno algún color que pudiera servir de fondo, sino, por el contrario, se fusionan para

(1) Michel Seuphor. El estilo y el grito. Catorce ensayos sobre el arte de este siglo, p. 208.

(2) Marcel Duchamp: "Declaraciones, recuerdos, admiraciones" en Siempre, p. V



Estructura 16



Estructura 17

que ambos influyan simultáneamente, perdiendo esta relación, sin poder diferenciar uno de otro: fondo-figura.

### 3.5 Percepción y movimiento

En mis proposiciones utilicé la línea y con ella llevé a cabo mi concepto, el movimiento. Traté de dar forma al movimiento virtual a través de unas estructuras abstractas. Y movimiento real empleando a través de unas maquetas (proyectos) en los que el estudio del color y la reflexión de la luz nos permiten observar los cambios existentes. Los colores son metaméricos, es decir, cambian a diferente iluminación. En el proyecto UNO: "Homenaje a los maestros del Bauhaus", el movimiento de la línea se logra mediante el conocido efecto "moiré" y el cambio de color por rotación, debido al movimiento lento circular hacen que las líneas suban de abajo hacia arriba y cambien otras de color.

En cuanto al plano, me fue difícil representar el movimiento virtual sobre la superficie bidimensional. Para resolver este pequeño problema tomé como punto de partida el movimiento aparente de la espiral, pero sin que se percibiera el centro de ella. La espiral en sí sugiere movimiento. Estudié y practiqué varias espirales con su trazo geométrico: espiral de 2 puntos, de 3 puntos, de 4 puntos, de 6 puntos y la espiral logarítmica. En todas, la abertura iba siendo constante a excepción de la logarítmica. Tenían que estar bien trazados los arcos para que sus puntos de tangencia siguieran la misma continuación y no se hiciera notar la unión de los mismos. Me percaté del movimiento de la espiral: los mismos arcos unidos así sugieren movimiento. Son necesarios sus centros para que el trazo sea uniforme. Después de reflexionar tracé una espiral de 3 centros pero con arcos paralelos llegando a concluir que para que los arcos no se juntaran era necesario un triángulo que sirve de base y cuyas dimensiones adecuadas eran 10 mm de lado y de ahí partir. Conociendo y experimentando con la es

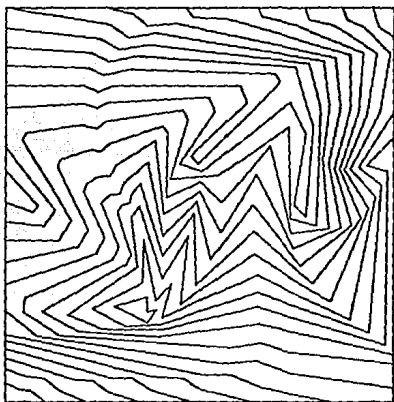
piral comencé a variar los centros hasta que estos casi dejaron de ser percibidos. No era necesario un trazo tan rígido con compás y escuadras. Iba regulando las líneas a mi manera. Lo que en la espiral eran arcos en mis diseños era línea quebrada insinuando el movimiento, la unión de una línea con otra, es decir, sus vértices. Seguí haciendo transformaciones hasta que fui perdiendo la imagen de espiral y mis estructuras se iban, poco a poco, haciendo más abstractas. También en cada etapa del proceso estuve consciente de que todo objeto físico (estructura o maqueta) le ofrece al ojo formas y colores en reposo o en movimiento. Porque los valores de oscuridad o brillo de un cuadro producen fuerzas perceptuales con más eficacia que un dibujo lineal y el movimiento que sugiere la imagen hace el resultado más activo. Aunque debo aclarar que estas fuerzas perceptuales surgen en el sistema nervioso, no en el cuadro como objeto. Sólo los rasgos esenciales de los modelos existen en los perceptos o imágenes mentales, porque la percepción se centra en la captación de generalidades. Así, "toda configuración visual -ya sea un cuadro, un edificio, un ornamento o una silla- puede considerarse una proposición que formula una declaración sobre la naturaleza de la existencia humana. De modo alguno es necesario que tal declaración resulte consciente". (1) De manera que toda configuración organizada es un portador de significados, ya sea que lo intente o no. Las formas en el arte no dan testimonio de la naturaleza objetiva de las cosas a que aluden, pueden reflejar la interpretación y la invención individuales, porque el arte es invención y creación. Además "el arte no sólo explota la variedad de las apariencias, también afirma la validez de la actitud mental individual y de ese modo admite aún otra dimensión de variedad". (2) De esta manera, tanto en el arte como en la ciencia se requiere precisión, orden y disciplina porque sin ellos

(1) Arnheim. Op. cit., p. 293

(2) Ibidem., p. 297



Estructura 18





no puede formularse enunciación comprensible alguna. Si partimos de que toda obra de arte constituye una enunciación acerca de algo, la imagen constituye, por tanto, la enunciación. Contiene y exhibe las fuerzas sobre las que informa. De este modo todos sus aspectos visuales constituyen partes pertinentes de lo que se enuncia. En mis estructuras la imagen que da la sensación de movimiento y los contrastes utilizados son la forma de enunciación que presento. Por consiguiente, la mayor parte de las configuraciones visuales pueden verse de más de una manera. Por ejemplo, un percepto es completado o complementado por experiencias visuales anteriores. Una pisada en la arena nos permite ver un pie ausente. (Arnheim). En cualquiera de mis trabajos la sensación de movimiento aparente nos sugiere que el diseño fue frenado en alguna etapa de su movimiento real o puede sugerir también que fue durante su proceso. La recta es un producto humano de simplicidad visual. Las líneas curvas son visualmente menos simples que las rectas. Por lo que para dar dirección al movimiento lo hice igualmente con la línea recta quebrada, porque la direccionalidad también se la presenta mediante la recta. Por consiguiente, la sensación de movimiento está trabajada únicamente con líneas rectas, por poseer mayor simplicidad.

Por otro lado, la unidad de percepción y concepción debe estar implícita en la imagen misma. El pensamiento visual o percepción visual requiere la habilidad de ver las formas visuales como las imágenes de las configuraciones de fuerzas que subyacen en nuestra existencia.

En cuanto a la forma y el color, estos elementos determinan lo que se ve. Y entre la forma encontramos para la representación de las figuras como contorno a la línea. Yo emplee a la línea recta únicamente como estructura que se pudiera manipular a través del plano, empleando solamente para sugerir las curvas ángulos de ella. Hemos dicho que la configuración vi-

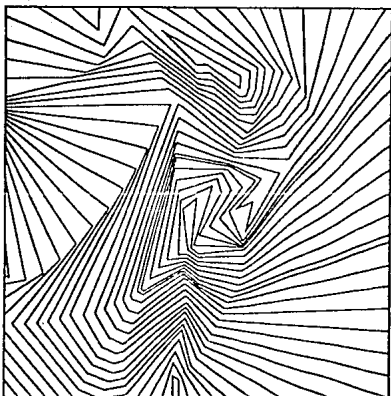
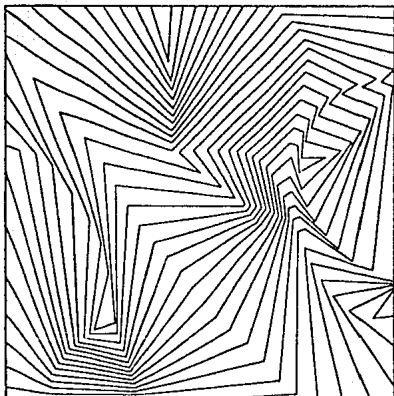
sual que presentan las estructuras propuestas sugieren o dan la sensación de movimiento aparente. Es virtual o aparente porque sobre el plano mismo no se puede representar físicamente el movimiento real. Sería una contradicción ilógica. Sólo en el espacio, mediante luz, podíamos trazar (haciendo unos experimentos) y mover realmente las estructuras lineales. Concluyo, entonces, que sobre el plano de dos dimensiones sólo es posible representar el movimiento virtual; el movimiento real, únicamente en las cuatro dimensiones, añadiendo como una dimensión más al tiempo. En el plano bidimensional "toda representación pictórica no presenta el objeto mismo, sino un conjunto de proposiciones sobre el objeto; o si se lo prefiere, presenta el objeto como un conjunto de proposiciones". (1) Yo no partí de un objeto real, sino de un concepto abstracto pero real; el movimiento y para objetivizarlo utilicé los elementos más adecuados a este trabajo: forma (línea) y color (contraste), porque considero que toda representación pictórica o gráfica se basa en contrastes de color y de forma.

