



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

UNA TEORIA DEL COLOR EN LA PINTURA DE RUFINO TAMAYO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN HISTORIA

P R E S E N T A :

MARIANA MORALES CORTES

ASESOR: DR. RENATO GONZALEZ MELLO

MEXICO, D. F.



m. 347515



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 esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

A Carlos Molina

En un principio me pareció que no tenía sentido escribir una nota de agradecimientos después del tiempo tan largo que pasó entre la factura y la final presentación de esta tesis; lo pensé mejor y decidí hacer a un lado el pudor y seguir con tan arraigada tradición. Debo primero agradecer a mis padres Amparo y Manuel por la paciente espera, enseguida al Dr. Renato González quien me sugirió el tema y aceptó dirigirlo, gracias a él pude contactar a Juan Carlos Pereda quien me remitió consultar los archivos del Museo Tamayo, lugar que me dio nuevos amigos y cambió el rumbo de las decisiones que finalmente tomaría.

A mis sinodales: la Dra. Del Conde, la Dra. Ségota, la Dra. Karen Cordero y al Dr. Cuauhtémoc Medina, gracias por leer y por las sugerencias que hicieron a mi trabajo.

A mis amigos nuevos: Marta, Felipe, Gaby, Lalo, Iván, Tobías, Diego, Roberto, Liliana, los Kautz, Moni, G, Luchi, y a los de hace muchos años: Miguel, Claudia, La Cons, Rebeca, Gaby Pulido, Pedro, Raúl, Adriana, Iván Valdez; a mis hermanos Rodrigo y Manolo, a mis cuñadas Leo y Aurelie; a mis primos, a todos, gracias por quererme y cuidarme antes, durante y después de terminada la tesis.

A Mariana Calderón le agradezco la compañía y las risas.

A Rodrigo Díaz además del cariño, el tiempo que invirtió en obligarme a los trámites.

Pero sobre todo debo agradecer a Carlos Molina porque sin él esta tesis sencillamente no sería. Gracias por haber estado, por lo bueno y lo malo, por crecer -literalmente- conmigo y...nada, por ser mi amigo.

Una Teoría del color en la pintura de Rufino Tamayo

Mariana Morales Cortés

Índice

5	Introducción
10	El color por décadas
62	Rastreado una teoría en los “Colores Tamayo”
97	Vehículo de un mensaje. El color en tres óleos de Tamayo
111	Material bibliográfico

Una teoría del color en la pintura de Rufino Tamayo

Introducción

Se dice que Rufino Tamayo fue un gran colorista; para muchos es esa la aportación más importante que el pintor hizo al arte de su tiempo. En opinión de Juan Carlos Pereda, Tamayo utilizó el color como muchos pintores usan la forma, es decir, como el elemento fundamental en la construcción de sus cuadros.¹ Para otros historiadores y críticos de arte los colores de Tamayo son la esencia de lo mexicano: aquellos que provienen de las frutas y los paisajes de su tierra.² Al referirse a él como colorista se alude al lado más subjetivo e intuitivo del pintor. Ambas explicaciones, aunque válidas, no resultan suficientes; el color es por supuesto imprescindible en la composición de su pintura, pero no el elemento más importante, es tan valioso como el dibujo y la geometría. Los colores de Tamayo si bien apelan a los sentidos, no son usados de forma intuitiva. Detrás de ellos existe una intención específica, un uso complejo y racional: una teoría del color. Con este trabajo intento encontrar lo que significaba el color para Rufino Tamayo, me propongo hallar en su pintura una teoría sobre el color, cómo se fue construyendo, cuáles fueron sus fuentes e influencias, me interesa saber qué papel jugaba el color dentro de los cuadros y qué quiso decir con él.

El discurso de Tamayo en torno al color es una elaboración propia, que fue construyendo a lo largo de los años. Mientras vivió en Nueva York buscó en su país los colores que llamó "mexicanos", aquellos extraídos de la observación de la naturaleza: de la tierra, de las frutas y de la gente; pero usándolos conforme a un sistema cromático proveniente de

¹ Pereda, Juan Carlos "Dibujo Pintura y Gráfica" en *Rufino Tamayo: Dibujo Pintura y Gráfica*. Catálogo del Museo de Arte Moderno de Bogotá. 2000.

² Medina Alvaro, "El color en el corazón de Tamayo" en *Rufino Tamayo: Dibujo Pintura y Gráfica*. Catálogo del Museo de Arte Moderno de Bogotá. 2000.

las teorías del color europeas. El interés de Tamayo, además de ser una exploración plástica, fue también provocar sensaciones, emociones o bien hacer alegorías con el color. Propongo que lo que erróneamente se llama genial intuición cromática en un "colorista nato", se trata en realidad de un complejo proceso intelectual que apela a los sentidos y busca conscientemente provocar una reacción en el espectador.

Para encontrar esta teoría del color me baso principalmente en testimonios y entrevistas que concedió el pintor a lo largo de su carrera, en donde expuso su idea de pintura.

En el discurso de Tamayo se encuentran una serie de contradicciones. El pintor asume actitudes que se opondrán con afirmaciones que él mismo hará mas tarde. El hecho de pertenecer y participar a un tiempo de la escena intelectual mexicana y de la neoyorquina colocó a Tamayo en una situación difícil. Por un lado buscaba la universalidad e internacionalización que se hallaban en Nueva York y por otro enfrentaba los problemas del nacionalismo y de la identidad; inescapables preocupaciones para todo intelectual mexicano de ese tiempo. El discurso del arte nacional del siglo veinte parte de un supuesto denominador común: La Revolución, que daría como resultado una identidad clara para todos los mexicanos. Este nacionalismo no permitía la intrusión de otras formas, más que las propuestas por el muralismo, corriente considerada como el origen de nuestra modernidad en el arte.

En casi una década el movimiento renovador del arte de la pintura se había abierto paso y era una realidad; era la primera vez que en la historia de América se producía un gran arte original y potente, enraizado en la historia de México, cuya savia fecundaba el espíritu y las obras de los artistas... problemas histórico-filosóficos y sociales de la época tenían allí su expresión, es decir, todas la preocupaciones fundamentales del siglo XX.³

³ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, Tomo II, México D.F., IIE UNAM, 1994, p.14.

Paralelamente, Tamayo elabora su propia noción de lo nacional a partir del estudio del arte prehispánico y de los colores "mexicanos", asume una actitud libre e independiente, es llamado traidor, extranjerizante y saca provecho de ello; explota la polémica, se enfrenta al muralismo defendiendo su propuesta mexicano-universalista, insistiendo en ser admitido y reconocido por el arte nacional.

Frente a la crítica neoyorquina, dispuesta a recibir lo exótico, Tamayo elige ser indio en lugar de representarlo. Explota su lado *naïve*, su "origen zapoteca", su mexicanidad manifiesta en la forma y colores de su pintura. Actitud que le abre varias puertas en el extranjero y le confiere una aparente autenticidad a su primitivismo, misma que los norteamericanos interpretaron como una postura no política y desideologizada.⁴

Tamayo se debate entre un extremo y otro de la discusión sobre la identidad. Lo nacional se opone a lo internacional y el arte tradicional a la vanguardia. Este pintor supo conciliar ambas ideas, algo que resultaba inconcebible en el arte mexicano.

Muchas de las contradicciones que se encuentran en sus declaraciones, responden a la necesidad de esquivar los ataques de sus compatriotas y muestran habilidad para manejar las circunstancias a su favor frente a la crítica neoyorquina. Estos ires y venires de Tamayo que también inciden en el problema del color, me obligaron a dividir el trabajo en dos partes: la primera esta organizada por décadas, para rastrear así los cambios que se produjeron en la pintura a la vez que en el discurso. La segunda parte se centra en el color, la aplicación y el uso de este en la obra de Tamayo.

Desde sus obras tempranas el pintor mostró inclinación por el color, misma que se convertiría con el tiempo en sello característico, que además lo identificaría con sus

⁴ Margaret Brewing "Rufino Tamayo deserts the arcaic past" en *The Art Digest*, febrero 15, 1947, p. 10.

raíces, con lo mexicano. "A través de su larga carrera ha permanecido sensible a los dos elementos clave que definen su obra: color y luz, ambos componentes de su arte provienen de la misma fuente: México."⁵

La intuitiva preferencia del joven Tamayo por los colores fue convirtiéndose en un aprendizaje sistemático. El potencial para su manejo del color se anuncia en los primeros cuadros, pero todavía le sirve nada más para iluminar el dibujo. Así como exploró con la forma y el espacio en su pintura, Tamayo desarrolla el color a la par que los otros elementos.

El proceso de aprendizaje de Rufino Tamayo es consciente y selectivo, su trabajo es un laboratorio, en el que lentamente va madurando su lenguaje. En México su primera aproximación a un uso del color distinto al de la Academia, ocurrió en las "Escuelas al Aire Libre", donde se enseñaba la técnica impresionista de pintar los colores que se modifican a diferentes horas del día. Otra importante influencia serían los colores de las artes populares y de la cerámica prehispánica.⁶

La etapa de aprendizaje que finalmente maduraría la obra de Tamayo se inició en Nueva York bajo las influencias de la pintura europea. La obra de artistas ocupados en la problemática del color que se exponía en las galerías neoyorquinas durante los años treinta y cuarenta, era la de Delaunay, la de los expresionistas alemanes, Kandinsky, Matisse, Kupka y otros pintores del siglo XX. Tamayo pudo conocer a fondo esta pintura los doce años que vivió en Nueva York entre 1936 y 1948. Es a partir de entonces que el color en la obra de Tamayo adquiere importancia por sí mismo, convirtiéndose en el detonador de las emociones y sensaciones (a veces sugeridas por el dibujo), destinadas a

⁵ Sullivan J. Edward "Paths of light: the art of Rufino Tamayo" en *Rufino Tamayo recent paintings 1980-1990*. Catálogo de la Marlborough Gallery p.6 "Throughout his long career he has remained constantly sensitive to the two key elements that define his work: color and light. both of these components of his art are derived from the same ultimate source: Mexico itself".

⁶ Raquel Tibol, "Su plataforma estética" en *Rufino Tamayo*, Buenos Aires, Fundación PROA, 1996, p.21-26.

ser descubiertas por el espectador. En sus dos últimas décadas Tamayo se sirvió de la materia pictórica, de texturas: mezcla de arena y pigmento, para superar con el color la materialidad y contundencia de sus personajes.

Tamayo no intuyó la forma de aplicar y contrastar los colores. La riqueza cromática de sus pinturas es producto de este aprendizaje, con el cual desarrolla y modifica el color conforme a necesidades plásticas del cuadro.

Sus conocimientos sobre el color provienen de un sistema cromático del siglo XVIII manifiesto en la pintura de sus contemporáneos europeos, el cual permite a los artistas articular una gramática con colores. No podría asegurar que Tamayo haya tomado sus ideas cromáticas directamente de algún pintor en particular, pero sí que fue inevitable que conociera la obra y la tradición que acompañaba a estos artistas.

Rufino Tamayo se definió a sí mismo como un "realista-poético", rechazó que el valor de la pintura residiera en el contenido ideológico. En cambio concibió a la pintura como poesía, una expresión humana que no debía hacer copias fieles de la realidad.⁷ El color cumplió un papel fundamental en la expresión del mensaje poético en su obra; con los contrastes y las armonías fue capaz de representar las emociones y sensaciones que el creía comunes a todos los hombres. Su objetivo fue hacer un arte humano mediante la observación y reinterpretación de la realidad. No fue un pintor abstracto; experimentó con los elementos plásticos de la pintura: la geometría, el dibujo y el color para usarlos como vehículos del mensaje poético, en el cuál exploró al hombre, sus emociones y sensaciones frente al cosmos y lo cotidiano.

⁷ Annick Sanjurjo Casciero, "El poeta del realismo Mexicano" en *Américas*, vol. 42, N° 4, México, 1990, p. 46.

El color por décadas

Ésta es una revisión de las maneras en que Tamayo usó el color a lo largo de su carrera y también de las posibles influencias que pudo recibir (en lo que a color se refiere) desde sus primeros estudios en la academia hasta su estancia en Francia. Hice una división por décadas donde intento seguir el discurso, a veces contradictorio, de Tamayo sobre su persona y su pintura. Mi objetivo es indagar cómo fue transformando sus colores, qué función cumplían en la composición, cómo era su pincelada, si recurrió al uso de texturas, cómo hacía que el color participara de los temas y elementos más formales y cómo éstas búsquedas cromáticas son toda una reflexión sobre su idea de lo nacional confrontada con sus aspiraciones universalistas. Principalmente rastreo el uso de contrastes de colores complementarios (colores primarios y secundarios que se oponen en el círculo cromático, como el rojo y el verde) o armonías de gamas, (una gradación tonal de un color, que se yuxtapone a la escala tonal de otro). Estas constituirán pistas para saber si Tamayo conocía los sistemas de color usados por los pintores europeos desde el impresionismo.

1920

La academia

Tamayo ingresó a la Academia de San Carlos en 1917. Sus desencuentros con la escuela y sus maestros fueron constantes. A pesar de eso recibió una sólida formación, allí se apropió de las herramientas que le servirían más tarde para entender los mensajes del

arte moderno. Algunos de sus profesores en San Carlos fueron Saturnino Herrán, Leandro Izaguirre y Jorge Enciso.⁸ Tamayo no recordaba con agrado las clases de la Academia donde los profesores corregían el traje de sus alumnos haciéndolos iguales todos.

La clase consistía en que usted se ponía a pintar y luego venía el maestro a corregir. Es decir repintaba los cuadros. De esta forma todo terminaba por parecerse a lo que hacían ellos y eso, la verdad no me interesó.⁹

Tamayo se quejaba de que la Academia se preocupara más por enseñar a sus alumnos a copiar la realidad a través del dibujo, que por enseñarlos a interpretarla. El color para los maestros de Tamayo era sólo relleno de la forma, enseñaban la técnica del *claroscuro* que consistía en copiar con fidelidad los volúmenes de las formas representadas.

Las "Escuelas al Aire Libre" permitieron al pintor más libertades para trabajar directamente con el color. En 1913 fue fundada en Santa Anita la primera escuela al aire libre como un taller exterior de la misma academia de San Carlos, ésta cerró al año siguiente con la destitución de Alfredo Ramos Martínez como director. En 1920 con el apoyo de Vasconcelos quien restituyó a Ramos Martínez en la dirección de San Carlos se estableció nuevamente otra escuela al aire libre, ésta vez en Coyoacán en la ex- hacienda de San Pedro. Karen Cordero opina que la "La selección de este ámbito colonial puede ser un reflejo del gusto neocolonial del período que coincide con la conceptualización mestiza del arte nacional promovida por el Ateneo de la Juventud, por la plástica de Herrán y Gedovius, entre otros y por la política cultural del propio Vasconcelos"¹⁰ El objetivo de estas escuelas era rehabilitar el arte mediante el impresionismo y el

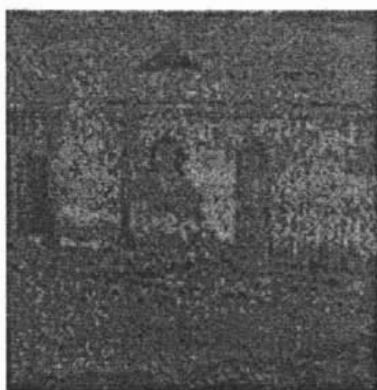
⁸ Juan Coronel Rivera. "Un moderno Prometeo", en *Tamayo*, México, Grupo Financiero Bital, 1999, p. 132.

⁹ Avelino Sordo Vilchis, " El sol, el color, la forma...la pintura. Conversación con Rufino Tamayo" *Varia*, México, febrero-marzo, 1985, p.10

¹⁰ Karen Cordero "Alfredo Ramos Martínez, 'un pintor de mujeres y de flores' ante el ámbito estético postrevolucionario (1920-1929)" en *Alfredo Ramos Martínez una visión retrospectiva*. Catálogo del MUNAL México, Museo Nacional de Arte, 1997 p. 68.

acercamiento a los temas de la vida cotidiana. Tamayo participó en las Escuelas al Aire Libre durante ésta etapa, de ahí la temática costumbrista de algunos de sus cuadros. La llegada de Roberto Montenegro a México, tras una estancia de quince años en Europa, fue también importante para que el joven Tamayo conociera conceptos impresionistas sobre el color. Montenegro dio un giro a las técnicas de enseñanza en San Carlos. Nombrado maestro de modelo desnudo en 1920, sacó a los alumnos de las aulas y los llevó de excursión por los estados de Oaxaca y Michoacán.¹¹ Salieron de los salones de clase también movidos por la búsqueda de una identidad nacional, inquietud característica de la post-revolución en México. Estos nuevos métodos dieron herramientas al joven pintor para manejar su inclinación por el color. Los cuadros *Pátzcuaro* y *El calvario de Oaxaca*, pintados en 1921 durante una de las excursiones organizadas por Montenegro, reflejan el método impresionista que se planteaba al color como un fenómeno de luz.

A Montenegro le interesaba que cambiáramos nuestra concepción de la luz y fue así que comenzamos a salir de excursión por varios estados de la República... creo que su esfuerzo sí tuvo frutos, porque para los que estábamos interesados verdaderamente en la pintura aquellas visitas fueron una experiencia muy significativa.¹²



Pátzcuaro, 1921

¹¹ Juan Coronel Rivera, "Un moderno Prometeo", en *Tamayo*, México, Grupo Financiero Bital, 1999, p. 136.

¹² Ingrid Suckaer, Rufino Tamayo, *Aproximaciones*, México, Ed. Praxis, 2000. p. 53

En 1921 Tamayo abandonó la Academia cuándo había pasado cuatro años en ella y consideró que había aprendido todo lo que esa escuela podía enseñarle. Al año siguiente, muy joven todavía para participar en proyectos murales, Vasconcelos su paisano, lo nombró Jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología. Este trabajo fue fundamental para que Tamayo entrara en contacto con el arte prehispánico y las arte populares. También fueron esos los años en que empezaría a formarse una idea sobre lo nacional.

La búsqueda de lo nacional

Todos los artistas mexicanos contemporáneos a Tamayo tarde o temprano se plantearon el problema del nacionalismo. Esta necesidad fue el denominador común de escritores, políticos, poetas y artistas después de la Revolución Mexicana.

Al terminar la Revolución la idea de "nacionalismo" cobró un nuevo significado, se vinculó irremediabilmente con el conflicto armado. Por un lado estaba el Nacionalismo Revolucionario de Estado y por otro los particulares intereses nacionalistas de los intelectuales, quienes no siempre se inscribían en el discurso estatal. Ambas expresiones conformaron la identidad de lo mexicano.

Durante los años veinte y treinta el nacionalismo no fue solamente un discurso de Estado, a pesar de que éste monopolizara la retórica revolucionaria; fue también un recurso desde el cual los intelectuales podían trabajar para el gobierno o incluso criticarlo. "El nacionalismo en México debe ser considerado una ideología, un conjunto de afirmaciones adjudicables al Estado, pero también como la reacción de los hombres a su circunstancia política."¹³

¹³ Carlos Molina, *Nationalism and its creation: art of the Mexican Revolution as ideological construct*. MA Thesis The University of Chicago, Chicago, May 2000 p. 9.

Tanto el estado como los intelectuales se esforzaban por encontrar las características de lo nacional. Samuel Ramos, José Vasconcelos, los muralistas, los Estridentistas, el grupo de Los contemporáneos; todos contribuían a la invención de un pasado común, una Arcadía Bucólica donde las diferencias entre grupos raciales o culturales se amalgamaban para dar lugar al México moderno. "Sin un programa específico, los intelectuales desarrollaron una iconografía y ciertos temas literarios. Estereotipos de varias clases hacían referencia al 'ser mexicano' y una serie de declaraciones morales 'el deber ser de la nación' "¹⁴

Artistas e intelectuales se dieron a la tarea de encontrar "lo mexicano", así José Vasconcelos, Secretario de Educación en 1922, proponía redescubrir el "México real", el "espíritu" mexicano. "Nuestra civilización, con todos sus defectos, puede ser la elegida para asimilar y convertir a un nuevo tipo a todos los hombres. En ella se prepara de esta suerte la trama, el múltiple y rico plasma de la humanidad futura".¹⁵ Salvador Novo exaltaba la genuina belleza del arte utilitario popular. Las "Escuelas al Aire Libre" parecían también encontrar al verdadero México en la representación de pintorescas escenas costumbristas plagadas de magueyes y nopales. José Juan Tablada por su parte recuperaba cualidades estéticas naturales que habitaban en lo prehispánico y en lo autóctono, Aníta Brenner se refería a los aspectos místicos y exóticos de lo mexicano. Fueron los muralistas quienes aportaron la imaginería para este México moderno. Hijo del indigenismo de Manuel Gamio, el héroe de la revolución era un indio- campesino, reelaborado en una versión romántica e idealizada; que si bien representaba lo opuesto a la modernidad, encontró redención en la lucha armada. Paradójicamente este héroe ideal nada tenía que ver con los indios verdaderos, cuyas formas de vida permanecían como símbolos de atraso, pobreza e ignorancia. Manuel Gamio, iniciador de la antropología en México, en su libro *Forjando Patria* planteó que para formar la Nación Mexicana era

¹⁴ *Idem.*, p. 11

¹⁵ José Vasconcelos, *La raza cósmica*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1948.

indispensable integrar a indios y blancos en un proyecto único de desarrollo. Su argumento sostenía que desde La Colonia la población indígena ha sido relegada y para incorporarla, era preciso lograr una homogeneidad social y cultural mediante proyectos de desarrollo social que promovieran su participación en la vida social y económica del país.¹⁶

Rufino Tamayo afectado necesariamente por todas estas ideas, se propuso desde su obra temprana hallar su identidad ya fuera en sus raíces indias, prehispánicas o revolucionarias. En 1922 no podía estar más involucrado con la búsqueda de lo mexicano si trabajaba en el Departamento de dibujo etnográfico; proyecto de Vasconcelos destinado a fomentar las artes populares con el cuál se llevaba a los artesanos, dibujos extraídos de esculturas y cerámicas prehispánicas con el fin de enriquecer las artesanías.

En el museo mi labor consistía en poner los dibujos precolombinos como modelos a disposición de los artesanos de todo el país, con el objetivo de vigorizar la artesanía nacional.¹⁷

Se entablaba una interesante relación entre, el arte prehispánico, el dibujante, el artesano y el artista contemporáneo. La pieza prehispánica fabricada por un artista del pasado, era copiada por el dibujante, artista urbano, civilizado, encargado por el Estado para llevar al artesano "buen salvaje" que vivía en el atraso, los diseños que enriquecerían su arte popular. El círculo que buscaba preservar las formas tradicionales se completaba cuando el artista contemporáneo recurría a la artesanía en búsqueda de la esencia mexicana.

Fueron cuatro los años que Tamayo trabajó en el museo: entre 1922 y 1926.¹⁸ Este

¹⁶ Manuel Gamio *Forjando Patria*. Prólogo de Justino Fernández, México, Porrúa, 1992.

¹⁷ Ingrid Suckaer, *Op. cit.* p. 73.

