



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA INVENCION DEL COLOR MEXICANO  
UNA HISTORIA DE LA PINTURA DEL SIGLO VEINTE EN MÉXICO

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
ARTURO RODRÍGUEZ DÖRING

TUTOR PRINCIPAL:  
DRA. TERESA DEL CONDE  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
TUTORES:  
DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. DANIEL GARZA USABIAGA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. RICARDO PÉREZ MONTFORT  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DR. GEORGES ROQUE  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

MÉXICO, D. F., MAYO DE 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Arturo Rodríguez Döring

## La invención del color mexicano



*Una historia de la pintura del  
siglo veinte en México*

*A la memoria de Guillermo Zapfe, gran maestro,  
quien me enseñó los principios básicos  
y el amor por el color*

*Para Raquel Tíbol, in memoriam*

*A Paola*

## Índice

|   |          |
|---|----------|
| Nota preliminar   | pág. 1   |
| Introducción  | pág. 7   |
| Capítulo 1. El estudio del color en el arte   | pág. 39  |
| Capítulo 2. El color y el origen de lo mexicano   | pág. 73  |
| Capítulo 3. Diego Rivera y la “nueva ciencia del color”   | pág. 121 |
| Capítulo 4. El vendedor de frutas. La contradictoria historia<br>acerca del color en la obra de Rufino Tamayo | pág. 195 |
| Capítulo 5. El famoso rosa mexicano. Nacionalismo y<br>modernidad en México                                   | pág. 245 |
| Capítulo 6. El color mexicano en la actualidad:<br>entre el Estado y la pared                                 | pág. 307 |
| Conclusiones  | pág. 343 |
| Bibliografía  | pág. 351 |

## Nota preliminar

Por razones muy diversas, pero principalmente debido a mi interés por la historia del arte, en 1983 ingresé como estudiante a la Licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Cursé más de ocho semestres pero nunca concluí los estudios. De manera paralela estudié pintura en La Esmeralda, la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado del Instituto Nacional de Bellas Artes (ENPEG/INBA) y posteriormente me recibí como maestro en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Arte y Diseño) de la propia UNAM. Comento esto porque, antes que nada, soy pintor. Escribí esta tesis desde la pintura, lo cual me permitió tener un punto de vista distinto al de la mayoría de los historiadores. Desde hace más de veinte años he sido profesor en la ENPEG y he centrado la mayoría de mis cursos en la teoría del color. Por ésta y muchas otras razones, que intentaré explicar a lo largo del texto, decidí hacer la presente investigación.

Además de poner una especial atención a la selección y reproducción de las obras aquí analizadas, ha sido importante para mí incluir el menor número de ejemplos que no haya visto personalmente, y más tratándose del color, que es uno de los elementos que más se modifican en las reproducciones. Este hecho forma parte de la tesis central del presente trabajo, que es que el color (parafraseando a Josef Albers) es, de entre todos los componentes de la mayoría de las obras de arte, uno de los más subjetivos.<sup>1</sup> He intentado, no sólo respetar los colores básicos de las obras incluidas, sino también el tono, el matiz y el brillo, aunque es

---

<sup>1</sup> “En la percepción visual un color casi nunca se ve como realmente es – como es físicamente. Este hecho hace del color el medio más relativo en el arte.”, Josef Albers, *Interaction of Color*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1975, p. 1.

muy posible que no se haya logrado del todo.<sup>2</sup> Como una aclaración, uno de los problemas centrales del estudio del color, que son muchos y evidencian la falta de atención que ha recibido el tema, es la poca claridad en su nomenclatura, lo cual, como indiqué en la **nota 2**, intentaré resolver las páginas que conforman el presente trabajo. (Véase Capítulo 1, **nota 15**.)

He procurado, dentro de mis limitaciones, acudir principalmente a fuentes primarias, lo cual, por diversas razones, no me ha sido posible en su totalidad. Muchos pintores, a partir del Renacimiento, escribieron acerca de color, algunos materiales se han perdido y no todo se encuentra publicado. Hoy en día ya se pueden consultar algunos de los cuadernos de apuntes y la correspondencia de algunos de los artistas más relevantes que escribieron sobre color, como son Leonardo da Vinci, Lorenzo Ghiberti, Peter Paul Rubens, Nicolás Poussin, Eugène Delacroix y Vincent van Gogh. Desafortunadamente no todos estos materiales se encuentran en las bibliotecas públicas mexicanas y muchas veces no son fáciles de conseguir. A lo largo de esta investigación me encontré con mucha bibliografía muy especializada de difícil acceso, aún en otros países; particularmente textos antiguos que no se han traducido ni reeditado y que, por lo mismo, incluso me sería imposible leer, como *Photometrias, sive de Mensura et Gradibus Luminis, Colorum et Umbrae* de Johann Heinrich Lambert, publicado en 1760 y donde se describe, mucho antes de James Clerk Maxwell y Hermann von Helmholtz, la adición de luces amarillas y azules para producir blanco, lo cual fue un descubrimiento crucial para el desarrollo del cromatismo moderno a mediados del siglo XIX.<sup>3</sup> Por otro lado, sí incluyo en mi bibliografía algunos textos de los que no conseguí y que por supuesto no leí, pero de los que he extraído algunas notas e ideas por medio

---

<sup>2</sup> En el Capítulo 1 intentaré dar una breve explicación de los términos que describen las cualidades de un color específico, lo cual es fundamental tener en claro para poder hablar del color en el arte.

<sup>3</sup> Véase John Gage, *Color y cultura*, Madrid, Ediciones Siruela, 2001, p. 175 y nota 133 en la misma página.

de citas de otros autores. Éstos están marcados con asteriscos en la **Bibliografía** al final de la tesis. Todas las traducciones de ediciones publicadas en idiomas distintos al español, tanto en el texto como en las notas, y salvo que se indique lo contrario, son mías, por lo que cualquier error que puedan tener, ya sea de forma o de interpretación, debe atribuírseme a mí.

Como profesor que soy y porque también he dedicado gran parte de mi vida a la crítica de arte, así como a la investigación, he puesto un particular cuidado en el aparato crítico-metodológico, que espero esté libre de la mayoría de las erratas que he podido detectar y corregir. A lo largo del texto, escribí **nota** en negritas, con minúsculas y con su respectiva numeración cuando se trata de notas al pie de página de mi manuscrito. Cuando se trata de otras fuentes, aparecen como Nota x, en tipografía normal y con mayúscula para resaltarlas, así como Capítulo con mayúscula cuando me refiero a un capítulo específico, aún a los de mi propio texto.