### 3.6 Constantes

Formato. He elegido la forma cuadrada para que la estructura se encuentre más relacionada con el soporte. Un cuadrado, figura rectilínea de cuatro lados iguales y cuatro ángulos rectos, permite colocar la estructura indistintamente en cualquiera de sus lados, sin variar su ángulo de visión. Se puede observar, de acuerdo a la línea de horizonte del espectador, en cualquiera de sus lados. Decidí entonces tomar la altura media del hombre mexicano, en promedio 1.70 m. ¿Por qué di un formato de 1.20 x 1.20 m en las estructuras? Después de haber experimentado con las escalas del formato me convencí que la medida de 1.20 x 1.20 m era la más pregnante. Si yo trabajaba con un formato de 1.00 x 1.00 m de lado del cuadrado, se percibía pequeño en relación a nuestra altura; si, por el con

(1) Ibidem., p. 305

Estructura 19



Estructura 20

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

trarlo yo proponía un formato de 1.40 x 1.40 m, el cuadrado se percibía mayor que la altura promedio. Decidí, pues, después de haber especulado con otras escalas, utilizar el cuadrado de 1.20 x 1.20 m de lado para que no se percibiera ni mayor, ni menor en relación al espectador.

Línea. La línea es una sucesión consecutiva de puntos definición geométrica que nos permite entenderla. La línea que yo elegí es la línea recta y quebrada para dar el cambio en otra dirección. La dirección de la línea es vertical, horizontal, oblicua, etc., es, en una palabra, multidireccional. Elegí únicamente línea recta porque es la de mayor simplicidad visual. Para lograr los efectos de "sombra" y "movimiento" tuve que concentrarla y desplazarla con cierto ritmo no constante. Mediante la línea podemos diseñar infinidad de estructuras, pudiendo ser muy evidente la línea o que apenas se perciba, combinada o mediante técnicas mixtas. La línea, que da forma a las figuras en las obras del maestro Tamayo no es uniforme y varía en color, textura y calidad, pudiendo ser o más fina o más gruesa. No existe una transición evidente. En ocasiones no se puede diferenciar claramente entre línea, color y textura porque estos elementos se funden en el espacio pictórico.

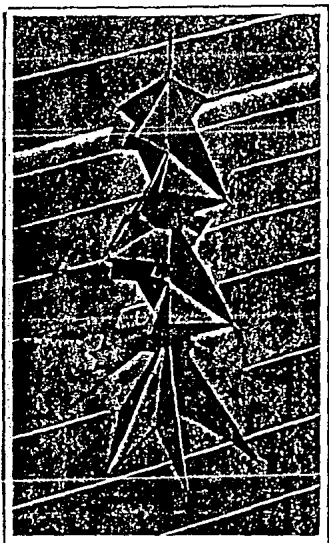
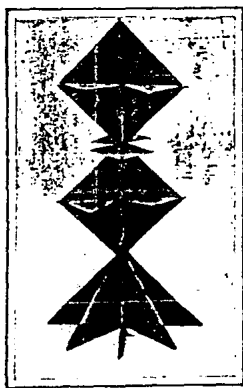
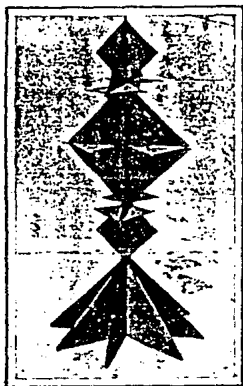
Por otro lado, en los diseños de línea, al verlos de lado, se perciben sombras en algunas áreas.

Siguiendo el estudio de la línea, ésta es unidimensional, puede ser abstracta, no definir áreas o ser contorno de una figura. Puede ser recta: horizontal, vertical y oblicua. La horizontal se verá con relativa estática; la vertical, dinámica; la oblicua, izquierda abajo y derecha arriba será ascendente y oblicua izquierda arriba y derecha abajo será descendente, éstas últimas son dinámicas. La línea recta sufre dos presiones direccionales: se transforma en un ángulo y esta línea quebrada es multiangular. Puede ser curva, aunque en mis estructuras coloreadas, la obtengo mediante

el quiebre de la línea en movimiento un tanto rítmico; puede ser ondulada, aunque esta ondulación la obtengo mediante la unión de una serie de quiebres. Es de diferente grosor en su recorrido sobre el plano, no siendo homogéneo en todos los casos. La distancia entre líneas la modulé de acuerdo a mi percepción, es decir, yo controlé visualmente la separación. No lleva una separación métrica o medida.

En relación con el plano, superficie unidimensional, la estructura lineal con movimiento rítmico virtual no es simétrica, esto es, no existe ningún eje -ni central, ni diagonal, ni vertical, ni horizontal- de simetría. Son, por tanto, asimétricas. No tienen un centro común, aunque se perciban algunas líneas como centro, este no es el inicio de la estructura, ni del movimiento. La sensación del movimiento nos la da el conjunto. La línea, en su recorrido, no presenta paralelismo exacto, es espontáneo y un tanto al azar en distintas direcciones y hacia diferentes lados del soporte. La "sombra aparente" se representa de modo único en las estructuras hechas a línea. En las estructuras coloreadas (pinturas) el color elimina esta sombra, pero acentúa el relieve, la luminosidad y la sensación de movimiento, esto hace que en algunos casos la simplicidad de la estructura coloreada posea cierto grado de pregnancia.

Plano. El plano es una superficie bidimensional en la que no predomina el grosor, sino la longitud y la altura. En mis estructuras longitud y altura son iguales; el espesor del soporte es menor. El plano que utilicé tiene como característica ser uniforme y en él realicé las variaciones que consideré significativas. Empleé una superficie lisa; desde la copia "xerox" hasta la imagen fotográfica. Collage con distintos papeles hasta efectos fotográficos; sin embargo, utilicé los más simples, y las imágenes traté que fueran las "menos vistas" para que pudieran ser mejor captadas por el observador. Mis imágenes reflejan, por una parte la sensación de



Proyecto escultórico urbano 1.

movimiento y, por otra, el estudio del color. Partiendo, al principio, del movimiento que sugiere la espiral geométrica, experimenté el movimiento con línea recta y quebrada variando la estructura. Debían ser asimétricas. No se debía ver ningún centro de simetría, debido a que resulta más cómodo trabajar con simetría que tratar de evadirla. Trataba de contradecir, al mismo tiempo, el fenómeno de percepción, ya que todo lo que percibimos, por razones psicológicas, tiende a lo simétrico. De esta manera, propongo mis estructuras un tanto contradictorias y asimétricas.

Volumen y Movimiento. Algunas estructuras debido a los tonos de color se perciben en relieve. Los contrastes, con buena iluminación, hacen ver una parte de la estructura que sobresale del plano.

El volumen real lo presento en los proyectos en maqueta. Son unas columnas cilíndricas en cuya superficie existen líneas en diferente color. Giran a través de un pequeño motor y si son iluminadas van a cambiar de tono. Si se construyeran monumentalmente se apreciarían mejor. El espectador frente a ellas vería, por una parte, cambios de iluminación que harían cambiar estos tonos. Por ejemplo una luz amarilla hace cambiar un color o tono rojo. La rotación lenta permite que los cambios de color no sean bruscos, por el contrario, la lentitud del movimiento hace que la retina sea estimulada. En otro proyecto el movimiento de rotación lento hace que la línea coloreada crezca y decrezca, por medio de un juego móvil de la maqueta (cilíndrica) y una base fija que permanece sujeta u estática.