¹⁸ *Idem.* p. 72-73.

momento en su carrera se ha considerado fundamental para el desarrollo posterior de su obra; de este trabajo obtuvo elementos que enriquecieron su obra y su discurso sobre lo nacional. Seguramente leyó a Manuel Gamio y a Vascoceles, descubrió la riqueza del arte prehispánico, exploró a fondo el arte popular. Curiosamente estas ideas, formas y colores no se manifestaron inmediatamente en su pintura. Las incorporaría mas tarde, a fines de la década de los treinta durante su estancia en Nueva York bajo la influencia del arte moderno de tendencias primitivistas. A pesar de que el encuentro con lo nacional fue fundamental para su obra, Tamayo se iría alejando cada vez más del programa nacionalista estatal para elaborar una retórica propia.

Obra de los años veinte

Se conocen pocos cuadros que Rufino Tamayo haya pintado en los años veinte. La Dra. Teresa del Conde observa en ellos, una mezcla de influencias: el Método Best Maugard, el divisionismo postimpresionista, Braque, Léger, Matisse y De Chirco, cuyas reproducciones podían encontrarse en revistas y libros de entonces.¹⁹

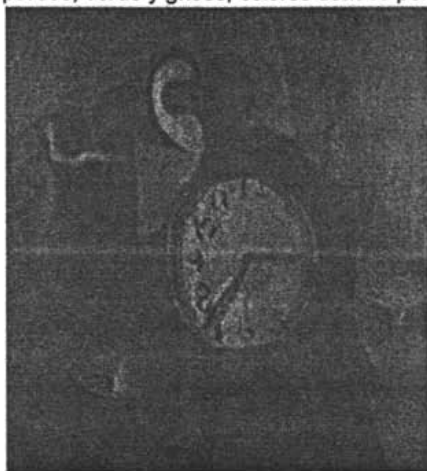
Tamayo conoció bien el Método de Best Maugard, con el cual enseñó en escuelas primarias. En 1921-1922 ambos trabajaron para Vasconcelos, Tamayo como Jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología, y Maugard como Director del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales. El método, que consistía en combinar siete motivos extraídos de las formas prehispánicas, no se manifiesta de manera evidente en la pintura de Tamayo, más bien la relación se da en las ideas. Best Maugard proponía que estas formas extraídas del arte antiguo mexicano podían formar parte de manifestaciones populares, con ellas intentó buscar un arte propio que hablara del carácter del pueblo mexicano, pero con una dimensión universal.²⁰ Es muy probable que el contacto entre ambos haya contribuido a formar en Tamayo su propia idea de lo

¹⁹ Teresa del Conde, "Las palabras del otro", en *Tamayo*, Grupo Financiero Bitel, México, 1999 p. 93.

²⁰ Mireida Velásquez Torres, *Nacionalismo y vanguardia en la obra de Best Maugard, (1910- 1923)*, Tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. 2002. p 23

mexicano que como se verá mas adelante encuentra muchas coincidencias con Maugard.

En la década de los veinte Tamayo experimentó principalmente con las formas y su distribución en el espacio del cuadro, modificando así la perspectiva. Por ejemplo en *Reloj y teléfono* de 1925 el espacio es reducido, el teléfono y el reloj ocupan gran parte del cuadro, apenas una línea que señala la esquina del cuarto y áreas de color nos indican que hay un fondo y una pared tras la mesa. Los colores predominantes son oscuros y hasta sombríos: negro, pardos, verde y grises, colores usados por los cubistas.

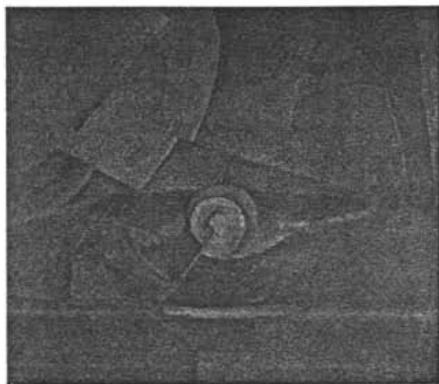


Reloj y teléfono, 1925

Una temprana cercanía de Tamayo a la obra de Matisse puede observarse en el cuadro *Naturaleza muerta con alcatraces* de 1924. Las formas permanecen en un espacio cerrado y en el plano del cuadro, hay contraste de complementarios rojo y verde, la gradación tonal va hacia lo oscuro, estos colores no están saturados y son poco luminosos.

Los cuadros *Indianilla* (donde retrata la estación de trolebuses), *La fábrica* y *El fonógrafo*, los tres de 1925, formalmente le deben mucho al cubismo, pero también podemos ver elementos futuristas como el aprecio por las maquinas, la velocidad y la búsqueda

bidimensional del movimiento y del tiempo (que en estos años nada tienen que ver con el espacio-tiempo y la cuarta dimensión relativistas). En México el Estridentismo fue el movimiento que planteó ideas semejantes a las del Futurismo italiano. Rufino Tamayo fue cercano a este grupo; Leopoldo Méndez miembro representativo del Estridentismo, había sido su compañero de escuela y amigo. Tamayo participó con ilustraciones en la revista *Horizonte*, órgano periodístico de los estridentistas.²¹



El fonógrafo, 1925



Indianilla, 1925



La fábrica, 1925

²¹ Juan Coronel Rivera, *Op. cit.*, p. 142.

Durante estos años formativos el joven Tamayo combina el cubismo, el estridentismo-futurista con el costumbrismo propio de las Escuelas al Aire libre y el método Best Maugard.²² No se aprecian todavía las influencias de las formas y proporciones prehispánicas con las que trabajó en el museo de antropología. Eso vendrá más tarde cuando Picasso y el gusto europeo por lo primitivo y lo exótico lo conduzcan a la búsqueda de sus raíces. Su experimentación es formal, sus colores se ven todavía un tanto apagados y sombríos. Sus conocimientos sobre el contraste de colores parecen limitarse a la distinción entre cálidos y fríos, algo debió conocer de los contrastes de complementarios, pero no hay en esa relación una intención mas allá de la formal.

1926 primer viaje a Nueva York

En 1926 acompañado de Carlos Chávez realiza el primer viaje a Nueva York. Ve por primera vez pintura contemporánea. En ese entonces Tamayo pudo haber visitado estas exposiciones: Gráfica de Georges Rouault en *New Arts Circle* (noviembre 1926), Escultura de Brancusi en la *Brummer Gallery* (noviembre a diciembre 1926), Pintura Moderna: de Ingres a Picasso en la *Wildenstein Gallery* (enero 1927), Cincuenta años de Arte Francés en la *Knoidler Gallery* (enero 1927), Exposición Internacional de arte moderno en el Museo Brooklin (noviembre a diciembre 1926), Treinta y seis años de Matisse en la *Dudensing's Gallery* (enero 1927)²³ y las exposiciones de pintores españoles que se presentaron en el *Metropolitan Museum of Art*: El Greco, Ribera, Zurbarán y Goya.²⁴

Tamayo no solamente fue a ver pintura, también fue a encontrar contactos con el

²² Ingrid Suckaer, *Op. cit.*, p. 74.

²³ James B. Lynch "Tamayo Revisted" *Rufino Tamayo: fifty years of his painting* The Phillips collection 1979, p. 14

²⁴ Ingrid Suckaer, *Op. cit.*, p. 98.

mercado de arte neoyorquino. El 19 de octubre de 1926 la *Weyhe Gallery* inauguró su primera exposición individual en Nueva York con el título *Paintings, Watercolors, Drawings, and Woodcuts by Rufino Tamayo*.

En un artículo del periódico *The Chicago Evening Post* del 24 de octubre de 1926, Margaret Breuning reseña la primera exposición de Tamayo en Nueva York:

En el trabajo del indio mexicano Rufino Tamayo, que está ahora a la vista en las galerías Weyhe, se realiza el verdadero punto de vista primitivo, tan codiciado en la actualidad. Este joven mexicano ha tenido muy poca educación formal, pero ha pasado mucho tiempo en el museo de la Ciudad de México donde absorbió la inspiración del arte indígena mexicano. Habiéndose sumergido en el arte decorativo simbólico de sus antepasados, ve el mundo dentro de su molde abstracto y lo impone en toda su forma.²⁵

Tamayo en la década siguiente explotaría en el mercado de arte neoyorquino su supuesto origen indio y genuino primitivismo, elementos claves para su triunfo. Ese año, Tamayo expuso en otras galerías con éxito entre la crítica, pero no vendió gran cosa, su situación económica no le permitió quedarse y en junio de 1928 regresó a México.

Como resultado de su viaje aparecieron cambios en su pintura; entonces una suerte de laboratorio donde se mezclaron varias influencias del arte europeo contemporáneo y empezaron a aparecer las del arte prehispánico mexicano. Pueden observarse cuadros que son cercanos a Matisse, a De Chirico, a la pintura metafísica y a Braque. Tamayo buscó su propio lenguaje, quería deshacerse de la influencia de los muralistas sin adherirse a ninguna de las corrientes de moda.

En una entrevista de 1979 Tamayo recuerda su primera visita a Nueva York:

²⁵ Citado por Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. Ed. Praxis México D.F. 2000. p. 94.

Lo que me impresionó fue estar cerca del arte internacional. Pude ver verdadera pintura francesa y alemana, esa era la pintura con la que quería entrar en contacto. Eso me dio una visión mas amplia de lo que quería hacer.²⁶

De 1928 son características varias naturalezas muertas, algunas de ellas pueden considerarse metafísicas. Los objetos están dispuestos en el espacio estrecho del cuadro balanceando la composición, las atmósferas un tanto teatrales se consiguen en buena medida con la luz que reflejan los objetos, es una luz que no aviva los colores, son en realidad manchas, sombras cromáticas que sugieren volumetría. Tamayo crea una atmósfera gris, ese es el color predominante en estas pinturas y desde estos años un color indispensable para Tamayo.



Naturaleza muerta, 1930

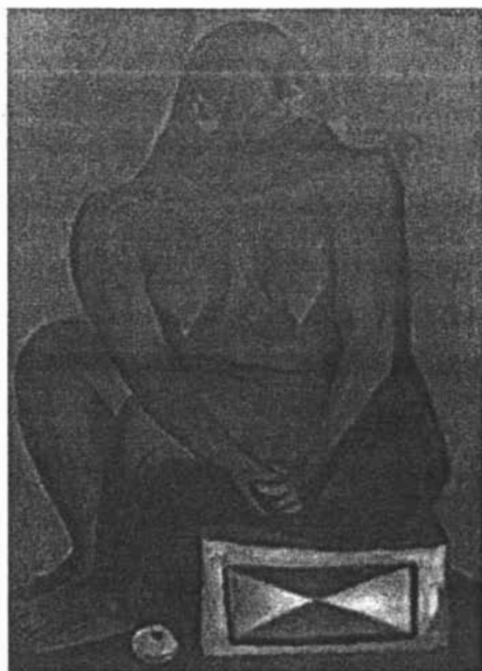
1930

Regresa en 1931 a Nueva York, pero su estancia es breve, la exposición individual que realizó en la *John Levy Gallery* no tuvo gran éxito, las consecuencias de la crisis

²⁶ John Gruen, "There are spirits in my country... I strain to listen to their voices", *Art News*, 1979, p. 66 "What did impress me was coming in contact with international art. I saw real French painting and German painting, and that's what I wanted to be in touch with. It was the genuine article and it gave me an even overall vision of what I wanted to do".

financiera de 1929 aún podían sentirse. En este año se presentó una retrospectiva de Matisse en el Museo de Arte Moderno, Tamayo atraído por el pintor, pudo haberla visitado.

A finales de los años veinte y principios de los treinta se interesó conscientemente por resolver primero problemas de espacio, de estructura y por conservar el plano de la tela. Aunque la necesidad de expresarse con el color fue una constante, permaneció un tanto apagada, dejándola, al menos durante este período, segunda en importancia dentro de la composición. En el cuadro *Desnudo en Gris* (1931) Tamayo empezó a plantearse lo mexicano desde una perspectiva distinta, desde el aspecto formal del cuadro, no desde el tema, usando en su composición la proporciones de las esculturas prehispánicas.



Desnudo en gris, 1931

Los fumadores de 1931 me parece uno de los primeros cuadros (quizá el primero) donde Tamayo hace referencia a un placer sensorial. En él alude a los aromas y sabores del cigarro complementando la temática con los colores, la experimentación con ellos es puramente formal, cercana al cubismo. El humo- color superpuesto a los sepías del fondo modifica la forma, pero no tengo la certeza que con el color Tamayo haya intentado evocar los sabores y olores del cigarro. Usó tonos oscuros no hizo armonías ni contrastes de complementarios, su lenguaje cromático no le permitía aún esa sofisticación.



Los fumadores, 1931

En *Mandolina y Piñas* de 1930 encontramos en la composición y la selección de colores cercanía con la obra de Matisse. En el cuadro no hay profundidad, las frutas y la mandolina se encuentran en primer plano, la línea delimita claramente la forma, emplea colores cálidos, aunque a diferencia de los que Matisse acostumbra, no son muy brillantes, es decir poco saturados, rojos, verdes y amarillos, sin transparencias, empastados y secos.



Mandolina y piñas, 1930

Su obra temprana de los años 20 y principios de los 30, se encuentra emparentada formalmente con la de los muralistas, *Ritmo obrero* de 1935 es una prueba de ello. Por otro lado también se aproxima a la pintura metafísica, a Matisse, a los futuristas, estas necesidades plásticas lo identificaban más con las vanguardias y lo condujeron finalmente a radicar en Nueva York.



Ritmo obrero, 1935

1936 Tamayo vive en Nueva York

En los años treinta Nueva York comenzó a perfilarse como la nueva capital del arte en el mundo. Los norteamericanos querían participar del arte moderno, aportar algo nuevo y original.²⁷ Las vanguardias europeas inundaron las galerías y el mercado de arte, muchos artistas e intelectuales emigraron a esta ciudad. Hubo una circunstancia clave que ayudó a que Tamayo se colocara en el mercado del arte neoyorquino, Al finalizar década de los treinta existió entre los artistas y las galerías un creciente gusto por lo exótico.

En este contexto Tamayo llegó a Nueva York para radicar definitivamente. Primero viajó como delegado mexicano junto con Siqueiros, Orozco y otros artistas mexicanos enviados por la "Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios" a participar en el *American Artist's Congress*, inaugurado en febrero de 1936. Las condiciones para su estancia se dieron. Ya tenía contactos con las galerías, con los círculos artísticos neoyorquinos y además consiguió dar clases en la Dalton School a niños y adolescentes.

El brillo de los colores mexicanos

La lejanía con México le permitió conocer otra pintura y aproximarse a su país desde una nueva perspectiva. Fue en Estados Unidos donde se asumió indio y buscó en las raíces de lo mexicano (en las proporciones y colores del arte prehispánico, en los juguetes y artes populares y en los paisajes de México) elementos para enriquecer su pintura. "La estética moderna le abrió los ojos y le hizo ver la modernidad de la escultura prehispánica".²⁸

A finales de los años treinta Tamayo ya había visto bastante pintura internacional y empezó a desarrollar su propio estilo. No sólo experimentó con la forma, sino también con

²⁷ Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, p. 18-30.

²⁸ Octavio Paz "Transfiguraciones" en *México en la obra de Octavio Paz, vol III, Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.155.

el color. Utilizó por primera vez colores saturados y luminosos, en los cuales encontramos indicios de la paleta que más tarde reconoceremos como típicamente suya: colores tierra, rojos, blanco, azul. La pincelada es delgada y las capas ligeras de pintura se mezclan en la tela enriqueciendo los colores con nuevos tonos, que "contrastan en su sofisticación con las sencillas estilizaciones de sus formas, donde estas muestran sutileza, las otras dan fuerza"²⁹

Incluyó en su experimentación colores primarios, saturados y brillantes; como en el cuadro *La niña bonita* de 1937 en el cual hizo una oposición de cálidos contra fríos, donde el fondo azul-verdoso resalta el amarillo del sombrero de la niña y su vestido rojo resalta el verde de los tallos de alcatrazes.



Niña bonita, 1937

²⁹ Robert Goldwater, *Tamayo*, The Quadrangle Press N.Y. 1947, p. 25 "contrast in its sophistication with the simpler stylization of his forms, where the one lends subtlety the other gives strength"

También utilizó contrastes de complementarios, como es el caso de *Mujeres de Tehuantepec* de 1939, donde los colores brillantes y expresivos aparecieron por primera vez. Para entonces Tamayo empezaba a elaborar la relación que existía entre los colores y los paisajes y la gente de su país.

En este cuadro usa tonos saturados de verde frente a rojo. El contraste es el tema, las formas y los espacios se hacen con bloques de color.



Mujeres de Tehuantepec, 1939

1940

El éxito del genuino primitivo

Serge Guilbaut en su libro *How New York Stole the Idea of Modern Art* señala que Nueva York fue convirtiéndose en el centro cultural del mundo occidental desde que estalló la Segunda Guerra Mundial. Con Europa envuelta por completo en el conflicto, el mercado del arte se trasladó a América.

Durante y al término de la Segunda Guerra Mundial los Estados Unidos se erigieron en custodios de la cultura occidental, tuvieron la necesidad de formar un arte propio, separado del nacionalismo recalcitrante y de las universalistas ideas de la "Escuela de

París".³⁰ Rufino Tamayo recordaba al respecto:

...la pintura nacional de Estados Unidos era malísima, sin embargo. En los museos y galerías se exhibían cosas de todas partes. Y se exponían porque las compraba la gente, es decir que el dinero era una cosa muy importante para hacer de la ciudad un centro cultural.³¹

Ir a Nueva York se convirtió en la alternativa para los pintores que querían ver arte moderno. Las galerías y museos exponían obra de pintores de las vanguardias: expresionistas alemanes, cubistas, surrealistas, etc. Tamayo iba decidido a triunfar y ser reconocido como un gran pintor mexicano "Mi deseo era triunfar en un centro importante y el centro mundial más importante e inmediato era Nueva York"³²

El Museo de Arte Moderno de Nueva York organizaba importantes exposiciones, entre ellas dos grandes retrospectivas de pintores consagrados: la de Matisse en 1931 y la de Picasso en 1939. Esta última retrospectiva dejaría fuertemente impresionado a Tamayo. Desde aquel año su pintura se modificó sustancialmente; en la exposición pudo ver el gusto de Picasso por las máscaras africanas, hecho determinante para que Tamayo buscara sus propias fuentes de primitivismo en las proporciones y colores prehispánicos. "Gracias a la pintura universal pudo ver con otros ojos, los suyos, el universo de formas e imágenes del pasado de México y de su arte popular" Por otro lado los adelantos tecnológicos que trajo como consecuencia la Segunda Guerra Mundial, hicieron que Tamayo se planteara un espacio dinámico y multidimensional,³³ fue entonces cuando el

³⁰ Serge Guilbaut, *Op. cit.*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, p 50-63.

³¹ Avelino Sordo Vilchis "el sol, el color, la forma...la pintura. Conversación con Rufino Tamayo" *Revista Varia*, México Febrero-marzo 1985 p. 60.

³² Miguel Angel Quemain "Entrevista. Tamayo a los 90 años" *La Jornada Semanal* Nueva época 3 de diciembre de 1989 p. 17.

³³ Rita Eder, "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo" en *Arte y espacio*, México, IIE, UNAM 1997, p. 238-239.

pintor comenzó una búsqueda formal que se centró en resolver problemas de geometría, de espacio, de representación del movimiento; que se combinaban a la vez con el uso de colores brillantes y formas que aludían a las prehispánicas.

Al principio de los cuarenta existió en los Estados Unidos una tendencia que si bien no des-ideologizaba el arte, si pretendió alejarlo del marxismo. Esta resultó circunstancia favorable para Tamayo, ya que el mercado de arte norteamericano dejó de interesarse por la pintura de los muralistas y su pintura en apariencia "no ideológica", exótica y primitiva, comenzó a tener éxito en las galerías y entre algunos críticos de arte. "Esto coincide no por azar con la caída de los muralistas ante la crítica y la opinión pública en lo Estados Unidos".³⁴

Con la nueva dirección de la política artística en Los Estados Unidos, los muralistas pierden terreno. En una carta que Tamayo envía a Inés Amor en 1945 le cuenta que en una subasta de obra perteneciente a la colección Chrysler, un cuadro de Rivera se vendió muy por debajo del precio de otros cuadros de Picasso, Braque y Gris.³⁵

Nueva York estaba abierta a recibir influencias culturales, Tamayo fue visto como un pintor sin ideología que hacía una arte genuino, no político, cargado de influencia étnicas. La obra de Tamayo se tornó atractiva para el comercio de arte en Nueva York en tanto que primitiva y universal. Lo que más llamó la atención de los norteamericanos fue su particular uso del color, que no era *fauve*, ni expresionista, sino propio de su ser indio. La crítica no pudo insertarlo en ninguna corriente artística, se le consideró un pintor auténticamente mexicano. Su primitivismo, fue, como señala Rita Eder el "arma de su modernidad", la herramienta que le permitió entrar al mercado de arte neoyorquino.

³⁴ Rita Eder, *Op. cit.*, p. 245.

³⁵ Ingrid Suckaer, *Op. cit.*, p. 187.

Colores primitivos

Las reseñas de sus primeras exposiciones hacen énfasis en su condición de indio, misma que él nunca desmintió, al contrario, se asumió como tal, aunque. Fue visto como "buen salvaje", un "primitivo" por derecho propio, que pintaba de forma instintiva e ingenua, así explicó la crítica que Tamayo fuera un gran colorista, ya que los colores son el supuesto lado no racional de la pintura. Los "colores Tamayo" provocaron reacciones favorables, fueron relacionados con el dramatismo de su pueblo y también considerados producto de la intuición colorista propia de los primitivos.

La aproximación del arte moderno hacia lo primitivo fue siempre desde la mirada de occidente: intelectual y formal. El caso de Tamayo resultó especial, no sólo heredaba legítimamente formas y proporciones de sus ancestros, sino que también estaba involucrado con sus tradiciones mitos y creencias. Eso se creyó entre la crítica norteamericana, así lo manifestaron desde las primeras reseñas que hicieron a sus exposiciones y fue una idea que prevaleció durante toda la vida del pintor. Margaret Brewning tituló un artículo sobre Tamayo "*Mexican Painter reveals the truly primitive*" en el cuál comentó que este pintor mexicano es un verdadero primitivo, un "indio" nacido al sur de México en un apartado pueblo llamado Oaxaca³⁶ En 1968 James B. Lynch se refirió también a ésta cualidad de primitivo auténtico poseída por Tamayo:

El es un sensualista que crea arte desde el sentimiento, el instinto y el desorden. Como tal, este hombre sofisticado y cosmopolita es una especie de moderno primitivo. Tamayo lo es no sólo por descubrimiento de su antiguo legado indígena, sino también en el sentido de Levi- Strauss, quien dijo: Lo que el hombre primitivo busca no es sobre todo la verdad, sino la coherencia; no la distinción científica entre falso y verdadero, sino una visión del mundo que complazca su alma.³⁷

³⁶ Margaret Brewning "Mexican Painter Reveals the Truly Primitive" *The Chicago Evening Post*. 23 octubre 1926.