Por último, quiero agradecer a las siguientes personas e instituciones sin cuyo apoyo no hubiera sido posible esta investigación. En primer lugar, y como ya es costumbre, pues he trabajado con ella desde que me recibí como pintor, a la Dra. Teresa del Conde, quien me ha guiado pacientemente desde que presenté mi protocolo de investigación ante la Facultad antes de ser aceptado en el programa del posgrado. También quiero agradecer de manera muy especial a los demás miembros de mi comité tutor, los doctores Linda Báez y Daniel Garza Usabiaga, quienes han leído con detenimiento todos mis borradores, con todos los errores que han tenido y tienen y quienes me han hecho comentarios por demás pertinentes, mismos que he procurado tomar en cuenta para no caer en contradicciones e imprecisiones que demeritarían enormemente este trabajo. He tenido la enorme fortuna de que a dicho comité se sumaron dos especialistas imprescindibles para esta investigación que también

han leído cuidadosamente el texto y que han contribuido de manera categórica y desinteresada en la configuración final que ha alcanzado mi investigación. Ellos son el Dr. Ricardo Pérez Montfort, especialista en la Revolución Mexicana y la filosofía de la mexicanidad, de la propia Facultad de Filosofía y Letras y del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Dr. Georges Roque, quien siendo uno de los expertos en historia del color más reconocidos internacionalmente, colaborador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y prominente investigador del Instituto Nacional de la Investigación Científica de Francia me recomendó y prestó algunos materiales además de haberle hecho una puntual crítica a mi borrador original resaltando decenas de errores y contradicciones graves. También merece un agradecimiento especial mi amigo y antiguo compañero de generación, el Dr. Renato González Mello, quien fungía como Coordinador del Posgrado en Historia del Arte cuando me inscribí y fue mi guía inicial para concretar el tema de investigación, así como un excelente consejero para contactar a algunos de los especialistas más indicados para auxiliarme en esta ardua tarea. Asimismo, me recomendó participar en algunos seminarios con tres extraordinarias profesoras, a quienes también expreso mi más sincera gratitud: las doctoras Alicia Azuela, Maria Konta y Gabriela Siracusano.

También quiero expresar mi agradecimiento al Instituto Nacional de Bellas Artes que, a través del Centro Nacional de Investigación, Difusión e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), donde laboro, me ha apoyado a lo largo de todo el tiempo en el que cursé el doctorado, y de manera particular a mi querido amigo y colega Carlos-Blas Galindo, entonces director del Centro y quien fue quien me invitó a colaborar con sus integrantes. Del Cenidiap también quiero agradecer mucho a mis colegas de la Academia de Historia e His-

toriografía, con quienes trabajé temas y autores básicos para el planteamiento inicial de la investigación.

Una especial atención merecen el pintor Daniel Lezama, quien aparte de su amistad me brindó su valioso tiempo para discutir un poco acerca de su obra, mucho sobre color y mucho más sobre pintura en serio y, por supuesto su galerista y buen amigo de ambos, Hilario Galguera, cuya enorme generosidad me permitió tener acceso a diversas publicaciones y a excelentes reproducciones de la obra de este pintor.

A la mitad del proceso sufrí un accidente y tuve que aprender a caminar nuevamente. Quiero expresar mi más profundo agradecimiento tanto al Sr. Jorge Peregrina, el enfermero que me cuidó y me ayudó cuando no podía ni siquiera sentarme y mucho menos desplazarme, como a la terapeuta Claudia Libreros que, gracias a su profesionalismo y su buen humor, logró que pudiera caminar en tiempo récord y posteriormente llevar una vida normal. También tengo que agradecer al espléndido médico que me operó, el Dr. Alejandro Salas a quien mi aseguradora ya le pagó una fortuna, pero que sigue siendo el amable profesional que es y ha estado siempre pendiente de mi total recuperación. Por supuesto, también quiero agradecer a los amigos que me visitaron durante mi convalecencia, Carlos Martínez, mi colega del Cenidiap, quien me ha apoyado en todo, aún antes del accidente y quien hace las funciones de biblioteca de consulta en el piso donde trabajamos, al fotógrafo y editor Alberto Tovalín, a mis queridos amigos Soren Olmedo y Silvia Barbescu y a los críticos de arte Sylvia Navarrete y José Manuel Springer, además de a su querida esposa, Gabriela Galindo, quien me facilitó el texto de John Locke sobre el entendimiento humano en su versión inglesa y con quien hemos tenido memorables discusiones acerca de temas más complejos sobre la metafísica de la percepción.

Un agradecimiento por demás especial y por muchas e infinitas razones es para mi madre, Erika Döring, quien me acogió en su casa durante mi convalecencia y me ha apoyado con diversos materiales imprescindibles para esta investigación como han sido libros, fotocopias, material de cómputo y, muy importante, un escritorio donde trabajar. También quiero agradecer a la Doña Edu, quien me cuidó y me dio de comer todos los días que estuve en su casa y a Ernesto Schubert, excelente compañero de viaje con quien recorrí muchos museos e iglesias europeos donde pude comprobar personalmente algunas de las ideas aquí expuestas, particularmente la última morada de Delacroix y la iglesia de San Sulpicio, donde se encuentran los espléndidos murales que inauguran, en muchos sentidos, el cromatismo moderno.

Este trabajo tampoco hubiera podido realizarse sin el invaluable apoyo de la Coordinación del Posgrado, en particular del Dr. González Mello, a quien ya mencioné, y del de su sucesora, la Dra. Deborah Dorotinsky, así como el del infalible y siempre amable Héctor Ferrer, y sus eficientes auxiliares Tere Rojas y Brígida Pliego. En el mismo sentido también quiero expresar mi agradecimiento al personal de la Biblioteca Justino Fernández, que es donde llevé a cabo la mayor parte de mi investigación.

Por último, también quiero darle las gracias a mi padre, Octavio Rodríguez Araujo quien leyó parte del manuscrito, haciéndome valiosos comentarios además de facilitarme algunos textos muy reveladores que provocaron que la investigación diera un giro radical en los capítulos finales.

## Introducción

*Neither Principles nor Ideas Are Innate*

John Locke, 1690

Casi todas las imágenes que tenemos de la Revolución Mexicana son en blanco y negro. Eso no significa que el mundo haya sido gris, aunque sí podemos imaginar un paisaje polvoriento con los cielos fuertemente contrastados de la cinematografía de Gabriel Figueroa, con magueyes negros o plateados, trenes verdosos y oxidados y soldados vestidos de blancos calzones de manta con raídos y oscurecidos sombreros de palma; casas de adobe, a veces encaladas y manchadas con los ocres y parduzcos de la tierra seca. Cuando la fase armada de la guerra terminó, un pequeño ejército de jóvenes talentosos y entusiastas se dedicaron a cubrir con color los muros de los edificios públicos para que la gente disfrutara de un nuevo México alegre, próspero, moderno y en paz... y a colores.