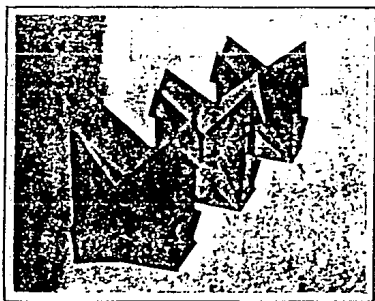
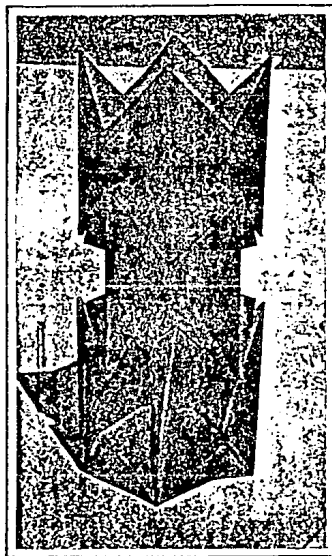
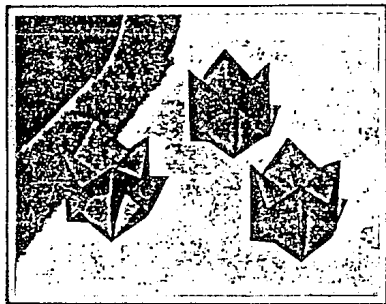
Color. En mis estructuras el color fue empleado, teniendo como objetivo el concepto de reducción, es decir, traté de simplificar el uso de colores saturados o puros y tonalidades sin dejar de ser interesantes los contrastes buscados. Pero, ¿qué es el color? el color es "la sensación recibida por medio de nuestro ojo de la visión de un elemento colorado". (1) Co-

(1) Maurice Dérivé. El color, p. 10.

nociendo lo que era el color, traté de no caer en el colorismo. En la práctica, experimenté con mezclas de pigmento, traté de "hacer el color" para obtener contrastes un tanto raros o no muy vistos, esto es, más creativos. Por ejemplo, en la estructura en donde apliqué un naranja semisaturado, una tonalidad azul-oscuro con otra azul-claro y una tonalidad del naranja aclarada con blanco, obtuve una luminosidad más pronunciada. Con el cambio de tonalidad en toda la estructura sí logré la sensación de relieve, debido al contraste de color se percibe un efecto óptico de choque. También comprobé que "cualquiera de los binarios -secundarios- naranja, violeta y verde es mucho más intenso y vital por mezcla óptica sobre el blanco que al ser obtenido sobre la paleta. La mezcla óptica consiste en la yuxtaposición de las tintas -para formar un verde óptico se sitúa un amarillo al lado de un azul-, o en la superposición sobre una tinta de rayados, frotados o puntos de otra -un rojo punteado sobre un azul producirá un violeta; un amarillo rayado sobre un rojo determinará un naranja-". (1) También observé que si aumenta el grosor de las capas de color, no se transforma a más oscuro o negruzco el pigmento aplicado, debido a su punto de saturación. Sólo una superficie con colores transparentes (acuarela o acrílico diluido), si se le colocan varias capas de lo necesario, su aspecto va cambiando hacia el oscuro. La aplicación de una pasta de color transparente es óptima cuando el color está saturado, cuando aparece en su colorido óptimo. Esto es llamado punto de saturación óptima. En la obra citada de Bontcé, nos dice que "muchos colores, cuando son mezclados íntimamente, pierden su cualidad de tinta o croma y producen un nuevo color opaco y sucio". (2) Por esta observación yo no mezclé muchos colores, ni en la tela ni al combinarlos, para no obtener grises un tanto sucios con los acrílicos empleados. La ambigüedad en mis estructuras se observa al contrapo-

(1) Bontcé, Op. cit., p. 127  
 (2) Op. cit., Supra., p. 127





Proyecto escultórico urbano 2.

ner los colores o al quebrar la línea. En ocasiones solía dudar de lo que estaba haciendo.

En otro experimento utilicé colores acromáticos, blanco, gris y negro y modulé el gris para que el blanco no sobresaliera totalmente al primer plano. Mi propósito fue unificar los acromáticos.

Espacio. Cuando se habla de representación del espacio mediante el color se quiere significar que en la percepción del hecho colorístico se dá una experiencia de espacio, orgánica y completa. El espacio se puede representar visualmente por medio de la profundidad, del movimiento, de la variación del color, o mediante la estructura de la percepción del hecho colorístico. Un valor "n" de color varía de acuerdo a la distancia y a su iluminación, a la calidad de la materia, de la cual está compuesta la zona coloreada, al color de las otras manchas comprendidas en el campo visual y a toda una serie de causas subjetivas. En mi percepción interviene un factor-tiempo que en una observación más prolongada me doy cuenta que un valor "n" puede referirse a otro y no al que observo en forma rápida, porque la duración de la percepción tiene relación con la extensión de la zona. La calidad de un color está siempre en relación con el fondo, así un mismo color adquiere diferente valor sobre fondo diferente.

Una pintura es siempre una estructura que debe ser percibida. Esto presupone dos cosas: o que la percepción posee un valor en sí o que ella sirve de puente para la comunicación de iconos, signos o valores. Yo propongo estimular la percepción mediante la simplicidad cromática y hacer que el plano bidimensional vibre y se perciba la sensación de movimiento, relieve, luz y espacio, porque "toda representación artística -figurativa o abstracta- relacionada o no con la percepción de la realidad, es una representación de espacio, o mejor, una determinación de espacio". (1) De-

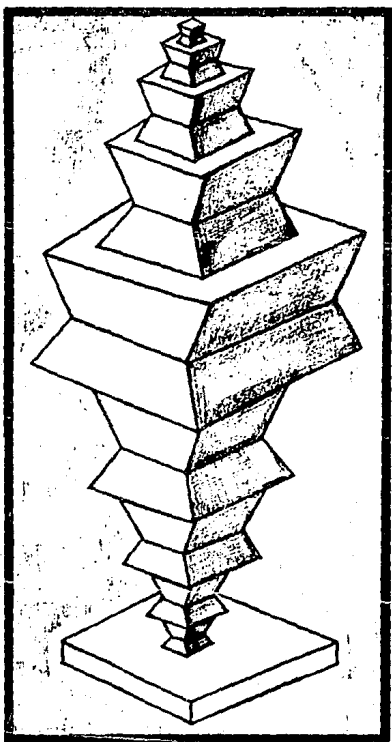
(1) Giulio Carlo Argan. Salvación y caída del arte moderno., p. 80

bido a que el objeto artístico no puede sustraerse de las cualidades propias del espacio y de las cuales nos servimos para determinarla -alto, ancho, profundo; grande, pequeño; plano, sólido o semejante- es suficiente para situar a ese objeto en el orden de los hechos espaciales. "La obra de arte representa un espacio, que se da íntegramente en la percepción y que por lo tanto tiende a configurar el espacio como pura visibilidad".(1) Yo utilizo el color sin ninguna relación simbólica y esta elección la hago también independientemente de la relación directa con la percepción de la realidad (como lo hicieron Kandinsky, Klee y Mondrian). Las relaciones armónicas o disonantes del color dependen del hecho de que el acercamiento o el contraste da lugar a una riqueza o a una pobreza de imágenes espaciales. La espacialidad resultante de la composición colorística de mi estructura se refiere a la posibilidad de existencia que dicha espacialidad abre al espectador. Cuando miro una estructura o una escultura uno concretamente un tiempo de mi existencia y el momento de mi experiencia a la composición colorística que percibo. Sólo así el observador logrará gozar de los objetos artísticos que tenga al frente.

Toda determinación del valor colorístico está presidida por un interés espacial. Cada forma puede considerarse forma del espacio. La luz es la encargada en determinar la espacialidad del color o lo que comúnmente se llama tono. En las estructuras que propongo se percibe el espacio. Espacio y color logran la armonía forma-color, línea-movimiento.

Textura. La textura la logro en los collages de pintura acrílica y papeles de color o de textos. Me sorprendí cuando al fotocopiar o fotografiar esos experimentos se lograban unas calidades que la pintura lisa en sí no me las daba. Utilicé la copia xerox a color y casi sin cambiar los tonos me proporcionaba la imagen con las calidades que yo deseaba: textura nítida

(1) Ibid., p. 81



Proyecto escultórico urbano 3.

y fusión de elementos, color, papel, tipografía, tonos, rayados, raspados, etc. Como nos dice Jean-Clarence Lambert, debido al cruzamiento entre los medios de creación con los de comunicación, ahora, "la pintura ya casi no se concibe sin referencia al cine, a la publicidad, a la novela, a la fotografía, a la lingüística". (1) He tomado esos conocimientos sobre la relación y aplicación de la fotografía, medios de reproducción y collage para proponer mejores imágenes un tanto innovadoras y creativas.

(1) Jean-Clarence Lambert. Arte total., p. 10

**CONCLUSIONES**

#### 4.1 Constantes en la obra de Tamayo

Mediante la observación analítica de un medio ciento de obras y el estudio sistemático de varios autores, críticos, escritores y artistas, nos hemos percatado que podemos representar con mínimos elementos una figura cualquiera y darle un carácter plástico-simbólico. La pintura de Tamayo, señala Octavio Paz, aparece como una operación devastadora de la realidad y su metamorfosis.