³⁷ James B Lynch,, "The Lenguaje of Tamayo" en *Tamayo*, catálogo del Phoenix Art Museum , March 1968, Arizona p. 9 "He is a sensualist who creates art out of feeling, instinct, and disorder. As such, this most sophisticates and cosmopolitan of men is a kind o modern primitive. Tamayo is not only by discovery and fulfillment of his ancient Indian

La prensa norteamericana ávida por encontrar "verdaderos primitivos" da por sentado que él es indio zapoteca, Tamayo se muestra complaciente y no desmiente las historias que se inventan en torno a su origen, apoyando implícitamente la construcción de una leyenda. "Habiendo aclarado el asunto de su mexicanidad (sus ancestros fueron indígenas zapotecas), Tamayo pasa a sus ideas sobre el arte..."³⁸

Una nueva visión de lo nacional

Durante la década de los cuarenta el lenguaje plástico de Tamayo maduró. Salir de México fue esencial para su desarrollo como pintor, pudo ver pintura de sus contemporáneos europeos, que sólo había conocido en reproducciones; vivir en Nueva York marcó el desarrollo de su trabajo posterior, allí encontró la manera de mezclar sus raíces mexicanas, (colores y proporciones) con el arte moderno.

Sin poder escapar a su circunstancia Tamayo fue también uno de estos artistas que buscaron la esencia de lo mexicano. La escena intelectual mexicana no era homogénea pero todos sus miembros parecían llegar a las mismas conclusiones y coincidir en la misma propuesta estética. Se creó consenso en la idea de una nueva identidad mexicana: el mestizo, que al mismo tiempo se convertía en propaganda del estado. Herederos del gran pasado prehispánico mexicano los mestizos se convertían en los protagonistas del México moderno.

El camino de Tamayo fue diferente y la conclusión a la que llegó también lo fue, pero las razones que animaron su búsqueda fueron las mismas: elaborar una idea de lo que el

heritage, but also in the sense of Levi-Strauss, who said: What primitive man seeks above all is not truth but coherence; not the scientific distinction between true and false but a vision of the world that will satisfy his soul."

³⁸ "No little Donkeys for Tamayo" *New York Post*, February 3 1947 "Having settled the question of his Mexican-ness (his ancestry is largely zapotecan indian), Tamayo goes into his ideas of what art should be..."

México moderno debía ser. Su discurso es ambivalente; universalista y al mismo tiempo profundamente nacional, en él se conjugan elementos que, vistos bajo el prisma del nacionalismo recalcitrante de la década de los cuarenta, parecían irreconciliables. ¿Cómo podía ser nacionalista un pintor que no seguía los preceptos formales de la escuela mexicana de pintura, que habían probado ser los mejores del mundo? Tamayo salió de la norma y fue visto como extranjero por esta razón. Lo cierto es que siempre se involucró con el medio artístico mexicano, incluso cuando vivió en Nueva York, no escapó a ese sentimiento nacionalista que imperaba en el país, Tamayo tuvo claro que quería participar del mercado de arte neoyorquino, para ello debió alejarse de la retórica del nacionalismo revolucionario.

Mientras vivió en Nueva York pudo observar a su país con ojos nuevos, al final de la década de los treinta, Tamayo empezó a construir una idea particular de lo nacional, de lo mexicano, alimentado por supuesto de las ideas de Samuel Ramos, José Vasconcelos y Carlos Pellicer. En los años cuarenta conoció a Octavio Paz, amistad que resultó trascendente para que el pintor depurara su visión nacionalista.

Se inicia la polémica

En 1944 Tamayo afirmó que él hacía una pintura diferente:

Este nuevo tipo de pintura que yo pienso originar en México deberá responder a una aspiración de fondo, a una expresión profunda de los caracteres de nuestra raza que la haga mexicana por esencia, captando para ello los colores, las proporciones y el sentido de las creaciones precolombinas y su fuerza vital y su contenido pero vitalizados por modernos recursos técnicos, para que no sea mexicana por apariencia como ocurre con los cuadros de pintorequismo corriente y superficial.³⁹

³⁹ Clemente Cámara Ochoa "Movimiento transformador de la pintura en el continente" *El Universal* 1944.

Los muralistas parecían tener la exclusividad sobre lo mexicano; pintaban visiones utópicas del pasado que se basaban en las propuestas del nacionalismo indígena de Manuel Gamio; éstas exaltaban el pasado prehispánico pero veían en las comunidades indígenas divididas, un lastre para la construcción de una nación moderna.

La trayectoria estética de la pintura mexicana ha sufrido desviaciones y errores lamentables y se ha llegado a creer que pintura mexicana es cuestión simplemente pintoresca, de colores chillantes, de groseras y poco expresivas figuras de indios, de jacales y de nopaleras.⁴⁰

A Tamayo le disgustó esta forma de acercarse a lo prehispánico, le pareció que los muralistas sólo ilustraban sin llegar al fondo, a las verdaderas raíces de lo indígena. "En parte este pintor consagró su vida al encuentro de lo mexicano. Hizo hincapié en un concepto distinto de identidad y en otra visión de la memoria colectiva. Contrapone lo mexicano al nacionalismo de Estado y su afán unificador abstracto."⁴¹ Tamayo eligió una línea distinta a la que marcaba la Escuela Mexicana de Pintura, eligió la libertad que ellos negaban.

La pintura es invención de Occidente

A Rufino Tamayo se le llamó traidor, se dijo que hacía arte burgués y que su pintura no tenía nada que ver con México. Cuando fue jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico tuvo contacto con las artes populares, familiarizándose con los colores que los artesanos utilizaban, con los colores de la cerámica prehispánica y con las proporciones de las esculturas. Nunca se interesó por los murales prehispánicos, su sólida formación

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ Rita Eder, "El espacio y la posguerra..." en *Arte y espacio* UNAM, México D.F. p. 238.

académica le enseñó que la pintura es una tradición de Occidente, no había para Tamayo tal cosa como pintura prehispánica:

La pintura no es una expresión tradicional de esta parte del mundo. La de Bonampak es una pintura decorativa que adquirió calidades con la humedad, el tiempo, el moho. La expresión de ésta latitud era la escultórica. Los códices son unos dibujitos muy interesantes, pero, ¿pintura?. La pintura es una expresión europea, y la pintura mexicana es la mezcla de dos culturas como en nuestra nacionalidad.⁴²

Convencido de que la pintura es un invento de Occidente, no reconoció tradición pictórica prehispánica y recuperó para sí la que el consideró única aportación importante del arte prehispánico al universal, la escultura. Creo que es pensando en la ausencia de tradición pictórica en México, que en una entrevista hecha por el periódico norteamericano *The Press* en 1947 menciona a los pintores románticos del XIX; al Greco, a Delacroix, y a Klee como "sus antepasados en el arte"⁴³

Para Tamayo los Tres Grandes y sus seguidores no hicieron nada nuevo, solamente retomaron técnicas del Renacimiento para ilustrar escenas revolucionarias, arte que, según él, no podía considerarse cien por ciento mexicano como pretendían. Se quejó de que los artistas mexicanos no profundizaran en la riqueza plástica del arte precolombino y se conformaran con copiar formas.

Cuando Diego Rivera deseaba hacer cosas mexicanas copiaba ídolos, esas figuras gordas de Colima. De lo que se trata y nunca fue entendido es de encontrar el sentido de proporción y de drama que existe en el arte de las viejas culturas.⁴⁴

⁴² Bambi, "Tamayo define su posición. Su verdadera historia" *Excelsior* 21 junio de 1953.

⁴³ *The Press*, New York, february 22 1947.

⁴⁴ Juan Baigts "Tamayo y las canciones revolucionarias" *Revista de Revistas* 1977 p. 25.

Tamayo, decía, no copiaba las esculturas prehispánicas, se aproximaba a ellas haciendo disección de la forma, abandonando los cánones Occidentales de proporción, para sustituirlos por los mesoamericanos.

En sus declaraciones para los diarios mexicanos Tamayo quiso dejar muy clara su postura. Aunque no hizo alarde de su supuesto origen indio como ocurrió con la prensa norteamericana, manifestó que él era tan o incluso más mexicano que los "Tres grandes", porque recurría a formas, colores e incluso mitos del pasado prehispánico. La mexicanidad que propuso no era nada más retórica, no quería representar un nacionalismo superficial; por ello tomó de la tradición plástica mexicana, del pasado indígena, elementos que, pensó, harían a su pintura verdaderamente creadora, más auténtica y universal:

"ir hacia la entraña de la tradición y arrancar de ahí su verdadero espíritu".⁴⁵

Para ello tuvo que salir de México, ver otra pintura y tomar ejemplo de otros pintores fascinados con las formas de culturas aborígenes. El primitivismo le permitió ser más universal mientras más arraigado a su tradición estuviese.

Cuadros de los años cuarenta

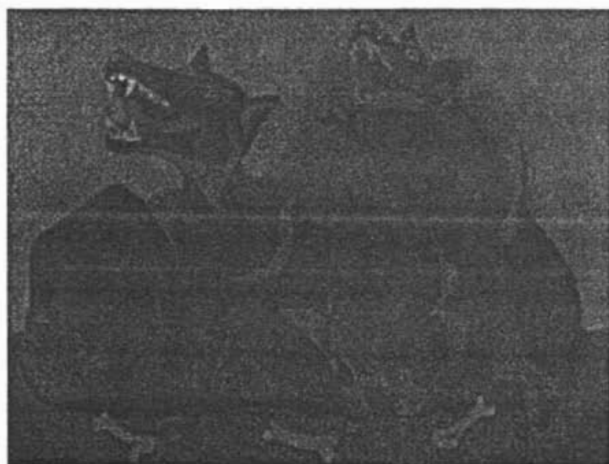
El Guernica fue uno de los cuadros exhibidos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en la famosa retrospectiva de Picasso de 1939. Se ha dicho que las pinturas de Tamayo sobre los horrores de la guerra fueron motivados por este cuadro.

El artista produjo pinturas que retratan los horrores de la guerra, y que contienen un lirismo feroz... a la mitad de la carrera de Tamayo emergen las mágicas figuras que

⁴⁵ Clemente Cámara Ochoa, "Movimiento transformador de la pintura en el continente" *El universal* 1944.

hacen eco a Picasso, ofreciéndole un homenaje de tristeza.⁴⁶

A diferencia de *El Guernica*, pintado en blanco, negro y tonos de grises, el cuadro de Tamayo titulado *Animales* de 1941 proyecta violencia y dolor no sólo con la forma, el color es fundamental para expresar esos sentimientos. Utilizó como fuentes de luz en el fondo naranjas y rojos muy brillantes que contrastan con los pardos verdosos de los perros. Tamayo recurre a la forma más radical de contrastar colores: yuxtaponer dos complementarios. En este caso rojo frente a un verde es un grito a los sentidos.



Animales, 1941

Durante la década de los cuarenta Tamayo se torna un pintor más expresivo, a veces violento, sus colores comenzaron a cambiar, haciéndose más brillantes e intensos, francamente luminosos. Los rojos dejaron de reprimirse, el color se convierte en luz, en atmósfera.

⁴⁶ John Gruen, "Tamayo: There are spirits in my country... I strain to listen to their voices", *Art News*, febrero, 1979, p. 67. "The artist produced paintings that depicted the horrors of war, and they contained ferocious lyricism. (...) And in the midst of his middle period in Tamayo's career there emerged the magical figures that, though strongly echoing Picasso, offered homage to alienation and sorrow."

Sin embargo el color fue siempre tan fundamental como la forma. En *Mujeres alcanzando la luna* de 1946, Rufino Tamayo jugó con la posibilidad de representar tiempo y movimiento a través de líneas dinámicas. El color participa en la solución de estos problemas con las transparencias y atmósferas que crea para el fondo con los tonos rojos y azules. El pigmento fue aplicado en capas delgadas, sin texturas táctiles, superponiendo capa sobre capa, haciendo mezclas sobre la tela, creando con ellas atmósferas y profundidad; esta es una técnica característica de la década de los cuarenta que Tamayo seguirá usando en las décadas siguientes.



Mujeres alcanzando la luna, 1946



El pirulí, 1949

En estos años también se dedicó explorar las posibilidades tonales de los colores, limitando su paleta a sólo unos pocos en un mismo cuadro y como el arreglo de ellos pueden evocar experiencias sensoriales o emotivas. En la pintura *El pirulí* de 1949 usó únicamente tres colores gris, ocre y rosa; "Todas las posibilidades que ofrece un sólo color y los tonos del mismo aparecieron en el arte de Tamayo a partir de esta década"⁴⁷ Con los colores de esta pintura Tamayo hace referencia a un placer sensorial, varias gamas de grises luminosos circundan al personaje que está a punto de saborear un pirulí de tonos o "sabores" rosas. La evocación de sensaciones que apenas fue insinuada con el cuadro *Fumadores* en 1931 se vuelve en los cuarenta un tema en sí mismo. Su obra sugiere olores y sabores en *El fumador* (1949) y en *Comedor de sandía* (1949), sonidos en *Flautista* (1944) y sensaciones táctiles en *Niños jugando con fuego* (1947).

⁴⁷ Xavier Moyssen, "Revisión a vuelo de pájaro", en *Tamayo*, México, Grupo Financiero Bitel, 1999 p. 135.



El fumador, 1949



Comedor de sandía, 1949

La representación de las emociones humanas son también abordados con los colores, por ejemplo el erotismo, la sensualidad, tensión y deseo sexual que se manifiestan en *Desnudo en blanco* de 1943. La mujer se cubre con las manos la cara de un rojo muy oscuro, detrás acechando, hay una figura masculina en azules. La figura femenina está compuesta por colores cálidos, líneas rojas, y sombras en tonos rosas y naranjas, el fondo contrasta por las frías gamas de grises y azules.



Desnudo en blanco, 1943

Esta etapa de su pintura es reconocida por historiadores y críticos de arte, como influida por Picasso al expresar dolor frente a la guerra y por el uso de máscaras que lo reencuentran con su pasado prehispánico. Fue en este momento de su carrera cuando el gusto por el primitivismo de los pintores europeos, lo hizo recurrir al arte prehispánico para alimentar el propio, pudo aplicar aquello que aprendió en el Museo de Antropología, las formas, los colores y las proporciones. Si en esta época su búsqueda formal se asocia a Picasso, la forma de usar el color tendría que asociarse a Matisse, a los expresionistas alemanes, a Kandinsky o a Delaunay, importantes pintores que también exponían en las galerías y museos de Nueva York y que buscaban expresar con el color emociones comunes a todos los hombres. La resolución del rostro del personaje en la obra *Mujer con piña* (1941) recuerda los retratos de los expresionistas alemanes. La cara de la mujer está construida a partir de bloques de color que dan luz y volumen con amarillo, rojo y azul. *Danzantes frente al mar* de 1945 hace pensar en el cuadro de Matisse *La danza* (1910).



Mujer con piña, 1941



Karl Schmidt-Rottluff,
Retrato doble, ca. 1925



Danzantes frente al mar, 1954



Henri Matisse, *La danza*, 1910

La forma en que Tamayo usó el color en ésta década demuestra una intención, usó contrastes de complementarios con el fin de provocar miedo y horror como en el caso de *Animales* o armonizó los colores en gamas cercanas en el círculo cromático para evocar sonidos o sabores como es el caso de *Pirulí*. La madurez de su pintura no fue únicamente formal, también perfeccionó la aplicación del color, la forma de usar los contrastes y las armonías para poder expresar lo que él deseaba.

1950

Pintor consagrado. Tamayo en Europa

A fines de los cuarenta, mientras Tamayo continuaba con su trabajo y aprendizaje, el panorama artístico norteamericano cambiaba, la polémica entre el arte abstracto y otras corrientes era álgida. Aunque participó del medio artístico y del mercado en Nueva York, Tamayo no contribuyó a la formación de un nuevo arte moderno norteamericano. Sobre ese período recuerda:

Aquellos eran tiempos de gran intensidad. La Segunda Guerra Mundial provocó que todo mundo estuviera alerta. En Nueva York se sentía la fuerza de los futuros grandes del expresionismo abstracto. Yo estaba atento a lo que sucedía, pero nada más. Yo tenía mi propio asunto y a eso me dedicaba.⁴⁸

El expresionismo abstracto se perfilaba como el nuevo arte moderno esperado, el que dotaría al fin de identidad al arte norteamericano. Tamayo quien siempre tuvo inclinación por el arte europeo y cercanía con el humanismo de "La Escuela de París" dejó de cotizar tan alto en el mercado de arte norteamericano, que entonces tenía preferencias por el expresionismo abstracto. En 1947 Clement Greenberg criticaba a Tamayo poniéndolo como ejemplo de todo lo que el nuevo arte moderno debía evitar:

⁴⁸ Ingrid Suckaer, *Op. cit.*, p. 181.

El error consiste en perseguir la expresividad y el énfasis emocional, más allá de la coherencia del estilo. Esto ha llevado a Tamayo y a los jóvenes pintores franceses a una trampa académica: la emoción no es solamente expresada, se ilustra. Es decir, se la denota, en lugar de encarnarla.⁴⁹

Apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, movido por el éxito del expresionismo abstracto que disminuía sus ventas y sin duda por un genuino interés de conocer Europa, Tamayo se embarcó para visitarla en 1948. Al año siguiente decidió instalarse en París ciudad en la que se sintió bastante cómodo ya que el arte con el que se identificó siempre fue el europeo, estuvo vinculado formal e ideológicamente con la "Escuela de París" y el humanismo de posguerra.

En 1948 un joven Carlos Fuentes encuentra que Tamayo es un pintor "humano" y "existencialista".

La premisa existencial de realizarse en cada acto me parece que cuaja rotundamente en la *Mujer alcanzando al espectador. El fumador* es una obra no menos existencialista: el hombre ahí pintado logra fumar de manera tan completa que ya ni siquiera sale humo de la pipa. Llevando este afán de pintar lo humano en cuanto que trascendente, más allá de una simple experiencia de laboratorio, Tamayo logra 'decir algo inherente al hombre de manera esencial'.⁵⁰

Tamayo buscó hacer una pintura "humana", donde se plasmaran "las inquietudes, las angustias y las alegrías del momento presente"⁵¹ El existencialismo fue una ideología que coincidía en varios aspectos con su noción de la pintura. No fue por azar que en 1958

⁴⁹ Citado por Ingrid Suckaer en *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, México, Ed. Praxis, 2000, p. 191.

⁵⁰ Carlos Fuentes, "Tamayo y yo", *Suplemento Dominical de Novedades*, 8 de agosto de 1948.

⁵¹ Antonio Rodríguez, "Orozco no cambia, no investiga, siempre repite", México, *El Nacional*, 25 de septiembre de 1947.

ilustrara con cinco acuarelas una edición francesa de *La Peste* de Albert Camus.⁵²

Cuando Tamayo se fue a vivir a París en 1950 lo hizo en calidad de artista consagrado, para procurarse un lugar en el mercado de arte Francés, más identificado con la temática de su obra que el expresionismo abstracto neoyorquino. Por ello, no aceptó haber recibido ninguna influencia importante de algún pintor europeo mientras vivió en Francia: Su personalidad y lenguaje pictórico estaban formados, no era un aprendiz de pintura, quería ser reconocido en París como ya lo era en Nueva York. "Mucha gente me pregunta cuáles fueron las influencias que me dejó París. Yo les respondo: ninguna. Mi estilo ya era conocido y pronto exhibí en París."⁵³

Las influencias que Tamayo requería del arte europeo ya las había tomado y elegido en Nueva York. Entonces estaba más interesado en "plantar bien plantado el pendón patrio"⁵⁴ como le contó a Inés Amor en una carta de 1950. Más adelante veremos que dos pintores europeos influyeron e impresionaron gratamente a Tamayo: Dubuffet y Antoni Tapiés.

Tamayo consiguió el éxito que buscaba, la crítica y los círculos artísticos europeos lo acogieron como uno de los suyos. A los franceses la pintura del mexicano les pareció misteriosa, no podían adscribirla a estilo alguno.

Aquí el arte de Tamayo que no recuerda a ningún otro y proclama un lirismo que no se ha conocido antes... formas extrañas y extrañamente coloreadas, permeadas de misterio, notas de un canto arrebatador.⁵⁵

⁵² Judith Alanís. *Rufino Tamayo una cronología 1899-1987*, México, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, 1987, p. 75.

⁵³ John Gruen, "Tamayo: There are spirits in my country...I strain to listen to their voices" en *Art News* february 1979 p. 67 "Many people ask me what influence Paris had on me, and I answer: none at all! You see, my style was already known, and soon exhibited in Paris."

⁵⁴ Citado por Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. México, Ed. Praxis, 2000 p. 203.

⁵⁵ Jean Cassou, "Rufino Tamayo" en *Prisme des arts*, N° 18 1958, p. 9. Voici l'art de Tamayo, qui ne ressemble a nul autre et proclame un lyrisme qu'on n'avait pas encore connu... formes bizarres et bizarrement colorées, signes d'un mystérieux recit, chiffres d'un chant ravissant.

Rufino Tamayo se relacionó con varios artistas, y mientras vivió en París frecuentó mucho a Octavio Paz. En 1950 visitó a Pablo Picasso en su casa de Vallauris en Francia, quien por cierto no le causó muy buena impresión.⁵⁶ Más tarde haría ironía del pintor catalán en su cuadro *Picasso al desnudo* de 1987.

Tamayo pintó siempre con luz natural, la de París no le gustó, decía que era buena para los impresionistas, pero no para su pintura, porque lo hacía pintar negro. Trabajar con luz natural daba a los colores su verdadera tonalidad, en París la luz debió modificar su percepción. Pero eso no fue obstáculo para que Tamayo viviera en esa ciudad casi diez años visitando México durante el verano.

El sello mexicano

A fines de la década de los cuarenta la obligada reflexión de Tamayo sobre lo nacional lo llevó a elaborar su noción de "el sello mexicano", éste se formaba del natural surrealismo mexicano: la tragedia, la muerte y la capacidad del pueblo para reírse de ellas, así como de los colores de las artes populares y los mitos mesoamericanos plagados de dualidades. Esta visión de México coincide con la de André Breton y sin duda de ahí proviene. En su visita a México en 1938 Breton dijo que este país es un lugar surrealista por excelencia gracias a la "actividad de su pasado mítico", "a sus paisajes, a la mezcla de sus razas", pero sobre todo a su "humor negro"⁵⁷

Su idea de lo mexicano encontró coincidencias con Octavio Paz; ambos se entusiasmaron con la obra del otro. En 1988 manifestó: "Fijese bien y verá que Paz y yo nos parecemos

⁵⁶ Ingrid Suckaer, *Op. cit.*, p. 209-210

⁵⁷ Rafael Heliodoro Valle "Dialogo con André Breton" en *Revista de la Universidad*, México, Tomo V, No 24, 1938.

mucho, tratamos de hacer lo mismo en diferentes campos, él mismo me lo ha dicho"⁵⁸ De la lectura de Paz, Rufino Tamayo se formó una más acabada idea que explicara lo nacional. Contempló una nacionalidad mestiza, vio el pasado indígena como el lado femenino, mientras que lo español resultaba ser el padre odiado de los mexicanos. Se enorgulleció del dramatismo que ha envuelto siempre al país y a su gente. Por ello se molestaba cuando otros artistas mostraban lo mexicano cubierto por una máscara de insulsa alegría y colores chillantes.