Se ha difundido la idea de que el nuestro es un país particularmente colorido,<sup>1</sup> debido incluso a la fertilidad de la tierra y al buen clima. Para quienes hemos vivido en México nos

---

<sup>1</sup> “Colorido”, según mis diccionarios, significa “que tiene color” (Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 2001 –DRAE–) y “la disposición y grado de intensidad de los colores de algo” (*Larousse. Diccionario de la lengua española. Esencial*, México, Ed. Larousse, 2006). Aquí apareció una nueva palabra que concierne directamente a la investigación: “intensidad”. Habría que pensar en el antónimo: “descolorido”, que se refiere a algo “que ha perdido su color” (*Larousse*) o “de color bajo o pálido en su línea” (DRAE). En este sentido, el blanco, el gris y el negro (que también son colores, lo cual discutiré en el Capítulo 1) y quizás el rosa claro, el beige, y el azul pálido, serían “colores descoloridos” (si es que se puede hablar de una contradicción tan obvia) y “poco intensos”. Ludwig Wittgenstein, en sus *Observaciones sobre los colores* (Barcelona, Paidós/UNAM, 1994) se hace preguntas parecidas. De esto se desprende que “particularmente colorido” es que tiene colores intensos o brillantes, tomando en cuenta que el blanco, que no se inclina hacia ninguno de los colores más distintivos del espectro es, por necesidad, el más brillante de todos. Por otro lado, “colorido” en inglés se dice “*colourful*”, que además de “lleno de color” también significa “brillante”, “alegre”, “excitante”, etcétera (A. S. Hornby, *Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English*, Oxford University Press, 1974). El especialista Georges Roque, por ejemplo, cuida de no caer en esta confusión utilizando el término “riqueza cromática” que sí es característica de nuestro país y de nuestra cultura, independiente de que los mexicanos seamos un pueblo fiestero y alegre (*colourful*). (Véase Georges Roque, “Introducción”, en G. Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*, México,

queda claro que ésta es sólo una verdad a medias. A lo largo de esta investigación he podido comprobar decenas de datos que han contribuido a crear esta imagen que van desde la geografía de México, pasando por la filosofía de lo mexicano hasta la fisiología de la visión. Cuando yo era niño nos contábamos chistes en los cuales competían extranjeros de diversos países y el mexicano siempre ganaba, pero ganaba con trampa o con un ingenio desmedido que invariablemente dejaba a los extranjeros en desventaja. Tristemente, la realidad es muy diferente. Los mexicanos siempre hemos querido ser los primeros en todo pero sin esforzarnos demasiado. He tenido la oportunidad de platicar con mucha gente acerca del color mexicano y no darle mucha importancia resulta casi ofensivo.<sup>2</sup> Ciertamente tenemos extensas selvas, pero son cada día más pequeñas y no podríamos compararlas ni remotamente con las que tiene Brasil (por cierto, país que tiene el nombre de una madera explotada por su colorante). También es verdad que en México se producen muchas especies de frutas, pero no son muchas más que las que existen en cualquier otro país tropical. Además, bastante más de la mitad de nuestro territorio está fuera del trópico y es de clima árido y semidesértico.

---

IIE/UNAM, 2003, p. 18). Espero lograr que estas y muchas otras dudas que existen acerca del color y de las ideas que tenemos acerca de México y los mexicanos se despejen en el resto de mi investigación.

<sup>2</sup> Existe incluso una Asociación Mexicana de Investigadores del Color que en 2012 organizó su Segundo Encuentro Mexicano del Color. En él presenté una ponencia que se tituló “La no particularidad del color en el arte mexicano del siglo XX” que llegó a incomodar a algunos de sus miembros.



Fig. 1. Olga Costa, *La vendedora de frutas* (detalle), 1951.

Esta es posiblemente una de las pinturas más típicamente mexicanas, sin embargo es atípica. Es atípica porque no hay muchas más como ésta, salvo quizás algunos bodegones de los siglos XVIII y XIX. (Evidentemente me refiero a lo que se exhibe en los museos y no a lo que se vende en los parques y que decora los muros de muchos de los hoteles para turistas extranjeros). Por otro lado, también debemos tomar en cuenta que la autora era de origen alemán (su apellido era Kostakowsky) aunque vivió casi toda su vida en México. Xavier Villaurrutia escribió, un año antes de que se realizara, que “en los bodegones y naturalezas muertas del siglo pasado [hay] un deseo –iba a decir: un grito– inconsciente acaso, pero no por ello menos claro, de independencia de modelos españoles o, más generalmente, europeos; una aspiración tácita de hablar a los ojos del espectador mexicano de las cosas y de

los frutos mexicanos que forman la compañía silenciosa y diaria del mexicano.”<sup>3</sup> Villaurrutia también escribió que los artistas del siglo XIX descubrieron el carácter criollo y mestizo de nuestros frutos y que Rufino Tamayo era, en 1938, un pintor selvático y tropical que utilizaba colores cálidos que “nos acerca a eso que podemos llamar una armonía de raza.”<sup>4</sup>

Gran parte de las frutas que se cultivan en México no son nativas, como las famosas sandías de Tamayo. También se ha sugerido que los mexicanos somos muy coloridos porque somos descendientes de los aztecas y los mayas, quienes ciertamente tenían una predilección (al igual que muchas otras culturas de la Antigüedad) por cubrir la arquitectura, la escultura y los objetos suntuarios con los colores de los que disponían. Dichas civilizaciones gustaban mucho del color y, al igual que los toltecas, cholultecas y teotihuacanos antes que ellos, policromaban su escultura y su arquitectura, por dentro y por fuera, pero lo hacían con la paleta sumamente limitada de su época.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Xavier Villaurrutia, “Los deliciosos bodegones mexicanos”, *Excélsior*, México, 19 de marzo de 1950, en X. Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 1974, p. 985.

<sup>4</sup> Xavier Villaurrutia, “La pintura mexicana moderna”, *Hoy*, No. 61, México, 23 de abril de 1938, *ibidem*, p. 759.

<sup>5</sup> Una amiga muy querida, persona muy cercana al prehispanista Alfredo López Austin, me platicó que cuando hacían sus prácticas estudiantiles les exigían tallar los artefactos encontrados en las excavaciones con tal pulcritud que les borraban hasta el último rastro de color. Como expliqué anteriormente, lo “colorido” se refiere al uso de colores brillantes. La paleta prehispánica era bastante limitada (debido lógicamente al desarrollo tecnológico de su época), y salvo el azul que se utilizó durante el periodo clásico en la pintura al fresco –como en Bonampak y Cacaxtla–, un tanto apagada, puesto que el rojo y el amarillo disponibles en aquel entonces son compuestos de hierro que producen colores terrosos. Otra clara excepción es el rojo intenso de la grana cochinilla utilizado principalmente para el teñido de textiles. No obstante, en muchos casos, estos pocos colores fueron utilizados de manera magistral, logrando fuertes contrastes, lo cual, de acuerdo con los principios de la interacción cromática de la que habla Josef Albers, incrementa en la visión la intensidad del color local. (Véase J. Albers, *Interaction of Color*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1975.)



Fig. 2. *Tlaloc*, Cultura teotihuacana, ca. 500 d. C.