La pintura del artista del color se convierte en un arte de la transfiguración. Sus pinturas son sobrias, serenas, tranquilas, sin llenas de detalles. Por lo regular una o dos figuras en un campo, de fondo, con textura. El tema para Tamayo es sólo un pretexto trabaja con plena libertad la pintura. En la forma, en sus obras, el dibujo esquemático posee una economía de trazo que resulta ser el esencial. Dibujo sintético, como constante, que representa el esqueleto de la pintura. En ella "la forma es emisora de significados". (1) Desde su obra temprana, como pintor profesional, su actitud es empírica e instintiva: no trabaja con cantidades sino con cualidades.

Se observa al principio una obsesión por el hueso y las deformaciones de la figura; después, otra constante: es el humor. "El amor por los monstruos, los fenómenos y los esperpentos: herencia india y española" (2), como señala Paz, permanece a lo largo de su obra. En Tamayo la muerte es una presencia constante, que es severa y ensimismada. En la obra de Tamayo el elemento pasional y demoníaco es a lo que Paz ha llamado transfiguración, imaginación analógica. Aunque "la ferocidad de Tamayo no es intelectual, es sátira y rito, burla popular y ceremonia mágica (...) Dos consecuencias del pensamiento mágico: la metamorfosis y la analogía. Metamorfo-

(1) Octavio Paz y Jacques Lassaigue. Rufino Tamayo, p. 9

(2) Op. cit., p. 13

sis: las formas y sus cambios son transmutaciones del fluido original; analogía: todo se corresponde si un principio único rige las transformaciones de los seres y las cosas". (1) La influencia prehispánica está presente en su obra, principalmente de la escultura, se apoderó de esas formas y las transformó. Octavio Paz nos explica claramente esta influencia, por un lado, del arte precolombino y, por otro, de los artistas Jean Dubuffet y de De Kooning. "En el arte precolombino y en el moderno, en cambio, la figura humana se somete a la geometría de un espacio no humano. En el primer caso, el cosmos como un reflejo del hombre; en el segundo, el hombre como símbolo del cosmos. Por un lado: humanismo e ilusionismo; por otro: abstracción y visión simbólica de la realidad. El simbolismo del arte antiguo se transforma en transfiguración en la pintura de Tamayo". (2) Si existe el expresionismo, el otro punto de vista, en Tamayo es afín al de De Kooning en cuanto a lo mítico y alabanza del cuerpo de la mujer como a la violencia generosa del color, así lo llama el maestro Paz. Yo no veo una violencia, en el sentido estricto de la palabra, en el color de Tamayo, sino por el contrario un refinamiento y sutileza en los acordes, y finura en los tonos, muy distinto al brochazo de De Kooning. Y la otra afinidad con Jean Dubuffet en cuanto a la ferocidad del trazo y el encruelecimiento con y contra la figura humana y predilección y preocupación por las texturas, ya sean táctiles o visuales. La diferencia que observo es que mientras Dubuffet va perdiendo la figura, en Tamayo se va haciendo monstruosa; mientras en la obra última del francés dominan los rayados en distintas direcciones, en las últimas obras del mexicano la simplicidad y lo monstruoso de la figura se sigue conservando como una constante. Yo veo una mayor analogía con Joan Miró en cuanto a lo primitivo de las formas. Sus obras parecen como si las hiciera un niño durante los inicios de su pintura. En

(1) Ibid., pp. 14 y 16

(2) Op. cit., p. 20.



cuanto al color, el artista español es más colorista que de Kooning y el mexicano mejor colorista que ambos. De Kooning, Dubuffet y Tamayo son pintores terrestres, materiales. "Los tres han humillado y exaltado a la figura humana" (1), han pintado -como lo dice Paz- lo que podría llamarse el "salvajismo pictórico contemporáneo".

En la estructura general de la obra de Tamayo observé que casi en ninguna pintura existe simetría axial, ni en lo oculto de su composición ni en lo evidente: el pintor rompe al propósito la simetría; todas sus obras son asimétricas.

Las composiciones son audaces, se permite una mayor libertad en cuanto al manejo de elementos plásticos. En la forma, por lo general, se encuentra siempre presente la figura simbólica del hombre, tanto en óleos y acrílicos como en los murales. La figura humana en sus pinturas expresa la situación actual del hombre contemporáneo; rostro desfigurado y deforme que expresa la angustia y soledad del hombre de nuestro tiempo. En la composición se observa un juego de planos que en algunas obras resultan ambiguos.

Otra constante en la obra del maestro en estudio es la materia, pasión por la materia y por el color. Paz cita a Westheim que dijo: "Es más valioso, pictóricamente hablando, agotar las posibilidades de un sólo color que usar una variedad ilimitada de pigmentos". (2) Materia y color, color y espacio son constantes de primer orden en la obra del artista. Color porque he observado, mediante los análisis, que la mayoría de las obras del pintor oaxaqueño son tratadas con cierta atmósfera, no gaseosa, sino mática y grisácea. No se encuentra sucia la superficie, a pesar de que colores y tonos son mezclados en la tela con el polvo de mármol. Las armazones que emplea frecuentemente son rojos, violetas, morados, rosas, magen-

(1) Ibidem., p. 13

(2) Ibidem., p. 10

tas y azules, sienas y grises. Los contrastes son perfectamente empleados en los cuadros; los tonos son reforzados con unos "toques" de poca cantidad de color en partes no simétricas del cuadro. A veces estos contrastes sirven para dar cierta vibración muy sutil al cuadro y, otras, para no hacer monótona la pintura; ni muy luminosa, ni muy apagada, aunque la mayoría de las veces es más luminosa, por ejemplo cuando emplea los rojos o magentas. El maestro Tamayo busca siempre que los colores más fuertes se localicen en primer plano y otros débiles sirven de fondo, los que permanecen en último plano.

Los fuertes o cálidos se localizarán al frente del observador. De esta manera, "el avance y retroceso de los colores genera una dinámica; al abandonar su lugar las manchas coloreadas, se establece de hecho una distancia de separación, que en términos plásticos llamamos espacios". (1) Espacio y color íntimamente ligados. Espacio porque el color origina intencionalmente espacios; espacio no determinado explícitamente, sino es el que surge como posición de dos planos o manchas yuxtapuestas, un color detrás de otro. "Es un espacio que se deduce, como resultado de un encadenamiento de sensaciones y percepciones". (2) López Chuhurra le llama espacio virtual, distinguiéndolo del que se observa directamente sin que la sensación mediante ningún proceso sea acompañada de la deducción, y agrega que en los cuadros no figurativos "la mancha coloreada lleva todo el peso de la invención. Como resultado final, la forma-color es espacio". (3) Las manchas que determinan la distancia entre un tono y otro se colocan en planos yuxtapuestos, de esta manera Tamayo utiliza el color, color que es espacio en el pincel del artista; la pintura es forma, su pintura es forma, es espacio, es color y formas con color son determinativas del espacio

(1) Osvaldo López Chuhurra. Estética de los elementos plásticos, p. 106

(2) Ibid., p. 105

(3) Ibid., infra., p. 106.

pictórico.

Podemos afirmar que sí existió cierta influencia de los colores por la naturaleza, de la observación de las frutas durante su infancia y por las formas prehispánicas en el trabajo que desempeñó en el Museo de Antropología. El gusto y la sensibilidad por el color se refleja en la mayor parte de sus obras. El color es una constante que aparece desde sus primeras pinturas, sólo la forma después de los 40's sufre reducción a unas cuantas líneas en cada soporte. La riqueza en color en las últimas obras me parece más exquisita, paleta de suma sutileza en color y textura. Las armonías cromáticas que el maestro emplea son muy exactas, como si fueran las que recomiendan los autores J. Itten, Joseph Albers o Harald Küppers, entre otros.