Quando la gente habla de México, siempre hacen referencia a lo felices que somos, a las guitarras... esto es falso. México es un país dramático, que ha sufrido. La muerte desde tiempos prehispánicos ha estado entre nosotros, no le tememos. Es un país de enormes contrastes, podemos reírnos de nuestro drama. Nuestra tragedia puede convertirse en comedia y debemos reflejarlo, ese es nuestro sello. Mi propósito es interpretarlo y llevarlo a un nivel internacional para que cualquiera pueda comprenderlo, no sólo los mexicanos.⁵⁹

Los colores: reflexión sobre lo nacional

Desde el comienzo de su carrera el color fue pieza fundamental de su obra, con el tiempo fue depurando el oficio de colorista y aprendió que el color es el primer llamado a los sentidos, que podía ser empleado como vehículo del mensaje de su pintura. Utilizando adecuadamente las relaciones cromáticas, (contrastes y armonías) los colores comunican emociones o pueden constituir alegorías.

Interpretar en su esencia el "sello mexicano" fue una búsqueda constante, de tal modo que lo mexicano pudiera ser entendido por cualquiera en el mundo. Los colores son parte

⁵⁸ Adriana Malvido, "Rufino Tamayo" Revista *Vértigo* febrero-marzo 1988.

⁵⁹ Janet Brody Esser, "Conversation with a mexican master, Rufino Tamayo" *Latin American Art Fall 1989* p. 43.

fundamental de este "sello mexicano":

México es un país de tristeza honda y los colores usados por los indios en sus pinturas originales son expresivos de ello, tristes, pero profundamente significativos.⁶⁰

Sus colores provienen de la observación de la naturaleza y de la interpretación que Tamayo hizo de ella. Consideró que la naturaleza proveía al artista de formas colores, espacios; elementos necesarios para crear; el hombre como parte integral de ella también le proporcionaba elementos que enriquecían su obra: el hombre del pasado (los pueblos prehispánicos) y el hombre del presente, el que se viste con mezclilla azul y algodón blanco.

Mi teoría es el producto del estudio de nuestra gente. Si ella es trágica el color de México no puede ser alegre, aunque tampoco necesariamente sombrío...esos tonos (de la ropa de gente pobre) dan el color de México.⁶¹

A fines de los cuarenta el desarrollo de su pintura condujo a Tamayo a organizar los colores en dos grupos. La explicación de sus "colores mexicanos" requería dividirlos en dos paletas, una de ellas compuesta de colores que se podían encontrar en la cerámica prehispánica: rojos, tonos tierras, también el azul y el blanco. Tamayo consideraba que esos colores eran trágicos, ya que eran usados en los rebozos de las mujeres y en la ropa de la gente de los pueblos.

La otra paleta era más luminosa, estaba constituida por colores brillantes "frutales": rosa, amarillo, violeta y rojo. Es curioso que hasta los años sesenta Tamayo negara rotundamente que esa gama cromática proviniera de las frutas que vio cuando niño, en el

⁶⁰ Clemente Cámara Ochoa, "Movimiento transformador del la pintura en el continente" *El Universal*. 1944.

⁶¹ Bambi, "Tamayo define su posición. Su verdadera historia" *Excélsior* 21 de junio de 1953.

puesto que su tía tenía el mercado de la merced. En los primeros 40 años de su carrera, había en Tamayo resabios de una mentalidad nacionalista ilustrada, la cual le impidió aceptar que sus colores provenían directamente de las frutas o de la naturaleza. Afirmar eso habría sugerido frivolidad, que no había ninguna intención en su uso del color o que su teoría se reducía al simple gusto por la aplicación de colorines que él tanto despreció; todo lo opuesto a lo que Tamayo pretendía demostrar. En entrevista con la periodista Bambi, Tamayo declaró en 1953:

Un tío mío era dueño de grandes plantaciones de fruta en Veracruz y tenía sus bodegas en el Mercado de la Merced. Esto dio origen a que dijeran que mi teoría del color nació de mi contacto con las frutas. En realidad yo he basado mi teoría del color en cosas muy distintas al mercado y lo he puesto en contraposición a esa cosa superficial y sólo aparentemente mexicana de los colorines. Creo que en la plástica se debe ir más hondo.⁶²

En las entrevistas Tamayo adoptó distintos tonos para referirse a su pintura. Años después, además de presentarse como indio frente a los reporteros y críticos norteamericanos, aceptó que sus colores vienen de las frutas mexicanas que vio en su infancia y que son en general característicos del trópico.

En mi caso existen dos bases (de color) fundamentales: la tradicional, trágica, un poco seca y la otra, de colores frutales no muy fuertes o chillantes sino más jugosa.⁶³

Los colores de ambas paletas los encontró en México, son representativos de la naturaleza y de la gente, frutales y trágicos. Aislados no se relacionan instantáneamente con una idea u objeto en particular, es dentro del cuadro donde cobran sentido,

⁶² *Idem.*

⁶³ Janet Brody Esser, "Conversation..." *Latin American Art* fall 1989 p. 42.

integrándose a un discurso plástico más amplio que amalgama muchos aspectos, además de las preocupaciones nacionales.

Los murales de Tamayo son un punto aparte dentro de su producción, en ellos hace a un lado su apuesta por una pintura poética alejada de toda narrativa, dota de significado a sus colores, relacionando un color con una idea, haciendo alegorías. En los murales contar una historia resulta necesario, la narrativa se hace inescapable. Entonces no tuvo alternativa mas inscribirse en el discurso Nacionalista del Estado. En los murales de Tamayo encontramos que sí hay historia. El color y la forma, elementos plásticos fundamentales, que el pintor consideró valiosos por si mismos, se encuentran en función de una narrativa que corresponde perfectamente con las ideas planteadas por los muralistas.

En 1951 fue invitado por Carlos Chávez y Fernando Gamboa a pintar dos murales en el Palacio de Bellas Artes. Lo que significó para muchos el reconocimiento del Estado a un pintor que había sido relegado del arte nacional.

En los murales los colores funcionan como alegorías ya sea de la tierra, de lo español, de lo indio, de la noche, del día, etc. En *Nacimiento de nuestra nacionalidad* el color café es igual a indio, mientras el blanco es igual a español; en *México de Hoy* el mural está compuesto por los colores verde, blanco y rojo, los colores de la bandera mexicana.⁶⁴

Cuadros de los cincuenta

Desde mediados de los cuarenta Tamayo abordó temas relacionados con el universo las estrellas y el movimiento, se planteó el "espacio pictórico en relación con la geometría no euclidiana y a la postre con la física moderna".⁶⁵ Usó líneas curvas y diagonales que

⁶⁴ En la segunda parte del trabajo haré una revisión más detallada del color en los murales.

⁶⁵ Rita Eder. "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo" en *Arte y Espacio* IIE UNAM. México. 1997.

representan el tiempo y el movimiento, los fondos son también dinámicos, porque las capas delgadas de color superpuestas dan profundidad y acompañan a las líneas.



Terror cósmico, 1954

El hombre ya no aparece como centro del mundo, sino como parte de él, pequeño en relación a la vastedad del cosmos.

La noche se presenta como un mundo paralelo al diurno, donde, según la tradición occidental y también la prehispánica, las actitudes de los hombres se modifican por los astros o los predisponen a ciertos estados de ánimo como en *Amantes contemplando la luna* de 1950 o en *Noche de misterios* de 1957 o *Terror cósmico* de 1954, o la relación de la locura con la luna en *Luna menguante* de 1956. Los colores de estos cuadros contienen varias gamas de azules, Tamayo continuó con la técnica de delgadas capas de pintura superpuestas, extrayendo todas las posibilidades tonales de un sólo color, es decir, combinar un color dado con blanco, negro u otros colores para explotar sus gamas cromáticas. Más que contrastes de complementarios, (rojo-verde, amarillo-violeta, azul-naranja) Tamayo armonizó colores cercanos en el círculo cromático. Eso lo fue conduciendo a hacer cuadros monocromáticos ricos en gamas tonales. Así el ojo puede

recorrer el cuadro sin detenerse y conservar las dos dimensiones de la tela, a la vez que crea espacios, volúmenes y atmósferas en fondos de una extraordinaria riqueza cromática que circundan a sus personajes. Con ello buscó provocar sensaciones que complementarían lo que las formas sugieren; como ocurre en *Músicas dormidas* de 1950 o en *Vaca espantándose las moscas* de 1951 o en *Terror cósmico* de 1954.



Amantes contemplando la luna, 1950

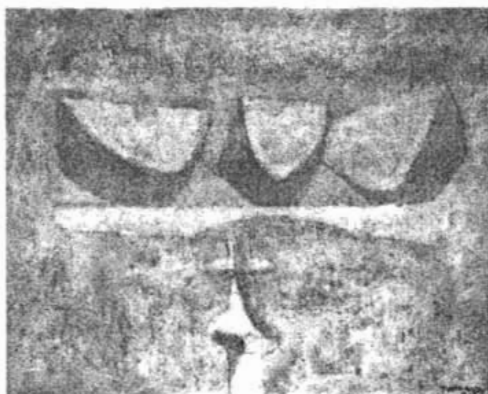


Luna menguante, 1956



Noche de misterios, 1957

Sus cuadros de fines de los 50 son más sencillos, empieza la tendencia a reducir cada vez más los colores y las formas. Ejemplo de esto es el cuadro *Sandías en Blanco* de 1956. En una entrevista de septiembre de 1956 expresa su necesidad de síntesis:



Sandías en blanco, 1956

Ahora regreso a la delgadez y la transparencia de mis primeros años, pero la materia que empleo es bastante espesa. Trato de sacar mayor jugo de cada color. Busco las formas, sintetizo constantemente, regreso a los colores primarios, hago ejercicios de color, de textura y de forma. Pinto con tierras. Me interesan absolutamente las figuras estáticas. Ahora creo mucho más en la limitación, en el rigor, que en la dinámica.⁶⁶

1960

El color como materia, texturas táctiles

Fue a principios de esta década cuando Tamayo comenzó a agregar mármol molido o arena, para enriquecer las texturas que hasta entonces habían sido meramente visuales. Aunque él nunca los mencionó como influencias, dos artistas incidieron en su pintura

⁶⁶ Elena Poniatowska, "Rufino Tamayo", *México en la Cultura, Novedades*, México, 16 de septiembre de 1956.

durante su estancia en Europa: Jean Dubuffet y Antoni Tapiés. El pintor Francisco Toledo hablando sobre la obra de Rufino Tamayo recuerda:

...esa materia tiene que ver con un momento en Europa también; es el momento de Tapiés, de Dubuffet. A finales de los cincuenta hay un periodo matérico que es muy conocido; todo el mundo usaba las pastas, los grandes relieves.⁶⁷

Dubuffet, igual que Tamayo, buscaba la síntesis del sentir humano el cual creía se podía encontrar en el arte de los niños y los locos, a lo cual llamó *Art brut*. De Tapiés apreció la sencillez formal y el manejo de las texturas táctiles (arena o mármol) que enriquecían la tela. En la colección comprada por Tamayo existen dos obras de Tapiés y una de Dubuffet.

Tamayo creía que "las influencias deben asimilarse para afinar la personalidad artística, si es el caso, para cambiar la obra de acuerdo a ellas en plan estético, actualizando, pero jamás falsificando"⁶⁸ este es el caso de las influencias de Dubuffet y Tapiés.

Al contrario de lo que ocurre en la década anterior, en los sesenta el color amenaza con hacer desaparecer la figura. La riqueza plástica de los fondos es llevada al primer plano. El valor plástico del óleo como materia se torna importante para la composición, Tamayo siente la necesidad de enriquecer las texturas y agrega mármol molido a los pigmentos, mezcla que le permite seguir usando transparencias. Incluso raspa la pintura para crear nuevas texturas. Así ocurre en *Tres personajes y un pájaro* 1962, *Hombre con sombrero rojo* 1963, *Eclipse total* 1967. Debajo de las gruesas capas de pintura la geometría y el dibujo subyacen ordenando el aparente caos del color, los personajes aparecen

⁶⁷ Robert Valerio, "Tras las huellas de Tamayo en su terruño", *Tamayo*, México, Grupo Financiero Bitel, 1999, p. 229.

⁶⁸ Rufino Tamayo, "Mi doctrina estética" en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades* 10 de julio de 1966. p. 8.

sintetizados al máximo, a partir de este período la estructura de los cuerpos representados se caracterizará por tener una columna vertebral (traquea o alma), roja. En esta década introduce un nuevo color, el violeta. En el cuadro *Hombre radiante de alegría* 1968 combina el violeta con naranjas, rojos, verdes y azules.

En los sesenta Tamayo maduró su uso del color, experimentó tanto como pudo con los pigmentos y las texturas casi eliminando las figuras, pero no la estructura geométrica, origen del orden y equilibrio en todas sus composiciones.

Décadas del 70 y el 80

Camino hacia la síntesis. Regreso de la figura

Habiendo explorado con los colores, sus posibilidades tonales, gamas y texturas al máximo, Tamayo puede regresar a la figura, sus personajes aparecen más sintetizados, apenas con los elementos esenciales que los sugieren como hombres o mujeres.

La tendencia de Tamayo a partir de esta década es hacia la síntesis, limita colores y formas, trabaja con los mismos temas que le preocuparon a lo largo de su vida y los reelabora de manera más sencilla.

En algunos de mis primeros trabajos usé el color para aumentar el tema, ya que el tema es de poca importancia para mí. Pero en las pinturas que he hecho después de 1970 mis colores se han enfriado, personajes, que no personas, y composiciones geométricas han adquirido gran importancia.⁶⁹

Mujeres de 1971 es ejemplo de la reaparición del dibujo. Las dos mujeres no tienen la contundencia que era propia de los personajes de Tamayo en décadas anteriores, sin

⁶⁹ Nannette Dillard Simpson, "Rufino Tamayo" *Southwest Art*, September 1981 p 58 "In some of my earlier works I used color to augment the subject matter, since subject matter is of little importance. But in the paintings I have done after 1970, my colors have become cooler, and geometric compositions of personages, not people, have assumed greater importance".

embargo están bien definidas, aparecen líneas rojas en los personajes: columnas vertebrales, huesos, alma o simples elementos compositivos, que ya habían aparecido antes en cuadros de la década anterior y que son frecuentes en la pintura de Tamayo. Las líneas de un rojo brillante, luminoso, contrastan con el fondo inferior gris-verdoso y armonizan con el amarillo azufre de la parte superior. Se trata de una composición muy sencilla, en apariencia estática, líneas horizontales y diagonales la equilibran, los círculos y sobre todo el color hacen que tenga cierto movimiento, profundidad, vibración, no se trata de una pintura hierática y plana.



Mujeres, 1971

Tamayo tiene la capacidad de reinventarse, de repintarse, hace síntesis de sí mismo, prueba de ello es el *Autorretrato* de 1947 que modificó en 1967 o *La Gran galaxia* de 1978 que es reinterpretación de *El hombre frente al infinito* que pintó en 1953.



La gran galaxia, 1978

"Las audacias cromáticas y figurativas de Tamayo en los tempranos setenta son increíbles; dejan los sentidos del espectador aturridos y confundidos."⁷⁰

Los colores se enfriaron en los 70, estos junto con las formas se muestran introspectivos, silenciosos. Tamayo puede ser un pintor solemne y dramático, pero también optimista alegre y burlón. En *Picasso al desnudo* pintado en 1987, Tamayo quiere representar a Picasso el hombre, no al artista, sarcásticamente expone sus defectos. Como pintor, le pareció un genio, pero como persona lo consideró poco agradable.⁷¹

⁷⁰ James B. Lynch, "Tamayo Revisited" *Rufino Tamayo. Fifty Years of his Painting* The Phillips Collection 1979, p.21 "The figural and chromatic audacities of Tamayo in the early seventies are incredible; they leave the viewer's senses battered and confused".

⁷¹ Ingrid Suckaer, *Op. cit.*, p. 210.



Picasso al desnudo, 1987



El muchacho del violón, 1990

Su última obra fue *El muchacho del violón* (1990) En ella trató de sintetizar al máximo los elementos plásticos.

Pretendo que sea un paso adelante en mi carrera, estoy cambiando en el dibujo, simplificando lo más posible, incluso he limitado el color: sólo rojo, gris y negro. Mi intención es simplificar aún más.⁷²

⁷² Citado por Raquel Tibol en "Rufino Tamayo, su plataforma estética" Catálogo *Rufino Tamayo*, noviembre 1996 Enero 1997, Buenos Aires, Argentina, Fundación PROA, impreso en Italia. 1996 p. 28.

Tamayo mexicano y universal

Tamayo, el mito

Alrededor de Rufino Tamayo se elaboraron muchas historias, unas falsas, otras verdades a medias que acabaron por constituir una leyenda. Mucho se ha dicho para alimentar el mito de este artista, que, como un Benito Juárez de la pintura, se abrió camino con medios propios y logró el éxito salvando todos los obstáculos que las circunstancias le presentaron. El hecho de que naciera en Oaxaca no resulta fundamental para acercarse a su obra, aunque por supuesto ha sido materia para que críticos y poetas idealicen la figura del pintor. Tamayo quedó huérfano a la edad de 9 años, llegó entonces a la Ciudad de México para vivir con una tía. La cercanía de Tamayo con Oaxaca fue sentimental, quizá mero recuerdo de su infancia. Cuando volteó hacia su tierra natal, lo hizo desde una perspectiva nueva, con ojos que ya habían sido educados para ver; con la intención de encontrar sustento primitivo para su pintura en la raíces prehispánicas, zapotecas y mixtecas. Esta nueva visión estaba influida por del arte moderno que Tamayo conoció en Nueva York.

La crítica de arte norteamericana dijo que Tamayo era de sangre zapoteca, un "indio puro". Él no se esforzó mucho en desmentirlo, quizá intuyera que formar una leyenda en torno a su persona resultaba favorable como propaganda de su obra, o porque en realidad hubiera deseado ser un indio auténtico; lo cierto es que Tamayo era mestizo. Nació en la Ciudad de Oaxaca; hijo de Manuel Arellanes de oficio zapatero y Florentina Tamayo. Ni su madre ni su padre pertenecieron a comunidades indígenas.⁷³

Los "colores Tamayo" son parte importante en la construcción del mito. Mucho se ha hablado de cuán magníficos y expresivos son, de la calidez de las atmósferas cromáticas,

⁷³ Ingrid Sukaer, op.cit., p. 21-28.

"el del tezontle, en función con el verde sombrío del órgano y el gris verdoso del jade. No quiero decir que su paleta se reduzca a estos tres colores, sino que en el manejo de ellos ha encontrado armonías raras y explicables únicamente delante del escenario de México."⁷⁴

Colorista es la palabra que generalmente se usa para referirse a Tamayo como un gran pintor, sin embargo, con ella se rehuye una explicación más profunda para los colores que este pintor empleaba. Colorista parece referirse a una magia, a un poder innato propio de la intuición y de la inspiración. La explicación a la riqueza cromática de su obra fue encontrada en la intuición y sensibilidad, propias de su ser indio, pero sobre todo en el colorido de las frutas mexicanas. Hay que recordar que la tía con quien vivió Tamayo en la Ciudad de México después de quedar huérfano, era vendedora de frutas en la Merced.

En realidad, no soy zapoteca, no soy maya, ni azteca; soy mexicano cien por ciento. Y no fui pobre, por supuesto tuve que trabajar, pero esos son mitos que se escriben sobre mi. Mi tía era comerciante y tenía un gran negocio de frutas, yo la ayudaba. Las frutas tropicales me rodeaban, se puede ver la influencia de esos colores en mi pintura.⁷⁵

El arte de un "auténtico primitivo" supondría que éste se hallara inmerso en costumbres, mitos y creencias religiosas de una cultura determinada, siendo así más genuino que el de un artista con pretensiones primitivistas, quien, solamente "roba" formas y no se involucra con los contenidos de las culturas de las cuales se alimenta. Por supuesto Tamayo no es un auténtico primitivo, tiene que aprehender su cultura y su pasado. Aprendió en la Academia no sólo las formas clásicas, que después sustituiría por las

⁷⁴ José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*. México, Colmex 1948, p. 55.

⁷⁵ Janet Brody Esser, "Conversation with a Mexican Master, Rufino Tamayo" *Latin American Art* Fall 1989 p. 40 "Actually, I'm not Zapotec. I'm not Mayan or Aztec either; I am Mexican a thousand percent. And, I wasn't poor. Of course, I had to work, but these are myths they write about me. My aunt was a wholesaler with very large fruit business. I helped her, of course, and so I was surrounded by tropical fruits. You can see the influence of the colors of those fruits in my paintings."

prehispánicas, debió conocer también teorías del color, la técnica del claroscuro, la cual da volumen a la forma mediante el contraste de luz y sombra, y las teorías de la escuela al aire libre, basadas en el impresionismo. Su estancia en Nueva York determinó el curso que tomaría su pintura, todo lo que aprendió allí, lo seleccionó cuidadosamente, tanto forma como color. Resulta pues que la formación artística de Tamayo sí es sólida, y la riqueza cromática de su obra no se reduce a una mera intuición colorista.

Parte de la leyenda forjada por los críticos, periodistas (principalmente norteamericanos) y por el propio pintor, lo presenta como aislado del medio artístico mexicano; un artículo de la revista *Life* de 1953 se titula "Tamayo after 15 years of exile, mexican painter wins fame at home" Habría que señalar primero que el exilio no fue tal, Tamayo regresaba a México cada verano, además de presentar exposiciones, tenía una consistente relación con la Galería de Arte Mexicano y con intelectuales y artistas mexicanos.

Tamayo cuentan, era un hombre silencioso, de pocas palabras, pero sin duda un hombre muy inteligente con una claridad sorprendente sobre sus objetivos. Fue un pintor que trabajó ocho horas todos los días. Consideró que el oficio y el trabajo constante son lo que hacen a una artista, más que la inspiración, en la cual nunca creyó.

Además de los méritos propios, sabía o intuía los caminos correctos para hacerse de un nombre en el arte internacional; recurrió a estrategias que son en apariencia dobles discursos y contradicciones, pero que acaban encajando en un discurso más amplio que planteó la posibilidad ver el arte de una manera distinta, uniendo lo moderno con lo autóctono, lo nacional con lo universal.

Rastreado una teoría en los “Colores Tamayo”

Para poder entender la teoría del color en la obra de Tamayo hace falta primero saber qué es el color y cómo se articula con él un lenguaje cromático. Me baso principalmente en el libro de G. Roque *L'Art et science de la couleur* que se enfoca en la obra del químico del siglo XIX Chevreul, cuya “ley del contraste simultáneo de los colores” cambió la forma en que los pintores se aproximaban al color.

El color es una cualidad particularmente cambiante de las cosas, la presencia o ausencia de luz modifica el color de un objeto. Aristóteles usó los colores como ejemplos de lo que llamó cualidades accidentales de las cosas. Consideró que las personas y las cosas estaban sujetas a cambios de estados de ánimo o afectados por los elementos (no necesariamente la luz, considerada homogénea) de los cuales derivaban los cambios en su color. Resultaba difícil fundar una ciencia en algo tan pasajero y mutable. En el siglo XV Leonardo Da Vinci para dar solución a este problema propuso la existencia de colores constantes o “verdaderos” de las cosas, que bajo ciertas circunstancias se modifican dando lugar a los colores “accidentales”.