Sus descendientes durante la Colonia pintaron y tiñeron todo lo que les era posible, como sus textiles y sus alimentos. “La pasión del mexicano por el color se manifiesta en diferentes trabajos artísticos, así como en objetos con los que convive en su vida diaria, y no podían quedar olvidados los alimentos, ya que el color los vuelve más atractivos.”<sup>6</sup> Hoy en día se utilizan colorantes artificiales para teñir el papel picado que se usa para decorar los pueblos durante las múltiples festividades que hay en nuestro país y para confeccionar dulces

---

<sup>6</sup> Teresa Castelló Yturbide, “El color en la comida y otras curiosidades” en Georges Roque (coord.), *op. cit.*, p. 245. Esta investigadora nos habla entre otras cosas de que en México hay, desde épocas ancestrales, una fuerte tradición por colorear la comida y la bebida, como el pulque azul llamado *matlaloctli* o los licores característicos de localidades de fuerte población indígena como Cuetzalan en la Sierra Norte de Puebla. El uso de la *matlaxóchitl*, una flor azul “se conservó en los conventos [...] pues las indias, según Palafox, entraban con gusto a servir a las religiosas, instruyéndolas en el uso de los productos de la tierra, ya que las monjas en su mayoría eran españolas.

Así fue como las clarisas usaban el azul para colorear las ‘pastillas de olor’, hechas a base de azúcar y goma arábiga, y las agustinas sus ‘alfeñiques y golosinas particulares’ utilizando del *tzacuhtli* (orquidácea), los bulbos, azúcar y claras de huevo, para las figuras de alfeñique.” *Ibidem*, pp. 245-246. La tradición continúa hasta nuestros días, sólo que la mayoría de los colorantes son artificiales. Sin embargo esto tampoco es exclusivo de México, los dulces de casi todo el mundo son sumamente coloridos.

de masa de almendras y también de trigo, así como paletas heladas, aguas de sabores e incluso licores de frutas diversas. Ciertamente, la tradición popular de México es muy colorida, pero también aquella de otros países, y no sólo de los subdesarrollados. Los mandalas tibetanos, los trajes típicos de los lapones y una infinidad de prendas de vestir, manteles, utensilios de cocina, juguetes y una larguísima lista de ejemplos de todo el mundo, son sumamente coloridos. No puedo asegurar si todas, pero la gran mayoría de las civilizaciones antiguas pintaron casi todo lo que se puede pintar y con todos los colores a su alcance.<sup>7</sup>



Fig. 3. Marca país de México, 2011.

Una marca país (*country brand* en inglés) como la de España, diseñada por Joan Miró y popularizada a raíz del campeonato mundial de fútbol de 1982, es una especie de logotipo que adoptan los distintos países para promover el turismo extranjero y el intercambio comercial. La nuestra no sólo es multicolor sino que también incluye motivos supuestamente prehispánicos.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> John Gage, nos habla sobre el gusto por el color desde el punto de vista de la psicología experimental de los primeros años del siglo XX. “Una de las premisas desarrolladas por esta escuela de psicología era precisamente que, en lo que respecta a la aprehensión sensual, el placer producido por los colores brillantes, saturados, era el mismo en todos los períodos y en todos los pueblos, y que sólo los más elevados niveles de apreciación estética eran resultado de procesos de aculturación” J. Gage, *Color y cultura*, Madrid, Ed. Siruela, 2001, p. 208.

<sup>8</sup> Detrás de nuestra marca país hay una historia bastante interesante que rozaré en el último capítulo, pues el asunto de la promoción del color mexicano en la actualidad tiene que ver en parte con las ideas neoliberales de nuestros últimos gobernantes. Para promover este logotipo, un equipo encabezado por la Secretaría de Turismo durante el sexenio de Felipe Calderón llevó a cabo un amplio estudio relacionado con algunos eventos internacionales como el Foro Económico de Davos, involucrando a nuestras “celebridades

A pesar de que está bastante bien fundamentada y cada vez hay más estudios sobre el tema (especialmente de parte de sus apologistas), la idea del México colorido se fue formando durante el siglo XX y fue adquiriendo fuerza hacia mediados de la centuria. En los últimos capítulos de esta investigación intentaré describir cómo declinó posteriormente y está siendo rescatada con argumentos poco fundamentados, basados principalmente en glorias pasadas. Un peligroso lugar común, que sigue repitiéndose hasta el cansancio, es suponer que el manejo del color y, en todo caso, de cualquier otra habilidad, como pudiera ser el dibujo, la solución de complicadas ecuaciones matemáticas o conducir automóviles, pueda ser una “cualidad innata”. “El rasgo distintivo de los artistas mexicanos es el uso del color, cualidad innata que gusta y llama la atención cuando se trabaja en el extranjero, señala Silvia Rodríguez, pintora dibujante y, grabadora y académica de la Escuela Nacional de Artes plásticas”.<sup>9</sup> Ya desde el siglo XVII algunas mentes brillantes habían descartado estas ideas por completo y me cuesta trabajo creer que todavía haya tanta confusión al respecto. “Es opinión establecida entre algunos hombres, que no hay en el entendimiento ciertos principios innatos; ciertas nociones primarias (κοιναι εννοιαι), caracteres, como impresos en la mente del hombre, que el alma recibe en su primer ser y que trae al mundo con ella. Bastaría, para convencer al desprejuiciado lector de la falsedad de semejante suposición, limitarme a mostrar [...] de qué modo los hombres, con el solo empleo de sus facultades naturales, pueden alcanzar todo el conocimiento que poseen sin la ayuda de ninguna impresión innata, y pueden llegar a la certeza sin tales nociones o principios innatos. Porque me imagino que

---

internacionales” como son algunos deportistas de élite y midiendo los factores de éxito de la campaña con estadísticas tales como qué turistas famosos recibimos (básicamente gente como actores de Hollywood o cantantes de música popular).

<sup>9</sup> Mónica Mateos-Vega, “Tres artistas mexicanas llevaron el uso del color a un monasterio de Serbia”, *La Jornada*, 19 de marzo de 2014, p. 4a.

fácilmente se concederá que sería impertinente suponer que son innatas las ideas de color, tratándose de una criatura a quien Dios dotó de vista y del poder de recibirlas a partir de los objetos externos, por medio de los ojos.”<sup>10</sup>

La primera generación de antropólogos mexicanos, encabezada por Manuel Gamio, autor del influyente estudio *Forjando patria*, realizó importantes esfuerzos por reconocer las principales características de nuestro pueblo, llegando a conclusiones muy diversas donde destaca el carácter fiestero y desobligado que tan mala fama nos ha dado. Muchos de los visitantes extranjeros han contribuido en gran medida a fortalecer esta imagen de nuestra cultura, particularmente aquéllos provenientes de países de tradición protestante que comulgan con ideas que llaman a la austeridad y al empirismo. Existen amplios datos de que por lo menos aquellos que vieron los primeros murales mexicanos quedaron impactados por el inmenso colorido del que estaban hechos. A raíz de la popularización de los tintes artificiales, muchos de nuestros productos artesanales se fueron haciendo cada vez más coloridos, como los textiles. Éstos atrajeron desde entonces el gusto de los turistas, particularmente de los provenientes de Estados Unidos –que son la mayoría–, y que encuentran totalmente fuera de sus parámetros culturales. Debido al éxito comercial de estos productos, como los sarapes de Saltillo, las hamacas, las máscaras y los huipiles, los fabricantes han