En la producción de esta última década, podemos afirmar, que el maestro mexicano no deja a un lado la figuración y tiene un carácter más geométrico. Las obras que analicé fue de acuerdo a mi interés por el conocimiento de los elementos plásticos que maneja: forma geométrica, que en ocasiones se funde con el color; color acorde en sus armonías; composición audaz en las últimas obras; asimetría en la figuración, yo le llamaría, quizá sin error a equivocarme, "figuración-geométrica"; lirismo en el manejo de la forma y el reflejo de la experiencia de muchos años de pintor (más de setenta años) se ven claramente en las obras del maestro. Todo esto refleja el buen gusto, la sensibilidad, el conocimiento y maestría en el manejo poético del color. Manejo del color tan intuitivo que a lo largo de los años se vuelve tan exacto como si estuviera empleando en cada obra los acordes estudiados científicamente por autores como Albers, Itten o Küppers. El conocimiento del empleo de estas armonías nace de la imaginación científica y creativa de cada autor. Mi influencia es en ese sentido: aprender cómo el maestro Tamayo maneja las armonías y yo también utilizarlas, no

las de él, sino otras creadas por mí. Me apasiona observar y analizar el cómo están trabajadas en una pintura la textura, la forma y el color. Con la lectura de la bibliografía y de artículos de revistas que seleccioné, he podido comprender tanto la obra del maestro estudiado como a la pintura en general. De ahí el respeto a cualquier expositor aunque no sea un artista ampliamente conocido, siempre y cuando exista seriedad en el trabajo.

En la pintura mural transportable, América, el crítico Jorge J. Crespo de la Serna dice que el efecto totalizador sugiere una fuerte acción física y psicológica. "En Tamayo, como en muchos otros pintores modernos, el análisis y la reconstrucción -dijérase pleonásticamente, constructiva- de las formas figurativas, de los objetos, descomponiéndolos en todas sus esencias y presencias, produce una realización plástica, tangible, y extra ordinariamente sugerente, estimulante, en lo que se refiere a la emoción intelectual pura. Esta pintura tiene tales cualidades". (1) En este mural como en otras pinturas similares del mismo artista estudiado, el crítico anota más adelante que a pesar de que los cuerpos están fragmentados en sus planos de construcción no se acerca nunca a lo anecdótico "símbolos perfectamente identificables establecen la atmósfera psíquica, y aglutinan los gestos y la presencia de las figuras principales". (2) El lirismo y la pasión por el color aparece como constante a lo largo de toda su obra, lo mismo sucede con la materia. Octavio Paz dice que Tamayo "crea el acor de dentro de un sólo color". (3) Y agrega que en su pintura las formas y figuras son el espacio, lo forman y lo conforman. Aparte de entender una buena pintura moderna, Paz nos dice que "la pintura es la traducción sensible del mundo". (4) La pintura de Tamayo, como otras, nos enfrentan a la realidad de las sensaciones (colores, formas, tacto). Encantados y de .....

(1) Jorge J. Crespo de la Serna: "Artes plásticas" en Universidad de México., p. 20

(2) Ibid., p. 20.

(3) Paz, Lassaigne. Op. cit., p. 10

(4) Ibid., p. 21

acuerdo en un noventa por ciento con lo que dice el escritor Paz sobre arte y pintura, más adelante afirma: "la traducción sensible del mundo es una transmutación. En pintura la transmutación es un proceso distinto al del lenguaje verbal: en un texto leemos signos (palabras y letras), en una pintura vemos formas sensibles (colores, líneas). Pero el pintor debe ordenar esas formas. El orden que les impone es siempre simbólico, ya que de otro modo la pintura no sería lenguaje". (1) El arte de la transfiguración consiste en insertar la vida cotidiana en el ámbito de la poesía y el rito.

Otra constante en la obra del artista del color es la transformación de la figura humana en monstruos o esperpentos con trazos un tanto geométricos (arcos y líneas) esfumados o diluidos con el color y la textura. Existe, cualquiera que estudie su obra lo puede comprobar, buena armonía entre la figura, el color, la textura y el espacio plástico, porque se encuentran íntimamente unidos. Esto solamente se logra con la práctica y experiencia de muchos años.

Todo artista tiene influencias. Así como yo tuve influencia del maestro en cuanto al color y la reducción o simplificación de la forma, el maestro Tamayo también tuvo influencia de Braque y Picasso, por un lado y de la escultura prehispánica, por otro. El ensayista Paz dice: "la escultura mesoamericana, como la pintura moderna, es ante todo una lógica de las formas, las líneas y los volúmenes. Esta lógica plástica no está fundada en la imitación de las proporciones del cuerpo humano sino en una concepción del espacio radicalmente distinta. Una concepción que, para los mesoamericanos, era religiosa; para nosotros, intelectual. En uno y otro caso, se trata de una visión no humana del espacio y del mundo". (2)

(1) Ibid., p. 21

(2) Ibid., p. 19

Por consiguiente, las constantes en la obra de Arellanes Tamayo son importantes, sólo estudiando su obra detenidamente observaremos que emplea los colores cálidos, diversos tonos de gris y grises oscuros también con tonos de color. En algunas obras sobresalen los rojos y el magenta, armonizándolos con los cálidos; en otras, los grises son trabajados con tonos de color tenues, con mucha sutileza. La figura humana, cabe añadir, no es detallada y está compuesta de "trozos" o pedazos que insinúan los huesos y el cuerpo de los seres humanos. Otra constante de Tamayo, afirma él mismo, es la suerte, ya que lo ha acompañado desde sus primeras exposiciones.

#### 4.2 Repercusión en el trabajo personal

Si hacemos uso del conocimiento científico y de los materiales que nos proporciona la tecnología podemos proponer trabajos más acordes a nuestra época, sabiendo que "el arte es un registro de la gente de una época y ésta es la época de la tecnología". (1) Por un lado la industria nos proporciona los materiales y herramientas y, por otro, la ciencia y su aplicación en la tecnología nos puede servir, y a la vez nos estimula, a crear trabajos más novedosos e impresionantes. Las posibilidades de la imaginación o de las ideas aplicadas a nuevos materiales permiten expresar formalmente trabajos más originales. Yo empleo los recursos que nos brinda la máquina reproductora y la fotografía industrial para hacer de un original varias reproducciones, adhiriéndome, de esta manera, a los artistas que pretenden acabar con la idea del original único, aplicando así la producción en serie a la producción artística. Las estructuras propuestas pueden tener una repercusión en el arte aplicado, por ejemplo los diseños lineales o con color pueden realizarse en: estampado de telas, en la tapicería, en el mosaico para fachadas o murales, como módulos repetidos en luz de gas neón de distinto color para decoración de grandes edificios, en .....

(1) Arnold J. Toynbee, et. al. Sobre el futuro del arte., p. 95

salcos para piso, en fotomurales en cerámica útil o cerámica para mural, en escenografía para eventos de música moderna o conferencias sobre arte o diseño, en hierro para fachadas de grandes extensiones, pintados o en mosaicos para integrarlos a la arquitectura, etc. También propongo el manejo de las armonías simples de mis estructuras coloreadas para estudios serios en nuestra ciudad y su entorno. Ya que el artista visual profesional está capacitado para desempeñar eficientemente cualquier actividad referida a su formación académica. Quiero decir que se puede dedicar a la docencia del dibujo, alguna rama del diseño, a la historia del arte, a la educación visual, a la pintura, a la escultura, al vitral, a las técnicas de impresión, a la escenografía, a la fotografía, a la investigación teórica, a la investigación de nuevas imágenes por diferentes procedimientos y, en general, a todo lo relacionado con la imagen dándole un significado moderno, novedoso y ¿por qué no? aplicado. Los ejemplos los encontramos en varios artistas contemporáneos: Cruz-Diez, Vasarely, Agam, Carlos Mérida, Siquieros y otros admirados artistas.