Esta idea prevaleció en los cánones académicos que buscaban imitar a la naturaleza, puesto que el color de los objetos no es constante veían en él un problema. Lo emotivo se asociaba al color, mientras que los contenidos intelectuales se asociaban a la forma. Se adoptó el concepto de *color local*, es decir el color que se suponía tenía un objeto independientemente de los cambios que la luz provocara en él, así el color pasó a segundo término. Subordinado al dibujo sólo servía para dar volumen a las formas mediante la técnica del claro-oscuro.

La revaloración del color se inició desde las investigaciones ópticas que Isaac Newton realizó sobre los colores del espectro y las reacciones fisiológicas que éstos provocan al ojo. Descubrió que la luz se descompone en siete colores: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, índigo y violeta, los colores del arco iris. Los colores primarios son rojo amarillo y azul que mezclados recomponen la luz blanca. Los colores complementarios son los opuestos en el círculo cromático: rojo-verde, amarillo-violeta, azul- naranja. De este manera se modifica la idea aristotélica, que consideraba homogénea la luz blanca.⁷⁶

Goethe también escribió una teoría del color, llevó a cabo experimentos ópticos (quizá sin mucho fundamento científico) y entabló una polémica con Isaac Newton defendiendo que el color produce un efecto específico en la esfera moral del sujeto y que los colores están en la mente. Dividió los colores en dos bloques: en cálidos o activos, rojo, naranja y amarillo; y fríos o pasivos, azul, verde y violeta. Distinguió el uso alegórico (arbitrario) del uso simbólico (que corresponde a este esquema cálido-frío.)

Quien reelaboró los conocimientos que existían sobre el color desde un punto de vista químico fue Michel-Eugene Chevreul, cuyo libro *De la loi du contraste simultané des couleurs* se publicó en 1839. Chevreul no se involucró con el color desde el terreno de la óptica, toda su investigación se centró en los colores como pigmento, no como luz. Existen dos clases de colores: los colores luz y los colores pigmento. Los colores luz son siete, los del espectro, el arco iris; los pigmento son sólo seis: magenta (rojo), cyan (azul), amarillo, naranja, verde y añil (violeta)⁷⁷. Mientras la mezcla de primarios luz reconstituye el blanco, los primarios pigmento mezclados resultan en negro o pardo. El color se define por tres atributos: **matiz o tonalidad, luminosidad y saturación**. Matiz y tono son lo que predomina en nuestra experiencia visual, es la forma en que identificamos colores con un

⁷⁶ George Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix á la abstraction*. Nimes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, p11.

⁷⁷ <http://www.newsartesvisuales.com/color1.htm>, 28 febrero 2002.

nombre determinado. Sólo los colores del espectro pueden ser matices puros y existen únicamente tres: rojo, amarillo y azul; son colores primarios que no pueden ser obtenidos de la mezcla de otros, el resto se llaman tonos y pueden ser obtenidos de la mezcla de colores. Luminosidad es la oscuridad o brillo de un color como fuente o reflejo de luz. Saturación es la claridad o pureza de un color, un color saturado se ve puro, concentrado, un color poco saturado parece diluido o mezclado.⁷⁸

Chevreul organizó los colores en un círculo cromático, lo que permitió a los pintores encontrar las armonías cromáticas con mayor facilidad (figura 1). Chevreul colocó al lado de los tres colores primarios (magenta, cian y amarillo) los tres colores secundarios (naranja, verde, y añil que son también las tres mezclas primarias) y seis mezclas secundarias (Figura 2). Los sectores obtenidos son divididos en zonas o gamas cromáticas y cada línea es dividida en veinte escalones, donde se muestran los diversos grados de claridad, es decir las proporciones de blanco (al centro) o de negro (al extremo) que posee cada tono. En su círculo cromático Chevreul colocó cada color saturado en un grado diferente de la escala: el amarillo puro se encuentra más cerca del centro que el cian puro, el magenta esta en el grado 15 de la escala. Los valores de los pigmentos poseen un lugar preciso dentro del círculo. (Figura 3)

Chevreul estaba convencido que los múltiples tonos y sus armonías se expresaban con ésta escala. Él quería poner en manos de diseñadores textiles un instrumento de medida adecuado para el ordenamiento de colores.

⁷⁸ Román Gubern, *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1994, p. 32.

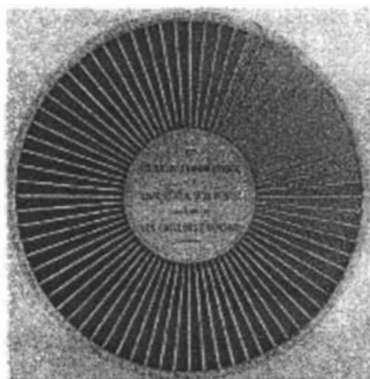


Figura 1

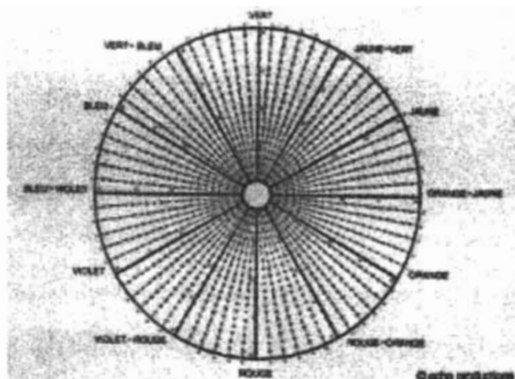


Figura 2

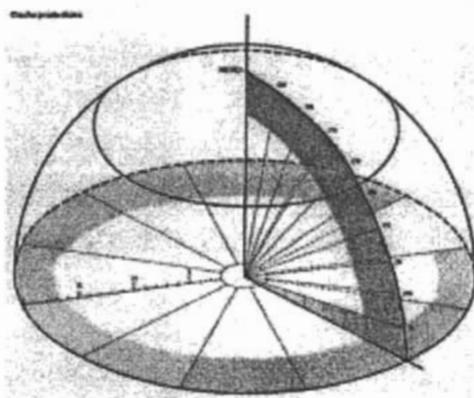


Figura 3

Chevreul enunció su ley en base a los cambios que sufre un color en relación a los colores que les son contiguos:

En el caso donde el ojo vea al mismo tiempo dos colores contiguos, los verá lo más disímolos posible, tanto en su composición óptica como en la intensidad de su tono.

Dos colores yuxtapuestos 'o' y 'p' diferirán lo más posible uno del otro cuando la complementariedad de 'o' se ajuste a 'p' y la complementariedad de 'p' se ajuste a 'o'.⁷⁹

⁷⁹ Georges Roque, Op Cit, p.91 "Dans le cas où l'oeil voit en meme tems deux couleurs contiguës, il les voit les plus dissemblables possibles, quant a la leur composition optique et quant a la hauteur de leur ton" "Or deux couleurs

A partir de parejas de opuestos en el círculo cromático, Chevreul estableció su sistema de colores, de éste derivó diferentes tipos de contrastes y armonías, unos basados en la yuxtaposición de complementarios y otros en la yuxtaposición de gamas cercanas en el círculo cromático.

Los fenómenos de contraste explicados por Chevreul, que ocurren entre el ojo y el color observado, complican la explicación que se daba a los colores, ya no se puede comprender la percepción de ellos como un proceso transparente. En el siglo XIX hubo un creciente interés por los efectos subjetivos del color, tanto de los accidentes de la luz, como de las distintas percepciones de cada individuo. La ley de Chevreul constituye una revaloración masiva del color,⁸⁰ éste adquiere importancia y lo más importante, empieza a cambiar el paradigma de la pintura donde lo valioso era el dibujo.

La ley del contraste simultáneo ejerció una gran influencia en generaciones de pintores interesados por problemas cromáticos, desde Delacroix a las Vanguardias. Los pintores, tuvieron la posibilidad de estructurar una gramática con la cual construir un lenguaje cromático. A partir de entonces, los artistas interesados en el color construyeron diversas teorías partiendo de la interpretación de la "Ley de contraste simultáneo", que a algunos de ellos, conducirían a abandonar por completo el dibujo y en consecuencia a la abstracción.

juxtaposées 'o' et 'p' différeront le plus possible l'une de l'autre, quand la complémentaire de 'o' s'ajoutera à 'p' et la complémentaire de s'ajoutera à 'o' ".

⁸⁰ *Idem*, p.18 "Ainsi, la découverte par Chevreul, d'une loi général régissant la perception des rapports entre couleurs contigües constitue une revalorisation massive de la couleur."

La ley del contraste y Tamayo

Un sistema de color es necesariamente arbitrario, así como lo son los sistemas numéricos. Una teoría del color estructura una gramática a partir de nuestro sistema conceptual, los colores se organizan en categorías de opuestos: primarios, secundarios, no puede haber tal cosa como un blanco negruzco o un verde rojizo. De este modo se sabe lo que, con colores, se puede decir y no. Los colores se encuentran la mayor parte del tiempo influidos por otros, nunca aparecen solos. La significación de los colores nace de sus contrastes, rara vez aparecen como estímulos aislados, los sintagmas cromáticos son por definición policromos. La percepción de ellos se modifica por la interacción con los colores contiguos "El contraste es pues el elemento configurador (o conformador) de todos los sistemas de producción icónica... Y esta interacción cromática relativiza absolutamente el pretendido simbolismo estable y universal de los colores"⁸¹ Resulta que al final la percepción del color es subjetiva, por ello no puede existir una sola teoría del color. Los pintores de fines del XIX y los del XX involucrados con problemas de color que leyeron la ley del contraste o conocieron sus ecos, mezclaron su idea del color proveniente de sus propias nociones sobre el color que bien podían ser meras referencias culturales, con las nuevas propuestas científicas.

El Divisionismo propuso la mezcla óptica de dos colores contiguos en el cuadro. Van Gogh buscó en los contrastes de complementarios plasmar las emociones humanas. Gauguin en cambio no se interesó por contrastar complementarios, sino por los colores terciarios y sus mezclas, que dejan de ser reconocidos por un nombre, proporcionando un elemento de misterio.

El Expresionismo Alemán también estaba involucrado con la problemática del color. Tanto el grupo *Die Brücke* como *Der Blaue Reiter* se aproximaron a las artes primitivas con el

⁸¹ Roman Gubern. *Op. cit.*, p. 104.

objetivo de encontrar el "elemento natural del hombre", su "verdad interior",⁸² creían que el placer producido por los colores brillantes saturados era el mismo en todos los períodos y en todos los pueblos.⁸³

La obra de Robert y Sonia Delaunay se basó directamente en el libro de Chevreul. Propusieron un nuevo lenguaje pictórico, que siendo heredero del cubismo permitió la descomposición de la forma; buscaron romper con las técnicas tradicionales de la pintura abandonando toda alusión literaria. Consideraron al color más importante que a la forma, una entidad abstracta separada del objeto, compusieron directamente con él, yuxtaponiendo colores complementarios, organizándolos de modo tal que la composición fuera armoniosa y tuviera ritmo.⁸⁴

Tamayo usó el color como un elemento compositivo y también se aproximó a él desde el terreno de lo sensual, por eso encuentro que los expresionistas, Kandinsky, Nolde, los Delaunay y Matisse pudieron ser una importante influencia en su teoría del color, estos pintores son temporalmente cercanos a él y seguramente vio exposiciones de su pintura en Nueva York. Propongo que así como aprendió de Cezanne, Braque, y Picasso, a dominar el espacio del cuadro también aprendió de los expresionistas, de Matisse y de Delaunay las bases para su uso del color.

El color de Tamayo tiene muy poco de intuitivo, sin duda estuvo al tanto de las teorías del color de sus colegas europeos y conoció el sistema cromático basado en categorías de opuestos:

Mi paleta por ejemplo es muy reducida: cuatro o cinco colores: azul, rojo, negro, ocre,

⁸² Lionel Richard, *Del Expresionismo al Nazismo*. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1979, p. 51

⁸³ John Gage, *Color y Cultura, La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. p.208.

⁸⁴ *The new Art of Color. The writings of Robert and Sonia Delaunay*. N.Y.,The Viking Press, 1978, pp. 34 -154.

verde. La variedad se logra con esos colores. En vez de obtener una vibración fácil, yo rehuyo esos trucos de los impresionistas. La vibración ha de venir no de contrastes de detalle, sino del conjunto del cuadro.⁸⁵

Con "trucos impresionistas" se refiere a los contrastes de complementarios que él rara vez usó. Sabía que los colores se modifican cuando son yuxtapuestos con otros, que el más radical de los contrastes es siempre el de complementarios. Tamayo optó por hacer armonías, no contrastes, es decir, al pintar un cuadro utilizó pocos colores y sus gamas tonales; que si ubicáramos en el círculo cromático se encontrarían cerca.

Hay colores que no se llevan bien con otros porque los exaltan o apagan demasiado. Lo que a mí me interesa es la relación entre ellos. Allí está mi trabajo, mi actividad. Yo oriento y dirijo esa relación. Frente a los colores el pintor actúa como un director de orquesta.⁸⁶

Aquellas teorías del color europeas se basaban en contrastes de complementarios, algunas tenían la peculiaridad de privilegiar el color sobre el dibujo, permitiendo incluso la abstracción. Tamayo no se interesó por el arte abstracto ni por los contrastes de complementarios. El color no fue para él lo más importante como sí lo fue para los Delaunay. Su interés en hacer un arte "humano" no le permitió otorgar mayor importancia al color que al dibujo. Su pintura permaneció en el terreno de lo figurativo; color y forma se complementaron para equilibrar las composiciones.

Lo que sí debe directamente a estas teorías es considerar que los colores pueden expresar sentimientos o sensaciones universales y provocar en el hombre, no importa su cultura, una reacción, ya fuera placentera o desagradable.

⁸⁵ Victor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, Mexico, B Costa-Amic, 1956, p. 78.

⁸⁶ Cristina Pacheco, "Entrevista con Rufino Tamayo, México", *Siempre*, 22 de marzo de 1989.

Los contextos socioculturales de los individuos inciden en la percepción del color. El rojo en la tradición occidental se halla relacionado con el amor, la pasión, con el fuego. La naturaleza también orienta el simbolismo de los colores en cálidos o fríos. En nuestra sociedad el rojo se asocia al calor mientras el azul al frío, es común encontrar que la temperatura de los grifos de agua se indica con rojo y azul.⁸⁷

No es intención de este trabajo demostrar si los colores significan lo mismo para todas las culturas o no. Para Tamayo y otros pintores de posguerra cercanos al existencialismo y a la "Escuela de París", la humanidad tiene características básicas que les son comunes y es por medio del color como Tamayo establece lazos con las emociones de los hombres.

Tamayo y su idea de pintura

Tamayo conoció sobre teorías del color y formó una propia, pero no la expresó abiertamente. Para encontrarla, rastrearé en sus declaraciones sobre su noción de la pintura. (la importancia del color y cómo funcionaba en el cuadro). Este pintor no creía en la inspiración; fue un artista metódico que conoció su oficio, trabajó en su taller ocho horas todos los días y se involucró en todos los detalles del proceso de la pintura. A los 90 años seguía considerándose un "estudiante de la pintura"⁸⁸, tras la aparente modestia de la frase, Tamayo reiteraba con ella que un buen pintor no cesa nunca en esa búsqueda que es al mismo tiempo aprendizaje.

Tamayo no tiene ayudantes, él mismo selecciona y adquiere su material: telas y colores, prepara los soportes, arma su paleta, todo en silencio(...) Tamayo posee profundo sentido artesanal, no es un hombre del mundo de las máquinas ni un artista de empresa. Confía sólo en sus manos, en sus propios sistemas técnicos y en su

⁸⁷ Roman Gubern, *Op. cit.*, p. 22.

⁸⁸ Cristina Pacheco, "Entrevista a Rufino Tamayo", *Siempre*, México, 22 de marzo de 1989.

capacidad de discernimiento(...) Como todo artista creador su acción se expresa a través de una codificación mental y sensible que queda plasmada mediante el manejo de sustancias materiales.⁸⁹

Pintar para Tamayo fue una labor intelectual y de oficio, que se perfeccionó con trabajo constante, no se sentó nunca a esperar que la musa guiara su mano y llenara de colores su paleta. Incluso para hacer poesía, defendió la necesidad del trabajo constante.

Definitivamente no creo en esos artistas que un día dicen que no trabajan porque no están inspirados. Nuestra obligación es trabajar como todo el mundo, porque en nuestro trabajo está involucrada una técnica que se debe estar ejercitando constantemente.⁹⁰

La obra de Tamayo no constituye un conjunto homogéneo, pueden distinguirse etapas, variaciones y cambios de interés, que en unas ocasiones son formales y en otras de contenido. Los cambios ocurrieron gradualmente, producto de un lento pero consistente crecimiento. Él mismo consideró que su pintura era evolutiva, que seguía objetivos planteados muy temprano en su carrera.

Creo que mi pintura debe ser considerada dentro del concepto lineal progresivo, en virtud de que es evolutiva. Ella parte de un concepto plástico bien definido desde un principio, pero se desenvuelve, y lo seguirá haciendo, hacia la resolución cada vez más apropiada de ese concepto. Sin embargo, quizás ha habido retornos, a manera de reafirmación de logros obtenidos, y de los cuales parten nuevos avances, conseguidos con mayor seguridad. De este modo, creo que me acerco cada vez más a la meta

⁸⁹ Teresa Del Conde, Tamayo, Catálogo del Museo de Monterrey. Enero-marzo, Monterrey, 1986, p. 8.

⁹⁰ Sara Morón, "No creo en la inspiración: Rufino Tamayo", Revista de Revistas, revista semanal de Excelsior, Nueva Época No. 119, 11 de septiembre de 1974, p. 6.

fijada originalmente.⁹¹

A veces explorando más con la figura, el dibujo y la geometría, otras con el color y sus texturas Tamayo no abandonó nunca la figuración. Aunque las necesidades formales de ciertos cuadros lo condujeran casi a desaparecer el dibujo, su intención no fue la abstracción; siempre hay en ellos algún elemento reconocible.

Prueba de la claridad que Tamayo tenía sobre su camino lineal y sobre los logros que pretendía alcanzar es que modificara en 1967 un *Autorretrato* que había pintado en 1947.

El año en que lo pintó dijo respecto a esta pintura:

Nada está aislado. Los ojos recorren la pintura sin detenerse. la distribución y el tamaño de las formas, el peso de los colores, el dibujo, todo hace un ritmo que el ojo puede seguir sin interferencia... Estoy tratando de llegar más y más a la esencia, decir lo que quiero con menos elementos.⁹²



Autorretrato, 1967

⁹¹ Rufino Tamayo, "Mi pintura", *Diálogos*, México, Colmex, Num 36, noviembre-diciembre 1970, p. 6.

⁹² Mary Breggiotti, "No little Donkeys for Tamayo", *New York Post*, New York, 3 febrero 1947, "Nothing is isolated. Your eye goes through the whole picture without stopping. The distribution, the sizes of the shapes, the weight of the colors, the design –al make a rhythm the eye can follow without interference".

Cuando modificó el cuadro lo hizo para simplificar todavía más la composición, eliminó un papalote que sostenía la figura femenina y varias líneas que hacían más aparente la estructura, las zonas de color dejaron de estar tan delimitadas por el dibujo. Su camino era hacia la síntesis, trabajar con la menor cantidad posible de elementos, pero explotándolos al máximo.

Para acercarnos a la teoría del color de Rufino Tamayo (que no es explícita) habrá que indagar en su idea de pintura, misma que se formó viendo más pintura. La inclinación por el color que manifiesta intuitivamente en su obra temprana, se fue modificando hasta constituir una noción particular y específica sobre el uso de los colores (como estructura, materia, y en tanto que armonías-vehículo para un mensaje metafórico o alegórico). Ya se ha dicho que después de conocer la obra de Picasso, modificó el espacio y la estructura de su pintura,⁹³ tomó así de los artistas contemporáneos lo que a él le hacía falta para formar un lenguaje propio; con el color ocurrió algo similar.

Octavio Paz, Raquel Tibol, Teresa del Conde y Rita Eder coinciden en que Tamayo maduró como pintor en la década de los cuarenta. Desde esos años se reconocen, en sus cuadros elementos característicos, tales como el manejo del espacio y del color que son típicamente suyos. En esa década Tamayo seleccionó del arte prehispánico y del arte internacional los elementos con los que construyó un estilo propio para su obra. En 1943 fue invitado por el director del Museo de Bellas Artes de Northampton, Massachusetts a pintar un mural en la biblioteca de arte Hillyer del Smith College.⁹⁴ al que tituló *La naturaleza y el artista, la obra de arte y el espectador*, el mural es en sí mismo un importante documento para conocer las ideas de Tamayo sobre la pintura.

⁹³ Rita Eder, "El espacio y la posguerra en el arte de Rufino Tamayo", *Arte y espacio*. México, UNAM, 1997, p. 239.

⁹⁴ Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. México, Editorial Praxis, 2000, p. 184.

Antes de abordar el argumento del mural me parece que es importante resaltar que en la obra de Tamayo existe una diferencia clara entre su obra de caballete y sus murales. Cuando pinta un cuadro, explora problemáticas plásticas, el tema es secundario; pero cuando pinta un mural, el pintor se enfrenta a la necesidad de plantear una temática y tiene que contar una historia. Por eso resulta curioso y hasta contradictorio, que el tema de éste mural sea una reflexión, una muestra de lo que Tamayo cree que una pintura de caballete debe ser: no narrativa ni explícita, sino poética.

La naturaleza y el artista, la obra de arte y el espectador constituye una síntesis de sus conceptos plásticos, mismos que reforzó ese año con un texto publicado en el *Smith College Museum of Art Bulletin* donde el pintor, dirigiéndose a los estudiantes, explica los problemas planteados en el mural:

Tomando en cuenta el carácter de la función que la Biblioteca de Arte desempeña dentro del Colegio, decidí utilizar como tema para mi decoración mural algunos de los conceptos fundamentales en las artes plásticas. Mi trabajo trata de presentar dichos conceptos en una forma que, por su objetividad, los haga claramente comprensibles para los estudiantes de arte quienes forman el público que ha de estar en constante contacto con él.⁹⁵

⁹⁵ "Declaraciones de Rufino Tamayo", Texto publicado en el número 24 del *Smith College Museum of Art Bulletin*, octubre de 194, pp.4-6, reproducido por Edward J. Sullivan, en "Tamayo, el mundillo artístico neoyorquino y el mural del Smith College" en *Rufino Tamayo*, Madrid Centro de Arte Reina Sofía, 1988, p. 30



La naturaleza, el artista, la obra de arte y el espectador, 1943

Fue pensado como un mural didáctico para ser observado por los alumnos de arte del Smith College y enseñarles cómo se debe hacer pintura, por ello no es casualidad que se ubique en la biblioteca de arte del colegio. Me parece importante que Tamayo se refiera al él como una "decoración mural", jamás habría llamado "decoración" a alguna de sus pinturas de caballete, esto refuerza mi impresión de que valoraba de forma distinta sus murales y a su obra de pequeño formato.