---

<sup>10</sup> John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, FCE, 1956, pp. 21-22. Arthur Schopenhauer, quien leyó a Locke y también a Newton, a Goethe y a Descartes (tanto la *Dióptrica* como el *Tratado de la luz*) comienza su ensayo *Sobre la visión y los colores* con la siguiente oración: “Toda intuición es intelectual.” y después prosigue: “Pues sin el *entendimiento* no llegaríamos nunca a la intuición, a la percepción o aprehensión de *objetos*, sino que nos quedaríamos en la mera sensación”. Más adelante aclara que “la intuición, el conocimiento de objetos o de un mundo objetivo, es obra del entendimiento. Los sentidos son simplemente el asiento de una sensibilidad incrementada”, A. Schopenhauer, *Sobre la visión y los colores*, Madrid, Ed. Trotta, 2013, pp. 47-48. Ya en nuestro siglo, Maurice-Merleau Ponty nos dice que “Lo visible es aquello que se capta *con* los ojos, lo sensible aquello que se capta *por* los sentidos. Sigamos la idea de sensación sobre este terreno y veamos en qué se convierten, en el primer grado de reflexión que es la ciencia, este ‘por’, este ‘con’ y la noción de órgano de los sentidos [...] Dado el mundo objetivo, debemos admitir que éste confía a los órganos de los sentidos mensajes que deben ser transportados, posteriormente descifrados, de manera que reproduzcan en nosotros el texto original.” Es decir, con la inteligencia, M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, París, Éditions Gallimard, 1993, pp. 13-14.

llegado al extremo de ofrecer al público sombreros de charro verdes y morados que ningún mexicano serio se atrevería a usar.

El estudio del color, que se ha popularizado en años recientes, es entrar a un mundo casi desconocido en el campo de la historia del arte.<sup>11</sup> Estamos tan acostumbrados a ver de colores que no nos percatamos de lo peculiar que puede ser esta situación. El color del mundo que percibimos se debe a que poseemos millones de células que reaccionan ante la luz de un rango reducido de longitudes de onda que nuestro cerebro decodifica e interpreta. Este rango es tan corto que lo que no vemos es infinitamente superior a lo que sí vemos; y lo que no vemos también existe y es igual de real.<sup>12</sup> Damos por hecho que las pinturas tienen color porque sí, que la escultura puede tenerlo o no, que la fotografía puede ser a color, blanco y negro, azul o sepia y, como escribí en la **nota 11** en estas páginas, hasta épocas relativamente cercanas, no muchos historiadores habían tratado el uso del color en el arte con un particular interés. En México se publican pocos libros y muchos menos sobre arte. Pensen-

---

<sup>11</sup> Muchos de los autores que han escrito sobre color en épocas relativamente recientes coinciden en que la bibliografía es escasa porque el estudio del color, así como el resto de los materiales de los que están hechas las obras de arte, ha sido relegado por la mayoría de los historiadores del pasado. Por poner sólo tres ejemplos, el artista británico David Batchelor se lamenta de que “El color ha sido el objeto de un prejuicio extremo en la cultura occidental [...]. En occidente, desde la Antigüedad, el color ha sido marginado sistemáticamente, vilipendiado, disminuido y degradado [por generaciones de filósofos, artistas e historiadores del arte]” D. Batchelor, *Chromophobia*, Londres, Reaktion Books, 2002, p. 22. En Argentina, la especialista Gabriela Siracusano, al referirse a la dificultad de trabajar la materialidad de las obras coloniales sudamericanas, nos dice que “el hecho de insistir en esta ‘excavación’ y ‘exhumación’ de lo material nos arrojó a un abismo de saberes y supuso saltar las barreras de las fuentes relativas a la historia del arte para ponerlas en contacto con fuentes coetáneas provenientes de campos poco explorados para el estudio del arte colonial andino”, G. Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, FCE, 2008, p. 19 y Georges Roque, en Francia, recuerda que “En 1984, cuando comencé a trabajar sobre color, me sorprendió sumamente el hecho de que no existía ningún artículo de fondo dedicado a la ley de contraste simultáneo de [Michel-Eugène] Chevreul.”, G. Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l’abstraction*, París, Gallimard, 2009, p. 7.

<sup>12</sup> En la reciente inauguración del Año Internacional de la Luz llevada a cabo en la sede de la Unesco en Francia, la investigadora mexicana Ana María Cetto nos recordó que “La luz no se restringe a lo que nosotros vemos. Hay luces más allá de la parte visible del espectro electromagnético”, Emir Olivares, “Ana María Cetto, única mexicana en el comité del Año Internacional de la Luz”, *La Jornada*, México, 20 de enero de 2015, p. 34.

do únicamente en los estudios monográficos sobre artistas, en muchas de las bibliotecas caseras de gente que conozco y que no se dedican a la historia del arte puede que haya más de un libro sobre Henri Matisse, Andy Warhol o El Greco, sin embargo no existen libros sobre la gran mayoría de nuestros artistas (con la clara excepción de los catálogos de exposiciones). No es que esté bien establecer como un parámetro serio la publicación de lo que puede confundirse con los “*coffee table books*” que se pusieron de moda a mediados de los años setenta cuando mejoraron y se abarataron las técnicas de impresión a color, pero el hecho sí es notable. Aún menos son los libros sobre el color en el arte. Desde hace varios años que estoy familiarizado con *Cordelia Urueta y el color* de Elisa García Barragán, publicado en los años ochenta por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Tenía entendido que había una publicación que se llamaba *Tamayo y el color*, pero no; su título es *Tamayo a secas* y es una edición de lujo ilustrada que reproduce el poema “El arco iris” que el pintor dedicó a su esposa Olga y que se publicó en 1983. Siendo un país supuestamente tan colorido podríamos imaginar estudios como “el color en la pintura virreinal”, “el color de la pintura mural de la Revolución”, “el color en la obra de Rufino Tamayo” o “la audacia colorística de Roger von Gunten”, por proponer sólo algunos ejemplos.

Existen varios problemas más. Uno de ellos es la gran cantidad de inexactitudes y lugares comunes que sobre el color se han dicho. Por ejemplo, la mayoría de la gente cree que los pueblos inuit del ártico, que viven en un ambiente predominantemente blanco, tienen muchos nombres para este color. En varias ocasiones he escuchado que son veinte (un número totalmente arbitrario pero que coincide con el número de nuestros dedos), cuarenta y hasta

cien. Otras personas dicen que en realidad son nombres para la nieve;<sup>13</sup> ninguna de las dos versiones es exactamente correcta. Por ejemplo, a lo largo de mi investigación me topé varias veces con este tipo de aseveraciones: “Los griegos fueron ciegos al azul, según parece; un europeo urbano normal del siglo XX cuenta cien grises, los maoríes distinguen cien rojos, siete blancos los esquimales, etc.”<sup>14</sup> Tuve la fortuna de visitar Groenlandia y se lo pregunté a la pintora inuit Aka Høegh. Blanco se dice *qaqortoq*, precisamente el nombre del pueblo donde vive. Por cierto, he podido comprobar que muchos de los pueblos en Groenlandia (que es colonia danesa), así como de Escandinavia en general, son mucho más coloridos que la mayoría de los nuestros.