En mis estructuras existe un control en cuanto a dirección de las líneas como en color. Existe equilibrio y ritmo porque al trabajar estuve consciente de que el "arte geométrico exige figuras diversificadas... El control se logra por medio de agrupaciones, densidad, flujo, textura y trama, es decir, factores que afectan igualmente toda la pintura como un simple sistema en vez de equilibrios de formas separadas". (1)

Basándonos en la buena teoría de críticos de arte y en escritores conocedores del arte, tratamos de que nuestros trabajos tengan o posean algo de creatividad con sentido responsable y sin engaños. Tratar de ser sinceros, honestos y trabajadores no es tarea difícil. Lo difícil está en -- ser originales, y yo pretendí, de cierta manera ser original. Como dijo el crítico alemán Paul Westheim: "las cosas más inverosímiles son justamen  
(1) Battcock. Op. cit., p. 87

te las más bellas; así también el pintor o el escultor, si nos quiere introducir en tal mundo de representaciones, debe inventar formas y colores que posean otra lógica, distinta de la del mundo real. Porque su misión es hacer verosímil lo extrarreal y lo suprarreal. Es decir, debe inventar una forma de expresión que corresponda a su idea". (1) He llegado a la simplicidad porque considero que es lo que mejor puede ser captado por la mente de los espectadores como ya lo afirman varios estudiosos de la gestalt. Reducción cromática, adhiriéndome a las ideas de varios artistas contemporáneos, porque limitando las gamas y los colores se puede investigar en diferente dirección. Deseo que mis estructuras no queden nada más en tela y acrílico, sino que tengan una repercusión en fachadas y en espacios de los edificios; integrar, como los muralistas lo sostenían, la pintura, la escultura y la arquitectura para hacer bello y útil el espacio habitable. En cuanto a los materiales a emplear prefiero el mosaico de color, la piedra de diferentes tipos, el acero, el concreto y todo material que resista la intemperie, sin olvidar la pintura al silicato de etilo que empleó el estimado maestro Orozco en la Escuela Nacional de Maestros. De esta manera, empleando nuevos instrumentos para la creación artística como la pistola de aire, el aerógrafo, el compás de varas, la soldadura eléctrica, los motores, la energía eléctrica, luz con gas neón sobre muros o pared en relieve, me uno a la opinión del muralista Alfaro Siqueiros, cuando dice: "De la suma: materia, más instrumentos, más capacidad creadora, surge el fenómeno del arte". (2)

Por otra parte, en lo personal prefiero que mi trabajo sea colectivo y un tanto menos individual, ya que el artista, desde la antigüedad, ha sido creador de grandes obras maestras con espíritu colectivo, por ejem-

(1) Hestheim. "El pensamiento..." Op. cit., p. 68

(2) David Alfaro Siqueiros. A un joven pintor mexicano, p. 46



plo: Egipto, Roma, Grecia, India, Teotihuacán, Tenochtitlán, Tulum, Machu-Picchu, y otras culturas mesoamericanas. Estoy dispuesto a unirme y colaborar en un grupo de trabajo que realice obras y proyectos artísticos para nuestra deteriorada ciudad o para integrar plásticamente distintas ideas en una sola y dar como resultado la integración plástica que desde tiempo atrás se ha venido intentando. Se debe pensar que en un proyecto de gran magnitud se deben compartir los créditos con otros artistas también profesionales y hacer de lado el individualismo que tanto se observa en los artistas en general. "Y de lo que se trata, en realidad, es que el artista trabaje desde el principio conjuntamente con planificadores urbanos, arquitectos, ingenieros y técnicos. Nada ya de arte por el arte mismo. Se trata, antes bien, de hacer que el arte establezca el contacto con las masas, poniéndose al servicio de un proceso de planeación, con el propósito de llevar aquellos elementos a la altura de la expresión intelectual necesaria en la sociedad actual". (1) Esta afirmación de Mathias Goeritz nos hace pensar en la importancia del artista dentro de un equipo de trabajo, en donde la cristalización de sus ideas será, por supuesto, más efectiva y así sus proyectos no quedarán en una agradable utopía. De este modo, el artista visual tendría otras posibilidades de trabajo más amplias y ricas, desde el punto de vista de realización de proyectos.

Del mismo modo, he reflexionado que un país altamente desarrollado su arte será avanzado, empleando así la alta tecnología de la que el país dispone en las realizaciones artísticas, por ejemplo los estudios y experimentos que se hacen en el Instituto tecnológico de Massachusetts (M.I.T) que en un futuro no muy lejano repercutirán en los ambientes ecológicos y de las grandes ciudades de todo el orbe. "Los artistas de hoy, en vez de innovar sobre las formas, se han dedicado a responder a interrogantes fun-  
.....

(1) Jürgen Claus. Expansión del arte., p. 129

damentales sobre el rol y el propósito del arte en sí" (1), nos dice Gyorgy Kepes. Ahora debemos de defender el ambiente y poseer una conciencia ecológica con miras a un cambio de vida. En este siglo y principalmente en la última década el artista debe afrontar otros desafíos con su sensibilidad, conciencia ética y guiado hacia una nueva orientación "persigue un esquema para obtener la captación de la conciencia ecológica emergente". (2) El artista ha ido cambiando su posición marginal hacia una más social centralizada. Actualmente, se exploran los procesos fenomenológicos de la naturaleza, el viento, la lluvia, la nieve, los procesos hidráulicos y magnéticos, los sonidos... Ahora -el artista- "tiene la oportunidad de contribuir a la modelación creadora de la superficie terrestre y en mayor escala. Por ejemplo, la plasticidad del medio ambiente se ha convertido en un factor de gran importancia". (3)

En lo personal he realizado unas maquetas bajo el título de proyectos escultóricos móviles (con rotación) en donde el espectador vería cambios de color según su posición. Maquetas que se podrían realizar a gran escala y a mayor altura. Hechas en concreto pueden tener una función, además de estética, utilitaria. Si les diésemos una aplicación servirían como depósitos de algún producto (maíz, arroz, trigo, etc.). En diferente altura y a una distancia debidamente calculada podrían visualizarse mejor en un campo abierto como una serie de torres de colores cambiantes, esto se logra por su movimiento de rotación. Si añadimos luz reflejada también de color, los colores de la escultura cambiarán de tono. Creo, por una parte, que el paisaje urbano se debe enriquecer con esculturas monumentales para darle plasticidad a nuestro medio ambiente. Y, por otra, debe existir como lo señala Kepes, una "movilización de la imaginación creativa y de la

(1) Gyorgy Kepes, et. al. El arte del ambiente., p. 9

(2) Ibid., p. 13.

(3) Ibid., infra, p. 13

sensibilidad artística, hacia el desarrollo de una conciencia cívica ecológica". (1) La plasticidad que reclaman las ciudades puede ser, quizá, con esculturas monumentales tanto verticales como horizontales, con o sin movimiento, pintadas o con luz reflejada, como símbolos que sirvan para diferenciar una ciudad de otra, en aluminio, piedra o concreto, etc. Puede ser con pinturas murales en los edificios, murales en espacios no utilizados, con mosaico o en pintura especial, en hierro o en aluminio, etc. Puede ser en conjuntos de casas pintadas como redes que vistas desde arriba señalarían lugar, país, poblado, colonia, etc. El color aplicado en forma creativa en todas estas propuestas sería de suma importancia. "De ahora en adelante -nos dice Vasarely-, solamente podrán crear los equipos, los grupos y las disciplinas cabales. Será condición primaria de toda obra que exista cooperación entre los sabios, ingenieros y técnicos, industriales, arquitectos y plásticos". (2) Varios artistas y estudiosos del arte, investigadores y críticos, coinciden en el trabajo en equipo como una solución moderna y muy de nuestro tiempo. Yo me pregunto: los artistas jóvenes ¿debemos unirnos en un grupo o equipo de trabajo o ser creadores independientes? La respuesta, quizá, me la da la historia. Son muchas las ventajas de trabajar en equipo y pocas y muy complicadas las de tener un desarrollo profesional individual. Pienso, tal vez sin error a equivocarme, que de cada diez mil artistas uno es el que llega a ser ampliamente conocido y cotizado. Lo que representaría el 0.01 %. Creo que este aspecto debía ser investigado.

Volvamos al estudio de los artistas que proponen otras alternativas para los profesionales plásticos o visuales. Así como la pintura tiene muchas corrientes, tendencias o movimientos, también existen artistas que han intentado y proponen otras soluciones y otros caminos para el artista:

(1) Kepes. "El arte del...", Op. cit., p. 133

(2) Víctor Vasarely. Plasticidad, plasticidad., p. 16

Julio Le Parc, Vasarely, Gyula Kosice, Agam, Tinguely, Schoffer, Kowalski, Kepes, Alfaro Siqueiros, etc. Existe poca bibliografía en español sobre el arte de estos artistas, a excepción de Siqueiros, en donde pueda uno documentarse ampliamente y partir de ahí para alguna investigación experimental. Como que existe la tendencia hacia el desconocimiento de la obra tan importante de los artistas señalados. Así lo demuestra el catálogo de la exposición de Agam realizada en el Museo de Arte Moderno de México en el año 1976.