El mural del Smith College tiene una estructura geométrica que sigue los principios de la sección de oro.⁹⁶ Está dividido en tres partes, a la izquierda una alegoría de la naturaleza abarca la mayor parte, en medio sigue el pintor frente al lienzo y finalmente el espectador contemplando la obra terminada.

La figura que representa la naturaleza es monumental, (que, de cierta forma, recuerda a la mujer de los murales de Rivera en Chapingo) una figura femenina de cuatro senos que simboliza la abundancia, alrededor de la cual se ubican cuatro figuras más pequeñas que personifican a los cuatro elementos: el agua un personaje femenino en azul emerge de unas figuras geométricas que Tamayo llama "rocas"; el fuego de color rojo es una figura masculina "su apariencia es la de un rayo", la tierra en tonos marrones, es por supuesto femenina y el aire, es un personaje masculino en azul. Sobre ellos, enmarcándolos, se encuentra un arco iris que simboliza el color "el elemento básico de la pintura." La

⁹⁶ Robert Goldwater, *Tamayo*, New York, The Quadrangle Press, 194, p. 35.

segunda parte del mural, representa al pintor trabajando en su lienzo, en una composición abstracta que sin embargo guarda cierta relación con su modelo: la naturaleza. Entre el pintor y naturaleza median dos elementos clave: una lira y un compás, que simbolizan la poesía y la ciencia; Tamayo explica que un artista debe ser crítico observador de la naturaleza, "Debe hacerlo a través de la poesía y del conocimiento que son indispensables para que la obra sea auténtica y permanente."⁹⁷ La tercera parte del mural está formada por dos figuras El espectador y la obra de arte ya terminada. La obra prácticamente "flota" frente al espectador quien se encuentra de espaldas a la naturaleza y centrando toda su atención en la pintura, ya que explica Tamayo, ésta debe ser considerada "como una vida nueva e independiente de la fuente que le dio origen."⁹⁸

La pintura según Tamayo nace de la observación de la naturaleza, pero no se trata de una copia fiel de la realidad, toma de ella elementos, para reinterpretarlos y plasmarlos en el lenguaje de la pintura, el cual tiene problemas plásticos propios:

"la obra de arte no debe ser juzgada en relación con su semejanza a la naturaleza, sino teniendo en cuenta su condición de entidad independiente, con vida y problemas propios"⁹⁹

El pintor observa, reelabora la realidad y resuelve problemas plásticos para comunicarse con el espectador y es hasta que éste asimila e interpreta, cuando se completa la obra de arte.

Tamayo ya había representado el acto de pintar en una obra de caballete titulada *Pintura académica* de 1935 (óleo sobre tela 65.4 X 55.5 cm.), la escena recrea el estudio de un pintor. Se ve al artista trabajando ante el lienzo, copiando con exactitud a la modelo, ubicándola dentro de un escenario que pareciera de la antigüedad griega. Mientras tanto

⁹⁷ "Declaraciones de Rufino Tamayo" Texto publicado en el número 24 del Smith College Museum of Art Bulletin, octubre de 1943, pp.4-6, reproducido en Edward J. Sullivan *Op. cit.* p. 30.

⁹⁸ *Ídem.*

⁹⁹ *Ídem.*

flotan figuritas alegóricas de la inspiración artística, hay escenografía, cortinas, esculturas, un jarrón sobre una columna, objetos que se podían encontrar en una escuela de pintura.

Me parece que a diferencia del mural del Smith College en el cuál planteó seriamente sus ideas plásticas, *Pintura académica* se trata de una pintura irónica, donde Tamayo se burló de la forma académica de hacer arte, él recordaba que sus profesores en la academia de San Carlos le hacían copiar de forma mecánica la realidad, nunca le enseñaron a interpretarla. También se burló de la generalizada creencia en la inspiración que las musas hacen llegar a los pintores de forma caprichosa; Tamayo no creía en ella, sino en el oficio, y tampoco le interesó copiar fielmente la realidad.

Seguramente al pintar ambas obras tuvo en mente otras representaciones de artistas en sus estudios, como Courbet o Velázquez. Resulta una paradoja que Tamayo tratara el mismo asunto en formas tan opuestas; el mural y el cuadro representan el acto de pintar, sin embargo cada uno posee un significado completamente distinto. Encuentro como única respuesta posible que Tamayo no valoraba de la misma forma, ambas expresiones, que planteaba temas para representar en el muro y temas para su obra de caballete.

En *La naturaleza y el artista, la obra de arte y el espectador* Tamayo expuso con imágenes una síntesis de sus conceptos plásticos (refiriéndose exclusivamente a la pintura de caballete), también hizo pequeñas alusiones a ellos en algunos artículos que escribió en la prensa mexicana pero no abundaba demasiado. En los cuarenta y las dos décadas siguientes, tenía particular interés por defender su pintura y entablar una polémica con los muralistas que se inició a mediados de los años treinta y concluyó hasta la muerte de Siqueiros en 1974. Fue hasta que los "Tres grandes" habían muerto cuando Tamayo se liberó de la presión y la polémica, pudo entonces hablar sobre aquellos valores plásticos que tanto defendía y apenas explicaba.

En 1947 Tamayo publicó en la revista *Espacios* máximas sobre su idea de pintura, que más que una sistematización sobre teoría pictórica, son reacción a las críticas que su obra recibía. De cualquier modo, se pueden extraer de estas declaraciones las primeras pistas para unir el rompecabezas de una teoría detrás de su producción. En ellas explicaba porque su pintura sin ser narrativa tenía validez únicamente por sus características plásticas y su poesía, justificaba su pintura como arte por sí mismo y tan valioso como aquel de los muralistas, e incluso mejor, porque no ilustraba.

"Unas palabras de Rufino Tamayo" *Espacios*, 1949:

Creo en la pintura, con la convicción absoluta de que lo único que le da validez, son sus cualidades plásticas y su poesía. Poesía que es mensaje, calidad humana, vida que da a los elementos plásticos la justificación de su presencia. Creo en la poesía y en los valores plásticos, como fórmula única y suficiente para darle el rango que la pintura tiene como expresión humana superior.

Me parece que pretender que el valor de ella (la pintura) es derivado de otros elementos particularmente de contenido ideológico, que no es sino agregado del contenido plástico, no pasa de ser una falacia que puede sorprender de momento a los incautos, pero que el tiempo enemigo despiadado de todo lo deleznable se encarga constantemente de refutar.¹⁰⁰

De estas declaraciones se concluye que la pintura de Tamayo se compone de dos elementos fundamentales: los **valores plásticos** y la **poesía**.

Los **valores plásticos** son la bidimensionalidad, la geometría, la línea y los colores que no tendrían sentido, por sí mismos, sin el otro componente, la **poesía**; es decir, el

¹⁰⁰ Rufino Tamayo, "Unas palabras de Rufino Tamayo", *Espacios*, Número 3, México, junio, 1949.

mensaje no siempre explícito. Los temas de su pintura de caballete son elocuentes, pero no narrativos; explora con ellos la naturaleza, el universo, al hombre, sus emociones y sensaciones. El mensaje se comunica a través de los valores plásticos, y es completado con la interpretación del espectador.

Por supuesto este es un análisis muy esquemático de la obra de Tamayo, pero para abordar el problema del color debo hacer un disección de su pintura.

El punto de partida para Tamayo es la observación:

La naturaleza proporciona a los pintores todos los elementos formas, espacios colores, pero somos nosotros, los pintores, los que transformamos, en mi caso para hacer poesía.¹⁰¹

Lo que sigue a la observación es el proceso mismo de pintar; una labor intelectual, para la que hace falta dominio técnico, es decir oficio, conocer los materiales para poder expresar con ellos lo que se quiere. Los elementos plásticos están ligados indisolublemente a la poesía, son los medios con los que Tamayo comunica el mensaje de su pintura. No diría que el más importante de ellos, pero sí el que va directo a los sentidos es el color, de ahí su relevancia como conexión directa entre el mensaje y el espectador.

Siguiendo el mismo esquema puedo distinguir entre la aplicación del color y el uso de éste: la aplicación del color se queda en el terreno de lo plástico, participa en igual medida que el dibujo dentro de la composición, con el objetivo de equilibrarla. Valioso como materia pictórica, el pigmento puede aplicarse en pesadas texturas o ligeras transparencias, siempre en función del resultado total del cuadro.

¹⁰¹ Annick Sanjurjo Casciero, "El poeta del realismo mexicano", *Américas*, Vol. 42, No. 4, 1990.

El uso del color implica conocimiento de un sistema cromático, hace falta saber como se comportan los colores y por qué determinados tonos se apagan o exaltan frente a otros. Así el mensaje sugerido por el dibujo se apoya en los contrastes y las armonías, buscando causar sensaciones y emociones.

Valores Plásticos

Analizaré primero los valores plásticos y luego seguiré con el mensaje, buscando la función del color en ambos aspectos de la pintura de Tamayo. Estos son para Tamayo medios de expresión, son todos los elementos materiales que componen una pintura, el dibujo, el color, la geometría. Conocerlos y dominarlos mediante el oficio y el trabajo constante permitieron al pintor expresar de manera precisa sus ideas.

Había tantos problemas que deseaba resolver, estaba muy interesado en cómo ordenar los elementos plásticos en la pintura; tuve que considerar la forma en que el color funcionaba; fue muy importante insistir en la bidimensionalidad de mis cuadros, algo que para mí es fundamental en una pintura.¹⁰²

Para Tamayo la pintura es reflexión, es explorar con los materiales, llevar al máximo los alcances del dibujo y el color en sólo dos dimensiones. Ya que es en la superficie del cuadro donde se encuentran todos los problemas por resolver.

Muchos piensan que la pintura ya no tiene razón de ser. Yo no creo esto. La expresión en el plano bidimensional sigue siendo válida y necesaria hoy como siempre.¹⁰³

¹⁰² Janet Brody "Conversation with..." *Latin American Art*, 1989, p.42.

¹⁰³ "Rufino Tamayo: el cosmos fue su tema" *Revista Visión, México*, 1971, p. 67.

Geometría

La estructura geométrica en la pintura de Tamayo es indispensable para preservar las dos dimensiones. Para él un cuadro debe estar equilibrado y ser dinámico. La geometría es la columna vertebral, el sustento de todas sus composiciones, organiza el espacio a la vez que equilibra el color y la forma.

Como el contrapunto en la música, a partir de un centro los elementos se dispersan para combinarse en un sistema de equilibrios por contrapesos de la materia y el color. No se trata de simetría sino de balances. A veces conviene llenar el espacio y otras dejarlo vacío.¹⁰⁴

Para mí el dinamismo está dentro de la construcción geométrica del cuadro, dentro de la limitación del cuadro y no con trampas que den una idea del movimiento.¹⁰⁵

Dibujo

Su dibujo es de trazo firme, con una línea continua puede captar lo elemental de las formas. Poco le importaba la semejanza con la realidad, lo que sí le interesaba era la sensibilidad que se manifiesta a través de la línea.¹⁰⁶ Muchas veces no bosquejaba en el papel; empezaba directamente en el cuadro y conforme se lo iba pidiendo la composición aplicaba la pintura. Color y forma se complementaban y modificaban conforme a las necesidades geométricas del cuadro; ninguno de estos dos elementos podía pesar más

¹⁰⁴ Raquel Tibol "Su plataforma estética" Rufino Tamayo, Buenos Aires, Fundación PROA, Impreso en Italia, 1996, p.28.

¹⁰⁵ Antonio Rodríguez, "La pintura mexicana está en decadencia", *El Nacional*, 22 de septiembre, 1947.

¹⁰⁶ Rafael Squirru, Entrevista a Tamayo. Mexicano de pura cepa", *Américas*, Revista semanal No 11, Noviembre, 1963, p.27.

que el otro, ya que "el cuadro debe poder verse de cabeza y no perder balance".¹⁰⁷



Torre de alta tensión, 1974

Color

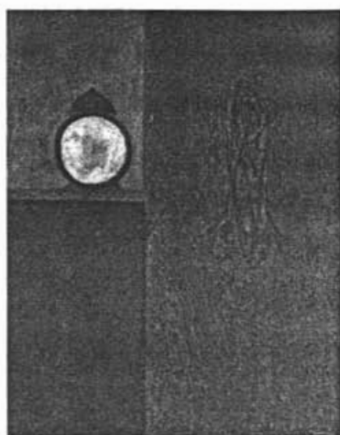
La pintura es color. Si no hay color puede ser cualquier cosa menos pintura. Es determinante no sólo en 'mi' pintura sino en 'La Pintura'.¹⁰⁸

Como materia los colores son fundamentales. Las texturas en sus cuadros no se refieren por supuesto a la calidad de la materia del objeto representado, hablan de la materia del propio cuadro y de sus exigencias. El óleo y el acrílico, materiales preferidos por Tamayo para su obra de caballete pueden ser adelgazados con aceite, o enriquecidos con arena y

¹⁰⁷ Rufino Tamayo, "Languidece la Pintura Mexicana", *Bellas Artes*, México, 1956, p. 4.

¹⁰⁸ Marco Aurelio Carballo, "Yo me fui a las raíces de nuestra tradición. Entrevista con Tamayo", *Excelsior*, 27 de enero, 1974.

mármol molido, agregando así texturas visuales o táctiles. Con los pigmentos aplicados en capas muy delgadas, logra transparencias y mezclas imposibles de hacer desde la paleta.



Reloj, 1973

Su profundo conocimiento del color le indicó, junto a su refinada intuición, que los tonos tienen una relación de lucha o complementariedad entre sí, por lo que sobreponerlos unos a otros daría como resultado colores imposibles de hacer sobre la paleta. De este modo logró la construcción de una arquitectura bidimensional.¹⁰⁹

La particular forma que tenía Tamayo de aplicar el óleo en ligeras capas modifica el espacio del cuadro. Provoca atmósferas que dan la sensación de profundidad sin recurrir a la perspectiva renacentista. Jorge Alberto Manrique opina que Tamayo establece el espacio desde el manejo del color "cuyas gradaciones infinitesimales son capaces de crear tales ambientes".¹¹⁰

¹⁰⁹ Juan Carlos Pereda, "Pintura, dibujo y gráfica" en *Rufino Tamayo: Dibujo, Pintura y Gráfica*. Catálogo del Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2000, p. 15.

¹¹⁰ Jorge Alberto Manrique, "El último de los clásicos" en *Rufino Tamayo 70 años de creación*, México INBA/SEP, 1987, p. 41

El color se convierte en el elemento que hace de las dos dimensiones del cuadro un espacio con profundidad y movimiento, así, Tamayo puede conservar el plano de la tela, enriqueciéndolo al mismo tiempo.

En una conversación con Raquel Tibol, Tamayo explicó como su colores no son nada más compañeros de la forma, cumplen una función estructural y de contenido. Al interactuar con otros colores o con las formas, se establecen relaciones plásticas que el pintor debe organizar en función del equilibrio de la obra.

"Si no hubiera puesto en *Hoy* el árbol seco de la derecha se hubiera producido un hueco muy visible por lo agrio de los colores que utilicé para expresar el ambiente terrible de nuestro presente".¹¹¹



Hoy, 1988

¹¹¹ Raquel Tibol, "Su plataforma estética" en *Rufino Tamayo*, noviembre 1996 – enero 1997, Buenos Aires, Fundación Proa, 1996, p. 28.

Mensaje-Poesía

Color y forma son los elementos con los que Tamayo plasma el mensaje o tema de la obra. En su pintura de caballete, (a los murales me referiré más adelante) Tamayo no narra, no intenta hacer alegorías del amor o del odio, no ilustra, su pintura no tiene argumento como si ocurre en sus murales. En opinión de Juan Carlos Pereda: "El tema sólo le proporcionó el pretexto para ejercitar la creatividad pictórica, para poner los colores sobre el lienzo. El artista siempre consideró que el acto de pintar era en sí mismo un fin."¹¹² Por ello los nombres de las obras de Tamayo son simples: hombre, pareja, etc. "Yo no quiero que mi pintura esté ilustrando ninguna idea ajena a la pintura."¹¹³ "Incluso le puedes poner al cuadro en vez de un nombre un número."¹¹⁴

La anécdota en cada pintura no es importante para Tamayo, aunque revisando el conjunto de su obra, sí tiene una temática universalista que pretende revelar el "sello mexicano". Octavio Paz la definió de esta forma: "Su obra es muy moderna y muy antigua, popular y cosmopolita."¹¹⁵ Tamayo aspiraba a dar respuesta a la necesidad de un arte humanizado, problema que se planteó al leer *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, por ello no hacia arte abstracto.¹¹⁶

...admiro el arte abstracto, de ninguna manera estoy contra él, pero creo que es un arte deshumanizado... aspiro a que el arte tenga que ver con la humanística en el sentido en que sea una obra que permita la relación mas estrecha entre el arte y el

¹¹² Juan Carlos Pereda "Dibujo, Pintura y gráfica" en *Rufino Tamayo: Dibujo Pintura y Gráfica*. Catálogo del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Bogotá, 2000, p. 40.

¹¹³ "Amena charla con Tamayo", *Norte*, México, 1969, p. 36.

¹¹⁴ Miguel Angel Quemain "Entrevista. Tamayo a los 90 años" *La Jornada Semanal*, 3 de diciembre de 1989, p.19.

¹¹⁵ Carta de Octavio Paz a Raquel Tibol, 15 agosto de 1987 en Raquel Tibol, "Su plataforma estética" en *Rufino Tamayo*, (catálogo) Noviembre1996- enero1997, Buenos Aires, Fundación PROA, 1996, p. 29.

¹¹⁶ Raquel Tibol comp., *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987, p. 65.

espectador.¹¹⁷

El camino para evitar la narrativa lo encuentra en la poesía; en ella radica el misterio de la pintura, en la falta de tema explícito, en los extraños colores mezclados en la tela, todo eso abre distintas ventanas, permitiendo a cada espectador una interpretación diferente e igualmente válida. Para Tamayo existen tantas versiones de su pintura como espectadores:

Tengo la teoría de que el cuadro nunca está terminado totalmente, porque uno le está dejando ventanas al espectador para que opine sobre la pintura. La interpretación que hace cada espectador es diferente. Esto impide que el cuadro esté "terminado" pero al mismo tiempo lo enriquece.¹¹⁸

La finalidad de la pintura es comunicar un mensaje mediante un lenguaje propio formado con los valores plásticos. Este mensaje no es explícito, hay que saber leerlo se requiere de sensibilidad o educación para poder ser entendido.

La pintura tiene un mensaje siempre, pero tiene su lenguaje propio y con él transmite ese mensaje. El mensaje de la pintura está en los elementos que la componen... A través de eso de refleja la actitud política del pintor, eso no tiene remedio.¹¹⁹

Se trata de un diálogo entre el artista, su obra y el espectador. Éste diálogo es con los sentidos, no con el intelecto, "se siente antes de entenderlo."¹²⁰ Cuando pinta un cuadro (sigo refiriéndome a su obra de caballete) Tamayo no pretende ser didáctico apela tanto a

¹¹⁷ Cristina Pacheco, "Entrevista a Rufino Tamayo" en *Siempre*, 22 de marzo, 1989.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ Marco Aurelio Carballo, "Yo me fui a las raíces de nuestra tradición: Tamayo" México, *Excelsior*, 27 de enero de 1974.

¹²⁰ *Idem.*

la intuición de los hombres poco conocedores, como a los hombres que ya han educado el ojo. Es en este diálogo entre el pintor y el espectador, donde los colores aparecen como protagonistas principales, como primer llamado a la vista.

Los colores de este pintor se antojan extraños y esto se debe a que fueron mezclados capa sobre capa en el lienzo. De ésta técnica resultan colores que son difíciles de relacionar con un nombre y contribuyen a dar un halo de misterio a sus cuadros.

Hay varios colores que no solamente aquí en México, sino en el extranjero llaman colores Tamayo, son el rosa sandía, el azul ultramar y últimamente como he estado usando mucho el violeta, también dicen que hay un violeta Tamayo.¹²¹

Los "colores Tamayo" son una interpretación personal de los colores que el pintor vio en su país. Teresa del Conde señala que: "No se trata de los colores tomados literalmente de la naturaleza, sino de la dimensión del color, de la posibilidad de crear identidades exclusivamente a través de los tonos marrones, negruzcos y blancos..."¹²²

¹²¹ "Amena charla con Tamayo" en *Norte*, México, 1969, p. 33

¹²² Teresa del Conde, "Prologo" en Juan Carlos Pereda, *Los murales de Tamayo*, México, Fundación Olga y Rufino Tamayo, Américo Arte, 1995, p. 10.



Danzante, 1979

Tamayo es un agudo observador de la realidad, si bien considera que la naturaleza brinda los elementos necesarios para crear, no los copia, los transforma. Así hace con el color de las frutas, de los paisajes, del pueblo mexicano, quien proporciona al artista colores del pasado (el arte prehispánico, y la cerámica); y los colores del presente, (con los que viste la gente pobre: la mezclilla azul y algodón blanco.)

Tamayo elaboró una idea sobre los "colores mexicanos" colores frutales, brillantes, sacados de la naturaleza, pero también colores que reflejan la condición trágica del país. De esta forma Tamayo reflexiona también sobre la identidad nacional.

Nuestro país es un país trágico por excelencia.... la vestimenta de los indios es de materiales baratos y por ser baratos tienen ciertos colores, los rebozos son casi siempre azules. Las casas están pintadas con cal o con tierras, porque es lo más barato. Esa es la coloración mexicana.¹²³

¹²³ Manuel García, "México: Entrevista con Rufino Tamayo" en *Lápiz* No. 45, España, 1987, p. 23.

Tamayo organizó sus colores en dos paletas. La trágica compuesta por los colores que se pueden encontrar en la cerámica prehispánica: rojos, tonos tierras también el azul y el blanco, colores trágicos ya que son también los que usa la gente pobre. La otra paleta es una paleta "frutal", más luminosa, compuesta de tonos brillantes: rosa, verde, amarillo, violeta, rojo, los que se pueden encontrar en los paisajes de México, en las frutas y en los juguetes populares.

Sigo prefiriendo los colores terrosos, se ha hablado mucho de que tengo dos paletas. Es cierto, porque entre todos los colores mis predilectos son los de tierra. Me jalan quizá porque de niño viví entre frutas, entre productos de la tierra. En la obra de un artista siempre aparece lo que vio y vivió, lo que ve, vive, oye.¹²⁴

Ambas paletas son reducidas, al pintar un cuadro usa pocos matices, en cambio saca de ese matiz todas las posibilidades tonales; es decir hace gradaciones con el mismo color mezclándolo con blanco o negro.

Hay dos colores que son casi imprescindibles en ambas paletas: el rojo y el gris.

"El color rojo me atrae porque abarca una variedad muy grande, de modo que puedo expresar con él una infinidad de cosas."¹²⁵

El matiz saturado que conocemos como rojo en pigmento se llama magenta, con él se puede obtener gran variedad de tonos, porque su grado de saturación permite hacer muchas gradaciones con negro, blanco u otros colores. En cambio el amarillo a pesar de ser primario no permite tantas tonalidades, porque su grado de saturación es menor.

El gris es imprescindible, con él Tamayo "mata el blanco de la tela". Es un color que

¹²⁴ Cristina Pacheco "Entrevista con Rufino Tamayo", *Siempre*, México, 22 de marzo de 1989.