**Figs. 4 y 5. Qaqortoq, Groenlandia y San Pedro Xalostoc, Estado de México.**

Hablando de cuestiones más especializadas, del mismo modo como ocurre en muchos otros casos de la historia, aún persisten algunas confusiones acerca de hechos muy concretos que

---

<sup>13</sup> Este axioma es tan común que se repite continuamente. Por poner tan sólo un ejemplo, el autor de *best sellers* Ken Follet, recientemente invitado de honor a la Feria del Libro de Guadalajara (2014) nos dice en su última novela que “Al igual que los esquimales tenían muchas palabras para describir la nieve, los moscovitas contaban con infinidad de expresiones para referirse al mercado negro.”, K. Follet, *El umbral de la eternidad*, México, Plaza y Janés, 2014, p. 464. El antropólogo Franz Boas, en su *Handbook of American Indian Languages* de 1911 se refiere a *cuatro* términos para describir distintos *tipos* de nieve empleados por los inuit del norte de Canadá. Como ahora sabemos, esta información ha dado pie a un sinnúmero de reinterpretaciones, imprecisiones y exageraciones.

<sup>14</sup> Isidoro Reguera, “Introducción”, en Ludwig Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, Barcelona, Paidós/UNAM, 1994, p. x.

los historiadores todavía tratan de resolver. Por ejemplo, para la historia del color, el neo-impresionismo fue muy importante. Su fundador, Georges Seurat, quien aplicó algunas de las teorías científicas más avanzadas de su tiempo a su método pictórico, inauguró lo que él llamó “cromoluminarismo” o “divisionismo” y que mucha gente conoce como “puntillismo”. En un primer borrador escribí que él había basado su método en las enseñanzas de Michel-Eugène Chevreul, el importante químico francés que fue durante mucho tiempo jefe de tintorería en la fábrica de tapices de los Gobelinos en París. Me referí a una vieja polémica acerca de si acaso se entrevistó con él o no. Resulta que Paul Signac, otro de los pioneros del divisionismo, escribió alguna vez que habían ido juntos a visitar al anciano químico y parece que no fue exactamente así.<sup>15</sup>

Otro asunto delicado con el que me topé, justamente en torno a estos personajes, es si acaso Seurat basó su método en ciertos autores o no. Como es sabido, este tipo de problemas con los que se encuentran los historiadores son tan viejos como la historia misma y, en este ca-

---

<sup>15</sup> En el catálogo de la magna exposición llevada a cabo en el Grand Palais de París con motivo de los cien años del fallecimiento de Seurat, la nota 2 del Anexo J, “Michel-Eugène Chevreul”, dice que “Mucho después de la muerte de Seurat [quien murió muy joven], Signac dijo que Seurat lo había acompañado a visitar a Chevreul (reportado por Jacques Guenne, ‘Entretien avec Paul Signac,’ *L’art vivant* 1, 6 [1925]: 1-4, y por Edouard Fer, *Solfège de la couleur* [1953], p. vii). No obstante, esta afirmación parece representar un lapso memorístico, ya que en una carta a Octave Mirbeau, fechada en 1894 por evidencia interna (mercado de autógrafos, París, enero de 1969), Signac escribió sobre los caminos separados que él y Seurat habían tomado hacia el neo-impresionismo y dijo que antes de conocer a Seurat había visitado ‘al papá [père] Chevreul donde un preparador’ le había enseñado cosas.”, Robert L. Herbert, *et al.*, *Seurat*, París, Grand Palais, 1991, p. 439. Georges Roque en su libro fundamental para entender este periodo, *Art et science de la couleur...*, *op. cit.*, también recoge esta información, aunque le otorga el beneficio de la duda. “En cuanto a saber si Seurat acompañó a Signac durante su visita al viejo químico, es probable. Sin embargo, la cuestión no ha sido zanjada de manera definitiva.”, G. Roque, *op. cit.*, p. 351. En la nota 99, que respalda esta idea, dice que “[William I.] Homer considera probable la presencia de Seurat (*op. cit.* [W. I. Homer, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1964], p. 130), mientras que Herbert la descarta, al estimar que los recuerdos de Signac sobre este punto son contradictorios [aquí cita entre paréntesis el mismo catálogo y nota de Robert L. Herbert *et al.*]: por un lado, en efecto, Signac afirma en varias ocasiones que él había llegado a los Gobelinos acompañado de Seurat [cita también la carta a Édouard Fer] [...]. Por otra parte, Signac afirma haberle hecho una visita ‘a papá Chevreul’ antes de conocer a Seurat. Por lo tanto, la contradicción desaparece si consideramos –como propondré al insistir sobre este asunto acerca de Signac– que hubo *dos* visitas de Signac: la primera a Chevreul, con Charles Angrand, y la otra a su asistente en los Gobelinos, Émile David, probablemente con Seurat.”, G. Roque, *op. cit.*, p. 599.

so, debido a la complejidad del asunto, podrían fácilmente constituir el tema de una nueva investigación, por lo que intentaré ser breve. En una carta clave que Seurat le escribió a Félix Fénéon el 20 de junio de 1890, enumera a los científicos, teóricos y artistas cuyos escritos más le influyeron y describe las principales etapas de su evolución pictórica. En ella menciona a Ogden N. Rood, un físico norteamericano especialista en temas de óptica y acuarelista aficionado que en 1879 publicó el libro *Modern Chromatics* (traducido en Francia como *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie* y publicado en 1881) que contribuyó de manera sustancial al desarrollo del neo-impresionismo. Tenemos evidencias de que lo conocieron bien Fénéon y Paul Signac, quien lo cita ampliamente en *D'Eugene Delacroix au néo-impresionnisme*, publicado en 1899. Prácticamente todos los autores coinciden en que Seurat aprendió mucho sobre color a partir del libro de Rood, no obstante, John Gage dice que “Seurat nunca afirmó haber leído a Rood (ver nota 10),<sup>16</sup> pero ciertamente hizo anotaciones de él [ahí entra la nota 20, que dice: “Véase R. L. Herbert *et al.* 1991, *Georges Seurat, 1859-1891*, Apéndice K, 390-1” en la versión que de este catálogo publicó el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York], y más importante, parece que copió el diagrama de contrastes circular organizado de acuerdo al nuevo esquema de [Hermann von] Helmholtz, con el azul opuesto al amarillo-naranja, el verde opuesto al rojo-violeta, etcétera [aquí entra la nota 21].<sup>17</sup> No conocemos, sin embargo, la fecha de esta copia, o siquiera si efectivamente la hizo Seurat, puesto que parece una

---

<sup>16</sup> La nota 10 se refiere a la carta del 20 de junio de 1890. En efecto, este importante documento dice literalmente que “Rood m’ayant été signalé par un article de Philippe Gille [dans Le] Figaro 1881 [Rood me fue señalado por un artículo de...].”, John Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 299. (Véase también Robert L. Herbert, *et al.*, *op. cit.*, Anexo F, “Lettre de Seurat à Fénéon, le 20 juin 1890”, p.432).