Me he permitido escribir en esta tesis y adelantándome un poco al siglo XXI, pienso que el arte será, tal vez, más social, en el sentido de que lo podrán disfrutar el mayor número de personas; será cinético, en movimiento y cambio permanente como la vida misma; será urbano, en todas las ciudades conformando y formando espacios; será más plástico, empleando formas acordes a la época; será cromático y policromo, empleando todos los acordes posibles y nuevas armonías que se descubran; será ecológico, cuidando el medio ambiente y protegiéndolo; y, finalmente, será más ético, tomando en consideración y partiendo principalmente del hombre y sus necesidades. Por tal motivo, desde ahora, "existe la necesidad de llevar a las ciudades, núcleos que originen experiencias, formas o esquemas visuales y de sonidos que destaquen el climax ecológico en potencia. En ello reside la génesis de una conciencia ecológica profunda y de una nueva ética ecológica". (1)

Por otro lado, propongo, además, la creación de una organización real y participativa en los problemas del artista plástico. Que no únicamente reúna a artistas de una determinada tendencia, sino que sea abierta a todas las corrientes artísticas con criterio plural y pensamiento universal, no cerrarse únicamente a lo local. Esta organización, similar a una coope

(1) Kepes. Op. cit., p. 133.

rativa o a un sindicato debe tener como una de sus funciones principales promover a los artistas que no son conocidos, una vez que ya reciben cierta remuneración por sus trabajos o son contratados para una obra en equipo o monumento, éstos aportarán una cantidad a la organización para seguir promoviendo a otros miembros o socios. Si participan los artistas ya conocidos tanto a nivel nacional como internacional, ellos pueden sugerir lineamientos o directrices para el mejor impulso y desarrollo de esta organización, por un lado. Por otro lado, pueden los que así lo deseen aportar, por medio de un fondo económico o conferencias, algo a la organización. Pudiendo los miembros de ésta adquirir un local para que funcione como galería para sus exposiciones. Las remuneraciones que se obtengan, similar a las galerías particulares, un porcentaje será para ayuda a la organización lógicamente. Se deberá formar un patronato, con criterio abierto a todas y cada una de las manifestaciones artísticas internacionales, el cual una vez consolidado, podrá disponer de presupuesto para publicaciones y promoción. En este sentido ya existen revistas que tratan sobre el quehacer plástico y de diseño. En este renglón habría que añadir que se le permita escribir a todos los miembros de la organización que así lo desee. Que exista mayor libertad para expresar sus ideas, teorías o conceptos sobre su trabajo. Que no se forme un círculo que únicamente permita tanto exponer como participar en obras colectivas a un determinado grupo de conocidos o amigos. Cuando existan proyectos colectivos que participen todos los miembros de la organización o los que, según su interés, lo deseen. Las discusiones que se lleven al cabo deben ser para ampliar las ideas y desarrollarlas y no para destruirlas. Esta organización debe tener un ambiente cordial con sentido responsable y de carácter más social. Si, por ejemplo, una compañía constructora quiere una decoración para sus condominios se le podrá presentar proyectos. Si pide unas esculturas para los

jardines se le harán. Si pide unos murales para los auditorios o centros comerciales se le sugerirá qué lugar y material son más adecuados. Si se pide también una idea a la organización para el diseño de una portada de disco o de revista, o algún diseño para cerámica, para platos o tazas, se podrá presentar modelos o proyectos. De esta manera las ideas de los creadores llegarán a los hogares de las personas, ya que los grandes artistas también han elaborado trabajos de utilidad. Todas las obras serán en equipo y tendrán un carácter colectivo y social. Colectivo en el sentido que sea para todos y social que la obra llegue a todas las clases que forman nuestra nación. Alguien aquí podría argumentar que no hacen trabajo por "encargo", pero las obras que han trascendido durante el tiempo han sido las grandes obras monumentales colectivas y un tanto anónimas. Los ejemplos los encontramos en la historia del arte.

Si esta organización tuviera éxito se podría adquirir maquinaria de offset y serigrafía, de fotomecánica y litografía industrial para que las obras importantes de los miembros sean reproducidas en grandes tirajes. En lugar de vender "posters" mal impresos y con casi nulo mensaje hacia el pueblo, mejor reproducir los trabajos más importantes de los miembros de la organización, previo estudio y análisis de la crítica. Utilizando los medios de reproducción habrá más coleccionistas entre el pueblo y apreciarán más, como consecuencia, tanto a la obra como a su autor. Los artistas y diseñadores de México serían ampliamente apreciados por su pueblo.

Una buena organización y administración daría excelentes resultados. Debemos erradicar la idea del beneficio personal e inculcar entre los miembros de esta agrupación que si llega a haber beneficios serán distribuidos entre todos los integrantes. Así, su trabajo tendrá mayor difusión y será aceptado. ¿Por qué no también emplear las técnicas de la mercadotecnia?

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

1. Alba, Víctor. Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo. México. B. Costa-Amic editor, 1956 (Colección Panoramas No. 4), 102 p.
2. Albers, Josef. La interacción del color. Madrid. Alianza editorial, 1979, Versión castellana de María Luisa Balseiro (Colección Alianza - forma No. 1), 115 p.
3. Alfaro Siqueiros, David. A un joven pintor mexicano. México. Empresas editoriales, 1967 (Colección de los mensajes), 64 p.
4. ———. Esculto-pintura. Cuarta etapa del muralismo en México. México. Galería de arte Misrachi, 1968, texto 8 p. más ilustraciones.
5. ———. Cómo se pinta un mural. México. Ediciones taller Siqueiros, 3ª ed. 1979. 158 p.
6. Arnheim, Rudolf. El pensamiento visual. Buenos Aires. EUDEBA, 2ª Ed. 1973, Traducción del inglés por Rubén Masera (Biblioteca del estudiante universitario), 343 p.
7. Battcock, Gregory, et. al. El nuevo arte. México. Editorial Diana, 1969, Traducción del inglés por Leonor Tejada (Colección Moderna No. 123), 255 p.
8. ———. La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1977, Versión castellana de Francesc Parcerisas (Colección Punto y línea), 160 p.
9. Bontcé, J. Técnicas y secretos de la pintura. Barcelona. L.E.D.A., Las ediciones de arte, 9ª ed., 1980; Serie: "Cómo se aprende", 176 p.

10. Calderaro, José D. La dimensión estética del hombre. Buenos Aires. Editorial Paidós, 1961 (Biblioteca del hombre contemporáneo), 254 p.
11. Carlo Argan, Giulio. Salvación y caída del arte moderno. Buenos Aires. Ediciones Nueva visión, 1966, Traducción del italiano de Osvaldo López Chuhurra (Colección ensayos), 140 p.
12. Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de los ismos. Barcelona. Editorial Argos, 2ª ed. 1956, 461 p.
13. Claus, Jürgen. Expansión del arte. México. Editorial extemporáneos, 1970, Traducción del alemán por Carlos Gerhard (Colección: A pleno sol No. 2), 224 p.
14. ——— Planeta mar. México. Editorial extemporáneos, 1973, Traducción del alemán por Carlos Gerhard (Colección: El viento cambia No. 14), 235 p.
15. Déribéré, Maurice. El color. México. Editorial Diana, 1967, Traducción del francés por Adolfo A. de Alba (Colección moderna No. 103), 140 p.
16. Fernández, Justino. Arte moderno y contemporáneo de México. México. Imprenta universitaria, I. I. E., 1952, 523 p.
17. ——— La pintura moderna mexicana. México. Editorial Pormaca, 1964, 232 p.
18. ——— Rufino Tamayo. México. Imprenta universitaria, 1948, 42 p.
19. Gállego, Julián. Pintura contemporánea. Barcelona. Salvat editores y Alianza editorial, 1971 (Biblioteca general salvat No. 8), 101 p. más fotografías.