¹²⁵ *Idem.*

amalgama otros colores. Los grises más ricos se consiguen no con la mezcla de blanco y negro, sino con la mezcla de complementarios. Este tono atenúa la relación entre colores, armoniza las composiciones. "Nunca el gris nos había revelado tantas entonaciones y modulaciones, como si oyésemos un poema de un sola frase que se repite sin cesar y sin cesar cambia de significado."¹²⁶

La paleta de colores frutales y jugosos no necesariamente se relaciona con cuadros alegres o bonitos, y la otra la de colores tierra no es siempre trágica o violenta; porque el mensaje (puede ser la evocación de una sensación o una emoción), no se logra con tonalidades aisladas, sino con sus contrastes. Es en la forma de organizarlos dentro del cuadro, donde los colores cobran significado.

De un modo muy general se puede decir que el color para Tamayo funciona de tres maneras: como elemento plástico, como metáfora y como alegoría.

El color como elemento plástico

El color está siempre presente como uno de los elementos plásticos fundamentales, es la materia creadora de espacios, de formas, de luz. Los colores junto con el dibujo y la geometría deben equilibrar la composición. Cuando mezclaba el pigmento con arena o mármol molido Tamayo añadía texturas que enriquecían la superficie del cuadro. La aplicación de texturas o de capas ligeras de pintura respondía a necesidades plásticas del propio cuadro, al conjunto de la composición. Tamayo también experimentó con los pigmentos naturales que suponía usaban los pueblos mesoamericanos quienes no conocieron productos químicos. Pigmentos como la cal, y otros extraídos de la tierra

¹²⁶ Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana", en México en la obra de Octavio Paz, vol. III, *Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p.123.

directamente "...esos son mis colores mexicanos"¹²⁷ Conoció a la perfección sus materiales y por ello podía manejarlos a su conveniencia para expresarse adecuadamente con ellos. El trabajo de ocho horas diarias en su estudio lo convirtió en un verdadero virtuoso de la técnica.

El color como metáfora

Su intención fue comunicar sensaciones, emociones; mediante un color expresivo que participara de los temas sugeridos por el dibujo. Tamayo no gustaba de hacer contrastes violentos, prefería ordenar sus "colores mexicanos" en armonías de gamas de colores cercanos en el círculo cromático.



Vaca espantándose las moscas, 1951



Hombre atacado por un pájaro, 1980

Los contrastes y las armonías de colores forman un universo de misteriosos placeres sensoriales y emociones; vemos a sus personajes fumando, comiendo, escuchando; se observa en ellos terror, locura, gozo, etc. "Tamayo emplea el color como una metáfora,

¹²⁷ Annik Sanjurjo Casciero "Entrevista..." *Americas*, 1990.

evocación de sensaciones, olores, sabores, temperaturas y atmósferas".¹²⁸



Hombre que canta, 1950

Tamayo es un pintor más cercano a la poesía que a la narrativa. La poesía dota de cierto misterio a la obra permitiendo a cada espectador una interpretación diferente e igualmente válida.

Respecto a la poesía; yo uso metáforas plásticas, no practico un realismo literal. La pintura tiene un lenguaje y yo hago con ella un juego de palabras, me interesan por eso las texturas, las variaciones de colores, que son las que dan poesía a la pintura.¹²⁹

Los mensajes que Rufino Tamayo propone en sus pinturas, son de tipo universalista, alude con ellos a emociones y sensaciones básicas que se expresan con forma y color. El mensaje va dirigido a los sentidos, pretende ser legible por cualquier persona, de allí que el color se constituya en su principal vehículo.

¹²⁸ Juan Carlos Pereda, "Dibujo, pintura y gráfica" en *Rufino Tamayo: Dibujo Pintura y Gráfica*, catálogo del museo de arte de Bogotá, Bogotá, 2000.

¹²⁹ Mireya Folch, "Para Tamayo la pintura es un juego de palabras", *El Sol de México*, México, 29 de enero, 1976.

Es un pintor pictórico. El color es su elemento de expresión. Lo aprovecha para organizar el espacio pictórico y desarrollar en la superficie un movimiento dinámico, un fluir y vibrar y girar; pero es para él mucho más que un elemento en la composición. Con ese vibrar, ese fluir girar, hace visible la emoción del hombre, la insinúa, la evoca.¹³⁰

El color como alegoría: los murales

Cada vez que pinte un cuadro, Tamayo constituirá, a partir del dibujo, las texturas y los colores, un conjunto dinámico, equilibrado y a la vez poético. El color funciona como elemento plástico que enriquece la superficie y también como metáfora de emociones y/o sensaciones. Haría falta revisar ahora una tercer manera en la que Tamayo usa el color para distinguir lo poético de lo prosaico o narrativo en el sentido de un lenguaje común y ordinario que se advierte en su obra. Precisión necesaria es situar a la pintura de caballete como poética, y a los murales como narrativos. Al pintar murales, sus colores se ponen al servicio del tema y se vuelven alegorías que acompañan a la historia contada por el dibujo (como ocurre en el mural del Smith College), mientras que la poesía en sus cuadros está representada por la ausencia de un tema y en la revisión de universales para la humanidad toda. La poesía en la obra de Tamayo apela a una sensibilidad general que rebasa toda circunstancia, y en consecuencia, toda narrativa.

Más allá de la discusión entre una pintura poética y una pintura retórica, Tamayo aspiraba a ser parte del arte nacional, no necesariamente de la "Escuela mexicana de pintura", sino al reconocimiento como otro importante artista mexicano. Los murales que pintó en Bellas Artes y en el Museo de Antropología legitimaron a este pintor, concediéndole incluso el

¹³⁰ Paul Westheim, "Rufino Tamayo. Una investigación estética", *Artes de México*, México, 1956, p. 8.

honor de ser llamado "cuarto grande".

El muralismo fue el arte legitimador del discurso nacionalista del Estado Mexicano. Pintar un mural en las paredes de los edificios gubernamentales implicaba adscribirse a ese discurso. Aunque Tamayo despreciara la pintura de los muralistas y su retórica, acabó participando de ella.

La necesidad de un tema en los murales es ineludible, obliga al pintor a ser directo. *El México de hoy, El nacimiento de nuestra nacionalidad*, en el Palacio de Bellas Artes, *El mexicano y su mundo*, en el museo de Antropología, refieren momentos cruciales en la historia de nuestro país: el pasado prehispánico, la conquista y el México mestizo moderno. El significado del color en los murales de Tamayo difiere del de sus pinturas, más que provocar sensaciones o emociones, se manifiesta como complemento del tema del mural Y hace referencias alegóricas a significados concretos. En *El nacimiento de nuestra nacionalidad* (1952) la mujer tendida en el suelo, de los tonos cálidos, siena y café, representa a la raza india, la tierra, la madre de los mexicanos. Occidente fue representado en el blanco de la columna, en el español-centauro con el cual Tamayo representa al padre odiado por todos los mexicanos, éste es de colores más fríos, blancos y azules. La nacionalidad mestiza: el niño que nace de la mujer, es de dos colores, dividido por igual en blanco y café, español e indio. La obra de Tamayo está plagada se simbolismos duales en este caso un eclipse (relacionado en la mitología mesoamericana con acontecimientos catastróficos) sintetiza el encuentro del mundo español con el indígena.



El nacimiento de nuestra nacionalidad, 1952

Tamayo no tuvo la intención de usar los colores como lo hicieron los antiguos mexicanos, no se interesó por los murales de Teotihuacan o de Bonanmpak. Que existan colores representativos de lo mexicano, no significa que haya una forma mexicana de usar los colores. La manera como Tamayo usó el color no es mexicana, ni se usaba en tiempos prehispánicos. Con los colores, sintetizó el pasado y el presente de los mexicanos, plasmó el misterio que se encontraba en el arte precolombino al tiempo que expresó emociones básicas y comunes a toda la humanidad. Para lograrlo usó teorías del color provenientes del arte europeo, recordemos que Tamayo tenía muy claro que la pintura es un invento de Occidente traído al nuevo mundo, por lo tanto las técnicas de la pintura son también Occidentales.

José Moreno Villa considera que "en Tamayo lo esencial mexicano está en el color"¹³¹ coincido con él en que Tamayo usa colores que representan lo mexicano; pero habría que hacer una diferencia entre los "colores mexicanos" aislados y la manera en que estos interactúan dentro del cuadro.

Creo que lo mexicano en su obra radica en la apropiación particular que hizo del arte prehispánico y de los colores que componen sus dos paletas: los trágicos y los frutales

¹³¹ José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*. México, Colmex, 1948, p. 55.

ellos constituyen una reflexión del pintor sobre lo que es México y lo que significa ser mexicano. Se trata entonces de una elaboración sobre lo nacional a través del color, y no de algo que, como dice Moreno Villa, simplemente se encuentra de alguna manera "esencial".

Ya se ha dicho en páginas anteriores que Rufino Tamayo no era un pintor intuitivo, al contrario, prestaba mucha atención a los aspectos formales y de contenido en sus obras, es imposible hablar de él como simple "colorista." El adjetivo no funciona para calificarlo; según definición de diccionario el término significa: "pintor que se expresa sobre todo mediante el color." Tradicionalmente se ha usado para referirse al lado emotivo, no racional de la pintura, pareciera que un colorista expresa sus alegrías y tristezas incluso sin quererlo. El proceso de la pintura es mucho más complejo que la sola aplicación de pigmentos, sus colores se apoyan en una estructura y se hallan en función de la totalidad del cuadro. Hay que conocer a los colores para poder expresar aquellas emociones de una manera consciente, racional; la inspiración, si es que existe, es secundaria frente a la reflexión y a la necesidad de dominar el oficio de pintor.

La pintura fue el medio para que Tamayo expresara su interpretación de un mundo emotivo y sensual mediante el rigor plástico y la imaginación. Con la forma, pero sobre todo con el color nos enfrenta a las sensaciones más inmediatas y directas, el tacto, el gusto, los olores, y a las emociones humanas más elementales, el miedo, el dolor, el deseo. Octavio Paz lo expresa de un modo más concreto y certero. "Tamayo no nos da la sensación de la realidad, nos enfrenta a la realidad de las sensaciones."

Vehículo para comunicar un mensaje,

El color en tres oleos de Tamayo

Analizaré en esta última parte del trabajo tres cuadros que ejemplifican las tres vertientes que el color tiene en la obra de Tamayo: como materia, como metáfora de emociones / sensaciones y como alegoría. Elegí *Músicas dormidas* de 1950 para ser ejemplo del color como metáfora, *Homenaje a la raza india* de 1952 ejemplifica el color como alegoría y *Hombre con sombrero rojo* de 1963 el color como materia.



Músicas dormidas, 1952

Músicas dormidas

Músicas dormidas fue un cuadro que se expuso por primera vez en el Festival de Venecia de 1950, uno de los festivales más prestigiosos de Europa.¹³² Ese año el primer premio lo ganó Henry Matisse, el segundo lo ganó David Alfaro Siqueiros. Tamayo no ganó ningún

¹³² Justino Fernández, *La pintura moderna mexicana*, Editorial Pormaca, México, 1964, p.125.

premio pero sí obtuvo muy buenos comentarios entre la crítica. En México Siqueiros menospreció la pintura de Tamayo frente a la prensa en México. Como respuesta a aquellas "agresiones", Tamayo montó en junio de 1951 una exposición individual en el Salón de la Plástica Mexicana donde entre cuadro y cuadro se exhibían también notas de periódicos europeos que alababan su obra.¹³³ Por esos artículos sabemos que una de las obras de Tamayo que más llamó la atención del público en el Festival de Venecia fue *Músicas dormidas*. Umbro Apollonio comentó "Creo que el de "Los Músicos Durmientes" es uno de los cuadros más valiosos que se han pintado en nuestro siglo."¹³⁴ Jean Cassou y Raymond Cogniat importantes personajes del mundo intelectual y artístico francés hicieron también favorables comentarios sobre esta obra.¹³⁵ Hay una confusión con el nombre del cuadro, algunos lo llamaron Músicos y no Músicas Dormidas, lo cual resulta extraño ya que al observarlo no hay lugar a duda que se trata de personajes femeninos.

Crespo de la Serna en su reseña sobre la exposición que se realizó en el Salón de la Plástica Mexicana en 1951 comentó el cuadro de Tamayo

En la excelente exposición se halla el bellísimo cuadro *Músicas dormidas* que fue uno de los que más gustaron en la Bienal de Venecia y que se disputaban varios gobiernos, habiendo sido adquirido por el de México.¹³⁶

Fernando Gamboa compró esta obra para el Museo de Arte Moderno en México, pagó por ella la cantidad de 12,000 pesos, un precio menor al que pudo haber sido vendida.

Esto lo sabemos a partir de la correspondencia que intercambiaron Fernando Gamboa y

¹³³ Ingrid Suckaer, *Op. cit.* p. 208.

¹³⁴ "Juicios de Críticos Europeos" "De Umbro Apollonio" en *México en la Cultura* (Órgano del Instituto Cultural Argentino -Mexicano). Caracas, Septiembre 1951 p. 14.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Crespo de la Serna, "Lo sideral y lo terráqueo en Tamayo" en *Excelsior*, 1 de julio de 1951.

Olga Tamayo en los meses de noviembre y diciembre de 1950 y que Ingrid Suckaer reproduce en su biografía sobre Tamayo. En estas cartas de tono francamente hostil tratan asuntos de dinero y el cuadro *Músicas dormidas* es motivo de disputa: En la carta que Olga dirigió a Gamboa menciona el precio del cuadro:

Pensar que yo no te regateé nada en la compra que hiciste para tu museo con mi cuadro los "Músicos Dormidos"...\$12,000 pesos, menos todavía que el chiquito que compró Italia por 1,500 dollars y el otro cuadro viejo, "Hombre con jaula" o algo así, comprado por el coleccionista de Milán en 1,600...

A lo que Gamboa Responde:

Respecto al cuadro que tuvieron ustedes la bondad de vender al Museo Nacional de Artes Plásticas, por el que no regateaste nada, según dices, no fue adquirido por mi Museo, sino por el Museo Nacional de México que es tanto tu país como el mío. Celebro mucho que los cuadros chiquitos de Tamayo sean tan bien pagados por Museos de otras partes del mundo, pero ya sabes que en México todavía no disponemos de medios suficientes para adquirir cuadros y que hacemos verdaderos esfuerzos por enriquecer las colecciones dentro de los mejores precios que podemos pagar.¹³⁷

Sin duda Fernando Gamboa vio en esta obra aquellas cualidades que hallaron los críticos de la Bienal. Esta correspondencia revela que Gamboa tenía interés en que un cuadro tan importante y representativo del pintor estuviera en México y que el precio relativamente bajo que se pagó por él supondría que Tamayo también tenía interés en vender esta pintura su país.

¹³⁷ Ingrid Suckaer, *Op Cit*, pp. 211-212.

Músicas dormidas es para muchos críticos una de la mejores pinturas de Tamayo. La contundencia de sus personajes y la atmósfera creada por el color hacen de esta pintura una obra monumental a pesar de que sus dimensiones no lo sean, (130 x195 cm). Está compuesta a partir de escasos elementos y colores. "Sencillez ardua que es prueba y desafío" en palabras de Cardoza y Aragón.¹³⁸ Formalmente se trata de una composición sencilla, dos mujeres dormidas a la luz de la luna, yacen sobre la tierra junto a un largo muro que termina con el horizonte, junto a ellas hay un pergamino enrollado, quizá partituras o poemas, y una mandolina. El tema que origina el cuadro, en cambio, es mucho más complejo, no se puede reconocer directamente, no se encuentra en forma objetiva, no podemos hacer una lectura directa desde los personajes o los objetos representados.

Si bien las mujeres se hallan dormidas no se trata de la representación del sueño, Tamayo nunca pintó sueños, las propuestas planteadas por el surrealismo poco le interesaron. Estas mujeres de color negro, poseedoras de una contundencia propia de la escultura prehispánica, podrían confundirse con la tierra, lo mismo son musas que accidentes geográficos, paisaje. Están definidas perfectamente por líneas grises, formando con su cuerpo escorzos imposibles, sus grandes caderas y grandes senos recuerdan las pequeñas figurillas prehistóricas que representan diosas de la fertilidad. Sin embargo no se trata de alegorías de la tierra, de la fertilidad, o de la música, no poseen atributos claros que las representen como tales. Las mujeres se hallan en una escena nocturna; la noche es el territorio de lo femenino, de lo oculto, de lo lunar, de lo misterioso, Justino Fernández encuentra relación entre *El egipcio dormido* (1897) de Rousseau y *Músicas Dormidas* en algo que él llama "Calma misteriosa"¹³⁹. Además de la cercanía formal, ambas pinturas comparten una atmósfera atemporal, mítica a la vez que mística, características que pueden ser contemporáneas y que también nos hablan de un pasado

¹³⁸ Luis Cardoza y Aragón, *México. Pintura de Hoy*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p.115.

¹³⁹ Justino Fernández, *La pintura moderna mexicana*, Editorial Pormaca, México, 1964 p. 126.

no reconocible.

Su tiempo es el tiempo de la vida y no deja de moverse; pero hay también otro espacio presente en ellas (en sus pinturas) que es la zona en la que ocurren las cosas que con una palabra desplazada y por eso más bella e impresionante tendríamos que llamar eternas.¹⁴⁰

Falta revisar otros dos elementos de este cuadro: el rollo de papiro y la mandolina que refieren a la poesía y a la música, presencias constantes en la pintura de Tamayo. La música, pariente cercana de la poesía, no describe, pero si desdén la anécdota, es quizá la más abstracta de las artes, la que busca estructuras, ritmos, armonías, sensaciones. Este sería un importante punto de coincidencia entre Tamayo y la música; en particular con *Músicas dormidas* si pensamos que este pintor no narra, sino que en la búsqueda de estructuras, ritmos, armonías y atmósferas recrea un mundo sensible. Es aquí cuando el color manifiesta su importancia, es para Tamayo el elemento con el cual constituye y detona de las sensaciones. El dibujo es imprescindible sin duda, es la base, la estructura, pero las armonías y las atmósferas se crean sólo con el color.

En esta obra no se observa perspectiva a la manera renacentista, las diagonales del muro y la mandolina llevan al ojo hacia el fondo del cuadro, también la diferencia de tamaño entre ambas figuras ayuda a dar una sensación de profundidad, sin embargo el espacio se halla invadido por el color y sus transparencias, es gracias a su experiencia y habilidad en el manejo del color que Tamayo construye sus ambientes.

Entre los pocos colores que usó para este cuadro el gris es el que establece vínculos entre los colores, con él el pintor va de una tonalidad a la otra, haciendo una transición

¹⁴⁰ Juan García Ponce, "Rufino Tamayo", *Rufino Tamayo, obras recientes*, Catálogo del Museo de Arte Moderno, México, 1976.

sutil y armoniosa. El gris es comodín en las dos paleta de Tamayo, porque es el que apaga los contrastes de color violentos, los amalgama y enriquece. Este cuadro pertenece a la paleta trágica, la sobria, de colores oscuros y expresivos: gris, negro, azul y ocre; sin embargo no nos habla de tragedia o dolor.

La forma en que Tamayo usa el color tiene como objetivo provocar una reacción emotiva o sensorial Paul Westheim vio esto con claridad: "Cuando Tamayo pinto su *Perro ladrando a la luna*, su *Flautista*, sus *Músicas dormidas*, su *Cazador de pájaros*, las armonías y disarmonías cromáticas sólo le sirvieron para dar expresión a un estado de ánimo."¹⁴¹

Músicas dormidas es una obra cargada de sensaciones, es la manera que tiene Tamayo de referirse al mundo mediante la construcción de una realidad propia. El tema fue apenas sugerido por él con el conjunto de elementos compositivos: color y dibujo, para provocar una emoción, para suscitarla. Este cuadro de Tamayo es la expresión de una confesión, de un estado de ánimo, de un momento.

¹⁴¹ Paul Westheim, "Rufino Tamayo. Una investigación estética"., *Artes de México*, México, 1956, p.10



Homenaje a la raza india, 1952

Homenaje a la raza india

En otros tiempos cada hora nacía del vaho de mi aliento, bailaba un instante sobre la punta de mi puñal y desaparecía por la puerta resplandeciente de mi espejito. Yo era el mediodía tatuado y la medianoche desnuda, el pequeño insecto de jade que canta entre la yerbas del amanecer y el zenzontle de barro que convoca a los muertos. Me bañaba en mí misma anegada en mi propio resplandor. Yo era el pedernal que rasga la cerrazón nocturna y abre las puertas del chubasco.

Octavio Paz. "Mariposa de Obsidiana"¹⁴²

¹⁴² Octavio Paz, "Mariposa de Obsidiana", *México en la obra de Octavio Paz. El peregrino en su patria I*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 274.

En 1951 el Instituto Nacional de Bellas Artes de México preparaba la muestra Arte Mexicano del precolombino a nuestros días que sería presentada en El Museo Nacional de Arte Moderno de París. Tamayo, preocupado por la importancia que se le daría a su obra en dicha exposición solicitó a Fernando Gamboa garantías de que su pintura tendría el mismo espacio y la misma consideración que la de Orozco, la de Rivera y la de Siqueiros; de otro modo no permitiría que su obra se expusiera en París. Fue Carlos Chávez en su calidad de Director del Instituto Nacional de Bellas Artes quien respondió con una carta oficial a las demandas del pintor, en ella le indicó "los puntos principales del programa futuro de este instituto en relación con la obra de usted" Además de asegurarle que su obra sería presentada en paridad a la de Siqueiros, Orozco y Rivera, también encargó a Tamayo "un mural portátil de aproximadamente 12 x 5 metros que se exhibirá en París"¹⁴³ y que sería instalado de manera permanente en El Palacio de Bellas Artes.

Finalmente fueron tres los murales que Tamayo realizó para el Instituto Nacional de Bellas Artes: *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (1952), *México de Hoy* (1953) y *Homenaje a la Raza India* (1952) que acabó siendo el mural portátil llevado a la exposición de París.

Dadas las circunstancias que lo motivaron, este mural bien pudo haber sido concebido por el pintor para servir de estandarte de su pintura y de paso de toda la cultura mexicana. Tamayo quizá se planteó mostrar en París uno de los elementos fundamentales que constituyeron su idea de "lo mexicano": la Raza India. Ya se ha dicho que este pintor siempre mostró simpatía hacia el lado indio de su circunstancia mestiza. Para Tamayo lo indígena representaba el lado femenino de nuestra cultura; encontró que tanto aquella raza de glorioso pasado prehispánico, como la actual pobre y marginada, eran fuente para

¹⁴³ Esta correspondencia es reproducida por Ingrid Suckaer en su libro *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, Op.cit. p. 222.

la riqueza cultural mestiza: "La cultura india es la madre de la nuestra, es la mujer en esta combinación entre lo español y lo indio. Es la cultura de lo que México es ahora".¹⁴⁴

Esta obra de 4 x 5 metros, se encuentra a la mitad del camino entre un mural muy pequeño y una pintura de gran formato; y no sólo se trata del tamaño, el planteamiento del tema encuentra también un punto medio entre los temas tratados en el muro y los de su obra de caballete. Mientras que sus murales pueden considerarse narrativos, su pintura de caballete se acerca más a la poesía. El lenguaje que Tamayo empleó en *Homenaje a la raza india* se encuentra más cerca del que usa en los murales, sin embargo posee algunos tintes poéticos propios de su obra de caballete. En los murales de Tamayo el color adquiere significados alegóricos, en este caso el café se identifica con lo indio, con el color de la piel, pero también con el de la tierra. Sin embargo no todos los colores se hallan completamente supeditados al tema, existen transparencias, texturas, líneas geométricas que exploran el plano y demuestran interés en tratar esta obra como una más de sus pinturas.