<sup>17</sup> Ésta dice: “Homer 40f; Fénéon, cuya lectura de Rood ha sido señalada, hizo sus [pares de colores] complementarios sólo aproximados a los de este autor en su reseña de 1886, pero en la época de su artículo sobre Signac en *Les hommes d’aujourd’hui* en 1890, se habían acercado mucho más a los de Rood (Fénéon 174f).”, John Gage, *Colour and Meaning...*, *op. cit.*, p. 300.

calca; y un croquis de un círculo cromático de alrededor 1887-8, recientemente publicado por [Robert L.] Herbert,<sup>18</sup> exhibe al pintor aún pensando en términos de parejas [cromáticas] tradicionales.”<sup>19</sup> No obstante, existen dos borradores de la carta a Fénéon que tienen información ligeramente distinta. En el manuscrito denominado “*version B*” en el catálogo *Seurat* arriba mencionado y que se conserva en los archivos de César M. de Hauke, el pintor escribió que “Rood estuvo en mi poder el día siguiente a la aparición de la reseña del libro de Philippe Gille, colección del Figaro 1881.”<sup>20</sup> Básicamente todos los autores que menciona en la carta coinciden con los que posteriormente enlistó Signac en su libro sobre Delacroix y el neo-impressionismo: “A lo largo de sus estudios, él [Seurat] constató que de las leyes análogas que rigen la línea, el claroscuro, el color, la composición, tanto en Rubens como en Rafael, en Miguel Ángel como en Delacroix: el ritmo, la medida y el contraste.

Aprendió de la tradición oriental, los escritos de Chevreul, de Charles Blanc, de Humbert de Superville, de O. N. Rood, de H. Helmholtz.”<sup>21</sup>

En toda la historia se dan casos similares y los historiadores poco a poco han ayudado a desenredar este tipo de polémicas. Afortunadamente, como escribí líneas más arriba, desde hace unas cuantas décadas, una nueva generación de investigadores muy serios se han abocado a la aplicación de nuevas metodologías para acercarse más al estudio de temas como la relación del arte con la ciencia o la materialidad de las obras de arte, donde ineludiblemente se inserta el estudio del color. Ciertamente, y como en todos los casos, se siguen publicando materiales no tan serios que repiten ideas como las que hablan de los blancos de

---

<sup>18</sup> Publicado en R. L. Herbert, “*Parade du Cirque de Seurat et l’esthétique scientifique de Charles Henry*”, *Revue de l’art*, no. 50, 1981.

<sup>19</sup> John Gage, *Colour and Meaning...*, *op. cit.*, p. 213.

<sup>20</sup> Robert L. Herbert *et al.*, *op. cit.*, p. 432.

<sup>21</sup> Paul Signac, *D’Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, París, H. Floury, Librero-Editor, 1921, p. 67

los esquimales o que asocian ciertos colores a los temperamentos o a las cualidades sexuales de los seres humanos.

En este sentido, se insiste con frecuencia (y desde hace ya muchos años) en que a los mexicanos nos gustan mucho los colores fuertes y que nuestro país es uno de los más coloridos. Por ejemplo, cuando Julio Verne (quien nunca estuvo aquí), al describir el trayecto de México a Acapulco nos dice que acá “y allá crecían el vólculo o la jalapa medicinal y el pimientito colorado con los indigoteros [sic], los cacaos y el palo de Campeche. Todos los productos variados de la flora tropical, dalias, menzelias [sic], helicantos [sic], irizaban [sic] con sus colores aquel vergel maravilloso, que es el más fértil del territorio mexicano.”<sup>22</sup> lo cual sabemos que no es verdad. A lo largo de la investigación me encontré con muchas más imprecisiones similares que confirman los equívocos y la poca atención que se le ha dado al estudio del color y a la óptica en general. Por ejemplo, según la teoría de la emisión, explicada por Platón, los ojos emitían rayos que, al rebotar en los objetos, producían la visión. Esta idea perduró hasta la Edad Media.<sup>23</sup> No obstante, Aristóteles la desmiente cuando dice que “si el órgano visual mismo fuera de fuego, la cual es la doctrina de Empedocles, una doctrina enseñada también en el Timeo, y si la visión fuera el resultado de luz emanando desde el ojo como si se tratara de una linterna, ¿por qué no tiene el ojo el poder de ver incluso en la oscuridad?”<sup>24</sup>

Otro problema muy grave es que de los pocos estudios que hay sobre color muchos tienden a ser de divulgación –en el mejor de los casos– y la mayoría, dirigidos a un público similar

---

<sup>22</sup> Julio Verne, *Un drama en México*, México, Ed. Porrúa, 2013, p. 11.

<sup>23</sup> Platón, *The Republic*, VI, 508 b, Londres, Pan Books, 1981, p. 187. Véase también David C. Lindberg (ed.), *Science in the Middle Ages*, University of Chicago Press, 1976.

<sup>24</sup> Aristóteles, *On Sense and the Sensible (De sensu et sensibilibus)*, <http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/sense/complete.html>, consultado el 25/11/2013 a las 21:30 hrs.

al de los estudiantes de diseño gráfico o de publicidad, repiten incansablemente los más típicos lugares comunes. Por ejemplo, en los años sesenta se publicó en Francia un pequeño libro de Maurice Dérivé, fundador y secretario general del Centro de Información del Color hasta su muerte en 1972. En México tuvo una amplia difusión. Tan sólo de la edición mexicana de 1967 se tiraron 6,000 ejemplares. Este texto, dirigido a un público muy amplio, fue publicado originalmente por la editorial Presses Universitaires de France dentro de la colección *Que sais-je?* en 1964. Las secciones de química y física del color son muy claras y abarcan las principales cuestiones científicas relacionadas con el color, la luz y la visión basándose en muchos de los estudiosos más serios sobre la materia, como James Clerk-Maxwell y Wilhelm Ostwald.<sup>25</sup> Sin embargo, las secciones dedicadas a la percepción del color y sus efectos en la mente humana (una de las facetas del estudio sobre color menos estudiadas y a la vez más difundidas entre los legos) contienen propuestas muy arriesgadas que, por lo menos en México, tuvieron amplias repercusiones en la publicidad y en el diseño en general. En el Capítulo 1 abundaré más en estos ejemplos, pero rescato una cita que da cuenta de la subjetividad del tema. “En la tiendas y lugares de venta se utiliza igualmente con provecho las leyes del colorido correcto de los lugares, de las mercancías, de su embalaje. En la casa misma, el ama de casa, con el concurso del decorador y del especialista en alumbrado, puede darle más confort y más felicidad de vivir mediante buena distribución conjugada y armonizada de los colores.”<sup>26</sup> Consciente del problema que significa la falta de estudios serios acerca del color, particularmente en México, la profesora de la Fa-

---

<sup>25</sup> James Clerk Maxwell (1831-1879) fue un físico escocés fundamental en los estudios que derivaron en el desarrollo de la física cuántica y gran aportador de algunas de las principales teorías del color del siglo XIX, además de haber inventado la fotografía a color. Wilhelm Ostwald (1853-1932) fue el químico alemán (nacido en Letonia y ganador del Premio Nobel en 1909) que quizás más aportó a los estudios modernos acerca del color. Además de muchos trabajos sobre química escribió *Goethe, Shopenhauer und die Farbenlehre* (1919) y *Die Harmonie der Farben* (1923).