20. García Ponce, Juan. Tamayo. México. Galería de arte Misrachi, 1967, 27 p. más 32 reproducciones en color.
21. J. Toynbee, Arnold, et. al. Sobre el futuro del arte. México. Editorial extemporáneos, 1972, Traducción del inglés por Manuel Arbolí (Colección: A pleno sol No. 16), 144 p.
22. Kepes, Gregory, et. al. El movimiento, su esencia y su estética. México. Organización editorial Novaro, 1970, vol. I, Traducción del inglés por Agustín Bartra y Sergio Madero, 196 p.
23. ——— El arte del ambiente. Buenos aires. Editorial Víctor Lerú, 1978, Traducción del inglés de Nely Coarasa, 320 p.
24. Kosice, Gyula. Arte hidrocínético. Movimiento, luz, agua. Buenos Aires. Editorial Paidós, 1968 (Colección: Biblioteca mundo moderno No. 32), 117 p.
25. Kuh, Katharine. Habla el artista. Conversación con diecisiete artistas. México. Editorial Limusa-Wiley, 1965, Traducción del inglés de Sara Galofre Llanos, 320 p.
26. Lambert, Jean-Clarence. Pintura abstracta. Madrid. Editorial Aguilar, 1969, vol. 23, Versión española de Rafael Santos Torroella (Historia general de la pintura, vol. 23), 208 p.
27. ——— Arte total. México. Ediciones Era, 1974, Traducción del francés por José de la Colina, 208 p.
28. López Chuhurra, Osvaldo. Estética de los elementos plásticos. Barcelona. Editorial Labor, 1971 (Nueva colección labor No. 125), 155 p.

29. Paz, Octavio. Rufino Tamayo. México. U.N.A.M., 1959 (Colección de arte No. 6), texto 21 p. más fotografías.
30. Paz, Octavio y Lassaigne, Jacques. Rufino Tamayo. Barcelona. Ediciones Polígrafa, 1982, 300 p.
31. Quintanilla, Luis. Pintura ¿moderna? México. Organización editorial novaro, 1968 (Temas de nuestro tiempo No. 2), 141 p.
32. Rodríguez Prampolini, Ida. Una década de crítica de arte. México. S.E.P., 1974 (Colección: Sepsetentas No. 145), 199 p.
33. ——— Sebastián, un ensayo sobre arte contemporáneo. México. U.N.A.M., Laboratorio de experimentación en arte urbano, Coordinación de humanidades, 1981, 160 p.
34. Seuphor, Michel. El estilo y el grito. Catorce ensayos sobre el arte de este siglo. Caracas. Monte Avila editores, 1970. Versión castellana del francés de Mariela Alvarez (Colección Prisma), 298 p.
35. Thomas, Karin. Diccionario del arte actual. Barcelona. Editorial Labor, 1982, Traducción de la edición alemana por Gonzalo Hernández Ortega, 208 p. más fotografías.
36. Tíbol, Raquel, et. al. Integración plástica. México. I.N.B.A., 1968 (Cuadernos de arquitectura No. 20), 64 p.
37. Tlapale Argueta, Arturo. Tamayo y la pintura mexicana, influencias. México. Tesis de licenciatura, E.N.A.P., U.N.A.M., 1984, 51 p.
38. Varios autores. Rufino Tamayo: antología crítica. México. Editorial Terra Nova, 1987 (Colección: grandes maestros mexicanos No. 13), 175 p.

39. — Varios autores. Rufino Tamayo, 70 años de creación. México. I.N.B.A., S.E.P. Museo Rufino Tamayo, 1987, 367 p.
40. Vasarely, Víctor. Placticidad, plasticidad. México. Editorial extemporáneos, 1972, Traducción de la segunda edición francesa por Manuel Arbolí (Colección: A pleno sol), 184 p.
41. Westheim, Paul. El pensamiento artístico moderno y otros ensayos. México. S.E.P., 1976, Traducción y recopilación de Mariana Frenk (Colección: Sepsetentas No. 295), 200 p.
42. — Tamayo. Una investigación estética. México. Ediciones Artes de México, 1957, Traducción de Mariana Frenk, 225 p.

## H E M E R O G R A F I A

1. Acha, Juan: "Tamayo: forma, color y espacio" en Plural No. 37, octubre, 1974.
2. ——— "El color como mito y su conocimiento sensitivo" en Folleto INBA-SEP, Primera bienal latinoamericana de São Paulo, Brasil. Noviembre-diciembre, 1978.
3. ——— "El animismo cromático de Rufino Tamayo" en Catálogo U.A.M., Galería Metropolitana. Septiembre, 1980.
4. ——— "La obra gráfica de Rufino Tamayo" en Plural No. 177, segunda época, junio, 1986.
5. Cárdenas Rivera, Sergio: "Rufino Tamayo: descansar sería una traición" en "Revista mexicana de cultura" de El Nacional. 18, enero, 1987.
6. Cardoza y Aragón, Luis: "Gerzso, Mérida, Tamayo" en Catálogo INBA, 1979.
7. Crespo de la Serna, Jorge J.: "Artes plásticas" en Universidad de México, Vol. X, No. 5, enero, 1956.
8. Diego Fernández, Cristina: "Un poco sobre la vida de Rufino Tamayo" en El Nacional, 4, noviembre, 1983.
9. Drigani, Adolfo: "La ciudad del futuro" en Visión, 25, agosto, 1973.
10. Duchamp, Marcel: "Declaraciones, recuerdos, admiraciones" en "La cultura en México" de Siempre No.352, 13, noviembre, 1968.

11. Fernández, Justino: "Artes plásticas: Tamayo en Bellas Artes" en Revista de la Universidad de México, Vol. VIII, No. 1, septiembre, 1953.
12. ——— "La pintura contemporánea" en Revista de la Universidad de México, Vol. X, No. 5, enero, 1956.
13. Goeritz, Mathias: "El concreto en el arte contemporáneo" en IMCYC (Instituto mexicano del cemento y del concreto), No. 177, 23, febrero, 1986.
14. Kozlova, Elena: "Orígenes de la pintura de Rufino Tamayo" en América Latina No. 11, noviembre, 1986.
15. M. Goldman, Shifra: "La pintura mexicana en el decenio de la confrontación 1955-1965" en Plural No. 85, octubre, 1978.
16. Mac Masters, Merry: "Un Rufino Tamayo se preocupa por el paradero de la colección que donó al pueblo" en El Nacional, 27, febrero, 1986.
17. Manrique, Jorge Alberto: "Iconografía" en Folleto INBA-SEP, Primera bienal latinoamericana de Sao Paulo, Brasil. Noviembre-diciembre, 1978.
18. Nelken, Margarita: "Ensayo de exégesis de Rufino Tamayo" en Cuadernos americanos. Año XIV, No. 6, noviembre-diciembre, 1955.
19. ——— "Nuevos aspectos de la plástica mexicana" en Artes de México No. 33, febrero. 1961.
20. Padilla, Javier: "Tamayo: de la decadencia al homenaje y del homenaje al geometrismo" en Galería, revista de arte, Vol. II, No. 9, mayo, 1980.

21. Reyes Nevares, Salvador: "Defensa del muralismo" en "Revista mexicana de cultura" de El Nacional, 15, febrero, 1987.
22. Rodríguez Prampolini, Ida: "El geometrismo, estilo desvinculado de la realidad social" en Gaceta UNAM, 11, diciembre, 1978.
23. ——— "Reflexiones para críticos, artistas y autoridades" en Plural No. 84, septiembre, 1978.
24. Rosales y Zamora, Patricia: "Protesto porque la vida es muy corta: Tamayo" en Excelsior, 26, agosto, 1989.
25. Sánchez Vázquez, Adolfo: "Tradicción y creación en la obra de arte" en Cuadernos americanos, Vol LXXXIV, No. 6, noviembre-diciembre, 1955.
26. Anónimo: "Rufino Tamayo. Recent paintings 1980-1985", New York, Catálogo de la galería Marlborough, octubre-noviembre, 1985.
27. Anónimo: "Rufino Tamayo. Recent paintings 1977", New York, Catálogo de la galería Marlborough, noviembre-diciembre, 1977.
28. Anónimo: "Proa a nuestro invitado, Rufino Tamayo" en Revista Secretaría de marina, Año 1, No. 3, octubre-noviembre, 1981.
29. Tamayo, Rufino: "Mi lenguaje: la pintura" en Revista de la Universidad de México. Vol. XXXV, No. 5-6, diciembre 1980-enero 1981.
30. Valdez, Alfredo: "El color" en "Revista mexicana de cultura" de El Nacional, 1º, abril, 1984.
31. Villasana, Ma. del Carmen: "Rufino Tamayo: tengo muchas cosas que hacer todavía" en "Revista mexicana de la cultura" de El Nacional, 6, abril, 1986.

32. Westheim, Paul: "Segunda bienal interamericana de México. Cincuenta obras de Tamayo" en Artes de México No. 35, julio, 1961.
33. Xirau, Ramón: "Presencia de Rufino Tamayo" en Artes visuales No. 1, 1973.