La obra es de una composición sencilla, está dividida en cuatro paneles. Una mujer sentada ocupa casi todo el lado izquierdo, frente a ella, sobre el piso, se encuentran unos grandes canastos con flores o frutos, en el panel superior derecho unos pájaros o insectos revolotean a al lado de la mujer. Las figuras están compuestas por líneas curvas aparentes, dejadas a propósito por el pintor para señalar el movimiento de los pájaros y de los brazos de la mujer; se ordenan conforme a una secuencia de líneas verticales que quedaron debajo de la pintura. El rostro de ella es de rasgos toscos, una nariz y unos labios muy anchos, el torso es amplio, las manos son grandes, compuestas por líneas curvas que se encuentran formando triángulos.

¹⁴⁴ Miguel Ángel Quemain, "Entrevista, Tamayo a los 90 años", *La Jornada Semanal*, 3 de diciembre 1989, p. 17.

Los colores empleados por Tamayo en esta obra fueron pocos, por tratarse de colores brillantes son un claro ejemplo de su paleta frutal: ocre, rojo, amarillo, un poco de negro y azul; combinados en capas ligeras superpuestas eliminan lo plano del fondo. El resultado final es incluso monocromático. En este cuadro Tamayo no empleó contrastes violentos, los colores producen armonías, es decir van suavemente de una gradación tonal a otra. Existe una división entre colores que resulta clara y que se debe totalmente al tema: los paneles inferiores son más oscuros, hacen referencia a la tierra y a sus frutos, los dos superiores se refieren a lo celeste, los colores claros conceden una sensación de ligereza que se refuerza con los pájaros volando.

Esa mujer aquí representada bien podría ser sólo una indígena vendedora de flores, sin embargo existen suficientes elementos para considerar que Tamayo la empleó como símbolo de la madre, de la tierra, de lo indio. Ella es el origen, punto de inicio de nuestra cultura, emparentada irremediabilmente a la fecundidad su color es café como la tierra y como la piel de los indios. En el panteón prehispánico Coatlicue es madre de los dioses, dadora de vida y también de muerte. Aunque es frecuente encontrar personajes violentos o terribles en la pintura de Tamayo este personaje no posee el lado dramático de la Coatlicue; sin embargo la dignidad y la contundencia propias de la diosa, quedan como reminiscencias en esta mujer de apariencia menos terrible.

Homenaje a la raza india no es un mural didáctico como el del Smith College, tampoco cuenta ningún hecho relevante de la historia mexicana, como ocurre en los murales que pintó en Bellas Artes. Es un mural donde Tamayo representó una idea, el lado femenino de la cultura mexicana.

"El gran cuadro Homenaje a la Raza india no es una enumeración de acontecimientos y hechos memorables. Siendo representación simbólica de conceptos e ideas como los murales de Tamayo, monumental. El arte de Tamayo es simbólico en su esencia."¹⁴⁵

¹⁴⁵ Paul Westeim "Segunda Bienal Interamericana de México. 50 obras de Tamayo" *Artes de México*, vol. VI, 1961.



Hombre con sombrero rojo, 1963

Hombre con sombrero rojo

En los años 60 la pintura de Tamayo sufrió un cambio que pudo parecer radical respecto al resto de su obra, sin embargo, una segunda mirada nos lleva a pensar que el cambio no fue tal, en todo caso se trató de una exploración con la materia pictórica. En esa década el pintor ensayó mezclar mármol molido y arena con los pigmentos, sus cuadros empezaron a tener pesadas texturas, bajo las cuales la figura se vio cerca de desaparecer.

El cuadro que analizaré para ejemplificar el uso del color como materia pertenece a ésta etapa; su nombre es *Hombre con sombrero rojo*, sin embargo el título no es importante para determinar el tema, si debemos buscar un argumento en este cuadro no podrá ser

otro que el de la pintura misma. Este óleo no cuenta anécdotas, refiere exclusivamente un extenso abanico de posibilidades que el pintor fue hallando al explotar los elementos plásticos de la pintura: líneas, estructuras, pero sobre todo colores y sus texturas. La figura central es un personaje con sombrero sentado sobre una silla, lleva en las manos algo que podría ser una guitarra; otra vez aparece un instrumento musical, elemento recurrente en la pintura de Tamayo vinculado a la poesía. La figura humana fue reducida a sus elementos más básicos, descompuestos y reorganizados de forma esquemática, el personaje es apenas reconocible como hombre por dos puntos que señalan los ojos y el sombrero sobre lo que debe ser su cabeza. Esta que pareciera una ingenua representación, es un retorno a formas básicas primigenias, es una búsqueda de las realidades esenciales donde quizá Tamayo creyó encontrar la verdadera naturaleza del hombre. Los contornos, antes delimitados por el dibujo, fueron sustituidos por cambios de color que destacan la figura por contraste. Forma y color en esta obra son una y la misma cosa.

En este caso el pintor quiso hacer una composición equilibrada donde el color pudiera manifestar todas sus posibilidades como materia, se trata de una exploración puramente plástica donde las líneas y el dibujo han quedado bajo las capas de color, que se manifiesta como textura y forma.

Si bien lo que impera es el color y sus texturas, la composición del cuadro responde a líneas estructurales que organizan el espacio y que pueden distinguirse bajo las gruesas capas de pigmento. La estructura lineal de la obra no es evidente, pero fue señalada por el pintor al iniciar el cuadro para servir de guía a la aplicación del color aunque este no la siga rigurosamente. Existen dos franjas grises a los lados que enmarcan la figura central. El personaje se sitúa al centro a partir de un triángulo, si no real, si sugerido por dos líneas que salen de los ojos del personaje que se unirían con las patas de la silla. Un círculo negro rodea el cuerpo del hombre y la guitarra, otras formas circulares contribuyen

a dar un efecto de secuencia o movimiento: un gran círculo gris en la parte inferior izquierda, dos pequeños círculos en la parte inferior derecha apenas señalados y otro más junto al sombrero que bien podría ser una luna. Otros elementos que siguen una secuencia: una línea púrpura del lado derecho, repite con ritmo, formas circulares que se corresponden del lado izquierdo con puntos de color ocre. También contribuyen al ritmo de la composición las líneas horizontales situadas junto al personaje.

Existen cuatro zonas de color definidas que siguen con poca fidelidad la guía marcada por las líneas estructurales: Las dos primeras son las franjas de color azul-grisáceo a los extremos derecho e izquierdo que reavivan por contraste los cálidos tonos saturados del fondo. La figura central constituye la tercera zona de color, formada a partir de rojos, rosas y grises muy claros. El fondo, última zona de color, comparte con la figura central la misma variedad cromática, lo que hace difícil distinguirlos, está compuesta por transparencias rosas y rojas. La forma sin embargo se niega a desaparecer, Tamayo dibuja y borra con colores, para luego recuperar al personaje raspando líneas sobre el óleo añadiendo así más texturas. El gran círculo negro contribuye a resaltar al personaje, es propiamente una forma más que reúne a todos los elementos en el primer plano. Encontramos también un interesante juego de contrastes entre las texturas, existen por una parte la vaporosas transparencias del fondo y por otro vemos pesadas texturas táctiles fabricadas con arena lo que otorga peso y volumen reales a la materia.

Para este cuadro que resulta de gran riqueza cromática Tamayo empleó apenas cuatro colores: azul, rojo, ocre y negro, y sus combinaciones. El resultado final tiende a ser monocromático como pasa con muchos de sus cuadros; este constituye un interesante muestrario del uso del color como textura, también de la explotación de las gamas cromáticas de un solo color. En este caso fueron el rojo y el gris, ambos colores tienen la característica de que al ser mezclados con otros, posibilitan una variedad casi infinita de tonos.

Hombre con sombrero rojo es uno de los cuadros del periodo matérico de Tamayo, pertenece a un momento de experimentación en el desarrollo de su obra, en el cual dejó hablar a los materiales, dio más importancia al color como materia que al tema o al dibujo a los que sin embargo, no abandonó por completo ya que el equilibrio entre elementos fue una de sus preocupaciones permanentes. Tamayo recurrió a la plasticidad del material, explotó las posibilidades del color como textura y forma, con este cuadro manifestó una búsqueda más formal y plástica, que emotiva o temática.

Material bibliográfico

Bibliografía (selección)

- * Albers, Josef, *La interacción del color*. Madrid, Alianza, 1980.
- * Alanis, Judith y Sofía Urrutia, *Rufino Tamayo una cronología 1899-1990*. México, Museo Rufino Tamayo INBA/SEP 1987.
- * Alba, Víctor, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*. México: B. Costa-Amic, 1956.
- * Barr, Alfred, *La definición de arte moderno*. Barcelona: Ediapsa, 1982.
- * Cardoza y Aragón, *Rufino Tamayo*. Galería de Artistas Mexicanos Contemporáneos, México, Publicaciones del Palacio de Bellas Artes, 1935.
- * Cardoza y Aragón, *Pintura Contemporánea de México*. México, Editorial Era, 1991.
- * Cardoza y Aragón. *Gerzo, Carlos Mérida, Rufino Tamayo*. México, Bellas Artes, 1976.
- * Cassou, Jean, *Peintres Contemporains*. Paris, Editions d'Art Lucien Mazenod, 1964.
- * Cassou, Jean, *Génesis del siglo XX*. Barcelona, Ed. Salvat, 1963.
- * Cassou, Jean, *Gateway to the Twentieth Century. Art And Culture In A Changing World*. New York, Mcgraw-Hill Book Company, 1962.
- * Corredor-Matheos, *Tamayo*. Barcelona, Ediciones Poligrafía, 1987.
- * Cogniat, Raymond, *Rufino Tamayo*. Paris, Les Presses Litteraries de France. Collection 'Artistes de ce Temps'. 1951.
- * Debroise, Olivier. *Figuras en el Trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1987.
- * Del Conde, Teresa, *Tamayo, Bacon, Motherwell*. México, Grijalbo / UNAM, 1995
- * Delaunay, Robert, *The New Art of Color. The Writings of Robert And Sonia Delaunay*. Edited and with an introduction by Arthur A. Cohen, New York, The Viking Press. 1978.

- * Dorval Bernard, *La Escuela de París en el Museo de Arte Moderno*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979.
- * Fernández, Justino, *Rufino Tamayo*. México, UNAM, 1948.
- * Fernández, Justino, *El hombre: estética del arte contemporáneo*. México, IIE, UNAM, 1962.
- * Gage, John, *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Traducción de Adolfo Gómez Cediillo y Rafael Jackson Martín, Madrid: Siruela, 1993.
- * Gamio Manuel, *Forjando Patria*. México, Porrúa 1992.
- * García Ponce, *Rufino Tamayo*. México, Galería de Arte Misrachi, 1967
- * Genauer, Emily, *Rufino Tamayo*. New York, Harry N. Abrams, 1974.
- * Guilbaut Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- * Goldwater, Robert John, *Rufino Tamayo*. New York, The Quadrangle Press, 1947.
- * Goldwater, Robert John, *Primitivism in Modern Art*. New York, Vintage Books, 1967
- * Gual, Enrique, *Dibujos de Tamayo*. México, Eugenio Fishgrund, 1947.
- * Lassaigne, Jaques -Octavio Paz, *Rufino Tamayo* Barcelona: Ediapsa, 1982.
- * Kandinsky, Vassily *De lo espiritual en el arte*, México, Ediciones Coyoacán, , 2001.
- * McKinley Helmm, *Modern Mexican Painters*. New York. Harper & Brothers, 1941.
- * Monsivais, Carlos, *Oaxaca: Tierra de colores*. México, D.F.: Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, 1993.
- * Paz, Octavio, *Tamayo en la Pintura Mexicana*. México, UNAM, 1959.
- * Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- * Paz, Octavio, *El Laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- * Palencia, Ceferino, *Rufino Tamayo*. México. Colección Anáhuac de Arte Mexicano, 1950.
- * Pereda, Juan Carlos, *Los murales de Tamayo*. México: Fundación Olga y Rufino Tamayo - Américo Arte , 1995.

- * Richard, Lionel, *Del expresionismo al nazismo*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979.
- * Rhodes, Colin, *Primitivism and Modern Art*. New York, 1994.
- * Roque, Georges, *Art et science de la couleur Chevreul et les peintres de Delacroix a l'abstracion*. Nimes, Editions Jacqueline Chambon 1997.
- * Tamayo. México, Grupo Financiero Bitel, 1999.
- * Rufino Tamayo, *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987.
- * *Rufino Tamayo, Antología Crítica*. Coordinación Raquel Tibol, México, Terra Nova y Crea, 1987.
- * Romero Keith Delmari, *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*, México, Ed. GAM, 1985.
- * Suckaer, Ingrid, *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. México, Editorial Praxis, 2000.
- * Torgovnic, Marianna, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago, University of Chicago. 1990.
- * Vasconcelos José, *La raza cósmica*, Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1948.
- * Velásquez Torres, Mireida, *Nacionalismo y vanguardia en la obra de Best Maugard, (1910- 1923)*, Tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras , UNAM. 2002
- * Westheim, Paul, *Rufino Tamayo. Una investigación estética*. México: Artes de México, 1957.
- * Xirau, Ramón, *Arte prehispánico de México. Colección de Rufino Tamayo*. México, Galería de Arte Misrachi, 1973.

Catálogos

- * *Tamayo 20 años de su labor pictórica*. Museo Nacional de Arte, Bellas Artes, 1948.
- * *Rufino Tamayo: Pinturas recientes*. Museo Arte Moderno septiembre-octubre 1964.
- * *Tamayo 15 reproducciones*. Texto Octavio Paz INBA 1967.
- * *Tamayo*. Phoenix Art Museum, Phoenix Arizona 1968.
- * *Rufino Tamayo Pinturas recientes*. Museo de Arte Moderno, Septiembre-Octubre, México, INBA, 1974.
- * *Rufino Tamayo, Obras recientes*, Museo de Arte Moderno, México INBA febrero 1976.
- * *Rufino Tamayo*, Museo de Bellas Artes de Caracas, marzo, 1977.
- * *Tamayo Recent Paintings*, N.Y. Marlborough Gallery November-December 1977.
- * *Rufino Tamayo: fifty years of his painting*. The Phillips Coleccion. Washington D.C., October-November 1978.
- * *Rufino Tamayo: Myth and Magic*. The Solomon R Guggenheim Museum NY 1979.
- * *Tamayo Recent Paintings*, N.Y. Marlboroug Gallery, November-December 1981.
- * *Tamayo*, Museo de Monterrey, Enero-Marzo, 1986.
- * *Rufino Tamayo*, Museo Regional de Guadalajara, Diciembre 1986.
- * *Rufino Tamayo 70 años de creación*, México INBA/SEP, 1987.
- * *Rufino Tamayo*, The Modern Museum of Art L.A. September 1987.
- * *Rufino Tamayo, Pinturas*. Centro de Arte Reina Sofia Ministerio de Cultura España. Junio-Octubre. 1988.
- * *Rufino Tamayo* Staatliche Kunsthalle Berlin 1990.
- * *Rufino Tamayo, Works From the Museo Rufino Tamayo*, The Instituto Nacional de Bellas Artes México and private collections, N.Y. Associated American Artists April-June 1994.

- * *Rufino Tamayo, del reflejo al sueño 1920-1950*, México Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1995.
- * *Tamayo Su idea del Hombre*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo Agosto-Octubre 1999.
- * *Rufino Tamayo Pintura, Dibujo y Gráfica*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Junio-Julio 2000.

Referencias hemerográficas (selección)

- * Margaret Brewning, "Mexican Painter Reveals the Truly Primitive", *The Chicago evening Post*, 23 octubre 1926.
- * Celestino Gorostiza, "Rufino Tamayo", *Latin American Digest*, 15 diciembre 1935.
- * "Tamayo-Oils, gouaches, and drawings by a 'Brutal' Mexican", *New Yorker*, enero 1937.
- * Anita Brenner, "Surrealism and its Political Significance", *The Brooklyn Eagle*, 24 enero 1937.
- * Rafael Heliodoro Valle "Dialogo con André Breton" en *Revista de la Universidad*, México, Tomo V, No.24, 1938.
- * Clemente Cámara Ochoa, "Movimiento Transformador de la Pintura en el Continente", *El Universal*, 1944.
- * Margaret Brewning, "Rufino Tamayo deserts the arcaic past", *The Art Digest*, February 1947.
- * Mary Braggiotti "No Little Donkeys for Tamayo", *New York Post*, february 3 1947.
- * Antonio Rodríguez, "La pintura mexicana está en decadencia", *El Nacional*, 22 septiembre 1947.
- * Antonio Rodríguez, "Orozco no cambia, no investiga, siempre repite", *México, El Nacional*. 25 de septiembre de 1947.
- * Antonio Rodríguez, "El drama de la pintura", *Mañana*, 3 julio 1948.
- * Xavier Villaurrutia "Rufino Tamayo", *México en el arte*, 2 agosto de 1948.
- * Carlos Fuentes, "Tamayo y yo", *Suplemento Dominical de Novedades*, 8 de agosto de 1948.

- * Rufino Tamayo, "Unas palabras de Rufino Tamayo", *Espacios*, num. 3, México, Junio 1949.
- * Rufino Tamayo, "Gangsterismo en la pintura Mexicana", *Excélsior*, 14 noviembre 1950.
- * Rosa Castro, "Rufino Tamayo. ¿Ha influido Europa en su arte?", *Excélsior*, primero de junio de 1951.
- * J.J. Crespo de la Serma, "Lo sideral y lo terráqueo en Tamayo", *Excélsior*, primero de julio 1951.
- * Juan Climent, "Tamayo se rebela", *Mañana*, 14 julio 1951.
- * Margarita Nelken "El colorido sonoro de Tamayo", *Excélsior*, primero julio de 1951.
- * "Panorama de la Artes Plásticas", *El Nacional*, primero de julio 1951.
- * "Juicios de Críticos Europeos", "De Umbro Apollonio", en *México en la Cultura* (Órgano del Instituto Cultural Argentino-Mexicano). Caracas, Septiembre 1951.
- * Bambi "Tamayo define su posición. Su verdadera Historia", *Excélsior*, 21 junio 1953.
- * "Tamayo. After 15 years exile, mexican painter wins fame at home" *Life*, march 16 1953.
- * Elena Poniatowska, "Rufino Tamayo", *México en la Cultura*, *Novedades*, México, 16 de septiembre de 1956.
- * "Rufino Tamayo la magia del color. Exposición en la Galería Antonio Souza", *Siempre*, 10 octubre 1956.
- * Rufino Tamayo, "Languidece la pintura mexicana, pero con bombo y platillo", *Revista de Bellas Artes* (Órgano del Instituto Nacional de Bellas Artes), 1956.
- * Jean Cassou, "Rufino Tamayo" en *Prisme des arts*, No. 18, 1958.
- * Paulino Pérez Martínez "Nueva fisonomía de la pintura mexicana, Tamayo", *El Universal*, 18 marzo 1962.
- * Rufino Tamayo, "En Busca de Aire Fresco", *Excélsior*, 14 agosto 1963.
- * Rufino Tamayo "Mi doctrina estética", *México en la Cultura*, Suplemento de *Novedades*, 3 julio 1966.
- * Rafael Squirru, "Entrevista a Tamayo: Mexicano de pura cepa", *Americas*, Revista Semanal No. 11 Noviembre, 1963.

- * "Amena Charla con Tamayo", *Revista Norte*, México, 1969.
- * Rufino Tamayo, "Mi pintura", *Diálogos*, COLMEX, No. 36 noviembre-diciembre 1970.
- * María Teresa Ponce, "Rufino Tamayo: su arte, su legado, su vida, su pensamiento", *El sol de México*, 15 julio 1971.
- * "Rufino Tamayo, el cosmos fue su tema", *Visión*, vol. 39, num. 19, México, 25 septiembre 1971.
- * Ramón Xirau, "Presencia de Rufino Tamayo", *Artes Visuales*, Revista trimestral del Museo de Arte Moderno, num. 1, Invierno, México, 1973.
- * Margarita Ponce "Museo Prehispánico en Oaxaca", *El sol de México*, 28 enero de 1974.
- * Marco Aurelio Carballo, "Yo me fui a las raíces de nuestra tradición: Tamayo." México, *Excélsior*, 27 de enero de 1974.
- * Sara Morón, "No creo en la inspiración: Rufino Tamayo", *Revista de Revistas*, revista semanal de *Excélsior*, Nueva Época No. 119, 11 de septiembre de 1974.
- * Mireya Folch "Para Tamayo la pintura es un juego de palabras", México, *El sol de México*, 29 de enero 1976.
- * Juan Baigts, "Tamayo y las canciones revolucionarias", *Revista de Revistas*, Publicación semanal de *Excélsior*, 6 de abril 1977.
- * John Gruen, "Tamayo: There are spirits in my country I strain to listen to their voices...", *Art News* vol. 78, num.2, febrero 1979.
- * "Rufino Tamayo nos habla de su pintura y de su vida", *Geo Mundo*, revista mensual, noviembre 1979.
- * Nannette Dillard Simpson "Rufino Tamayo", *Southwest Art*, september 1981.
- * Avelino Sordo Vilchis, "El sol, el color, la forma... la pintura. Conversación con Rufino Tamayo", *Variá*, febrero-marzo. 1985.
- * Manuel García, "México: Entrevista con Rufino Tamayo", *Lápiz*, Revista internacional de arte España, 1987.
- * Adriana Malvido, "Rufino Tamayo", *Vértigo*, num.16, México, febrero-marzo 1988.
- * Nadia Piamonte "Entrevista con Rufino Tamayo", *Viva el Arte*, revista latinoamericana de artes plásticas, invierno 1988.
- * Cristina Pacheco, "Cumple 90 años nuestro gran pintor Rufino Tamayo" *Siempre*, marzo 1989.

- * Janet Brody and Margarita Nieto, "Conversation with a Mexican Master: Rufino Tamayo", *Latin American Art*, fall 1989.
- * Miguel Angel Quemain, "Tamayo a los 90 años", *La Jornada Semanal*, nueva época, 3 diciembre 1989.
- * Ángeles González Gamio, "A mi nadie me ha ayudado, nunca, ningún gobierno. Entrevista a Rufino Tamayo", *Examen*, año 1, num.1, México, abril, 1990.
- * Annick Sanjurjo Casciero, "El Poeta del Realismo Mexicano", *Américas*, vol. 42, num.4, 1990.
- * Issa Ma. Benítez, "Entre la identidad y la independencia: Tamayo ante la crítica de arte (1926-1940).", *Curare*, número 15, julio-diciembre, 1999.
- * Francisco Reyes Palma, "Tamayo, la doble adscripción", *Curare*, número 15, julio-diciembre, 1999