<sup>26</sup> Maurice Dérivé, *El color*, México, Ed. Diana, 1967, p. 93.

cultad de Psicología de la UNAM y presidente fundadora de la mencionada Asociación Mexicana de Investigadores del Color, Georgina Ortiz y autora de *El significado de los colores*, publicado por primera vez en 1992, dice que “Uno de los aspectos más relevantes de este libro es la originalidad, en el sentido de que es el primer estudio sistemático que se realiza acerca del significado de los colores. Esta afirmación se basa en la ausencia de bibliografía no sólo nacional, sino también extranjera.”<sup>27</sup> Sin embargo también nos dice que “intentar desentrañar el mundo del color por medio del análisis histórico-cultural es una tarea ardua y casi inútil”<sup>28</sup> y, más o menos copiando la tónica del compendio de Déribéré, cierra con la siguiente recomendación: “Para todo esto y mucho más puede servir esta investigación, por ejemplo, situaciones experimentales y no experimentales en el medio, cuyos resultados pueden utilizarse en el trabajo para mejorar las relaciones entre los integrantes de una oficina, en el uso de los hospitales y en la decoración de los departamentos...”<sup>29</sup>

Cuando comencé este trabajo y después de impartir cursos de teoría del color durante más de diez años, me preciaba de tener una amplia biblioteca sobre el tema, misma que no sobrepasaba los veinte volúmenes. Además de los imprescindibles *La interacción del color* de Josef Albers y *El arte del color* de Johannes Itten contaba entonces con una lujosa publicación alemana con ilustraciones facsimilares del *Zur Farbenlehre* de Goethe y una rara primera edición del diccionario de color de Maerz y Paul.<sup>30</sup> A partir de entonces se ha ido enriqueciendo y, aún así, sólo ocupa media repisa. En el capítulo primero intentaré proporcionar datos más precisos acerca de la escasez real de la bibliografía sobre color a la que hacen referencia la mayoría de los autores, empezando por Georgina Ortiz, siguiendo por John

---

<sup>27</sup> Georgina Ortiz, *El significado de los colores*, México, Ed. Trillas, 2011, p. 286.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 285.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>30</sup> Véase Aloy John Maerz y Morris Rea Paul, *A Dictionary of Color*, Nueva York, McGraw-Hill, 1930.

Gage y corroborada por Georges Roque, uno de los especialistas más serios y que además trabaja en México.

Entre los años 1993 y 1994 se llevó a cabo el seminario “El color en el arte” en el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM. A éste le siguió un coloquio en el que participaron algunos de los especialistas internacionales más reconocidos. Con el material presentado se editó el libro *El color en el arte mexicano*, el cual tuvo que esperar cerca de diez años para su publicación. Tanto en la “Presentación” como en la “Introducción” y en más de uno de los textos incluidos, sus autores parecen coincidir en que no existen muchos estudios serios sobre el color en el arte, ni de México ni de otros países. La crítica de arte mexicana Rita Eder, entonces directora del IIE escribe lo siguiente en su presentación: “Este libro probablemente sea uno de los primeros en nuestro país que se dedican exclusivamente al estudio del color [...]. No cabe duda de que por el rigor de sus planteamientos y la riqueza de sus análisis, constituirá pronto una referencia para las investigaciones futuras.”<sup>31</sup> A su vez, Roque, el principal orquestador tanto del seminario como del coloquio y la publicación, declara en su introducción que “no existe hasta la fecha un estudio general del color en el arte y la cultura en México, de tal suerte que el objetivo de este libro es precisamente el de contribuir a llenar esta laguna. Cabe subrayar a este propósito la originalidad del presente volumen, en la medida en que no existe tampoco, que yo sepa, algo semejante, en el caso del color en otro país.”<sup>32</sup> Más adelante continúa diciendo que “A pesar de la riqueza

---

<sup>31</sup> Rita Eder, “Presentación”, en Georges Roque (coord.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>32</sup> Georges Roque, “Introducción”, en G. Roque (coord.), *op. cit.*, p. 16. Aquí vale la pena preguntarse si acaso otras naciones están muy orgullosas de su colorido o falta de y qué tan importante les parece el color en sus culturas locales. Como ya he señalado y lo haré a todo lo largo de la investigación, sí es evidente que el color en el arte es un tema que se ha descuidado. Por otro lado, Gage, en *Colour and Meaning* menciona dos textos más o menos recientes sobre el color en el arte europeo, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei* (*Organización cromática y teoría del color en la pintura occidental*) de Lorenz Dittmann y

cromática que caracteriza a la naturaleza y a la cultura mexicanas, no existen hasta la fecha estudios sistemáticos sobre el color y sus usos culturales.”<sup>33</sup> En el mismo texto aclara que en la convocatoria al Coloquio se planteaba “examinar si hay una especificidad mexicana en el manejo de ciertos colores y combinaciones de colores” y se contesta a sí mismo diciendo que “en un país multicultural y pluriétnico como México, no existe una homogeneidad en el manejo de los colores [...] Esto quiere decir que hay que renunciar a la idea *a priori* de una unidad cromática en México, idea bastante ideológica, cabe admitirlo.”<sup>34</sup> Cierra la “Introducción” lamentándose de que no haya habido nada sobre arquitectura o pintura contemporáneas y pone de ejemplo a los pintores Rufino Tamayo y Vicente Rojo: “Ojalá sus carencias [del libro] despierten en otros investigadores el deseo de seguir y profundizar todas las vías y líneas aquí propuestas.”<sup>35</sup>

Preocupado por estas afirmaciones me di a la tarea de investigar hasta qué punto eran ciertas y comencé a estudiar a diversos autores. En un libro de reciente aparición, titulado lacónicamente *Colour* en su inglés original, encontré comentarios similares. David Batchelor, el editor del volumen, nos dice en la “Introducción” que “las discusiones acerca del color no son en gran medida una disciplina académica; sino más bien son generadas en el proceso de hacer cosas – pinturas, esculturas, fotografías, instalaciones, películas, edificios, novelas, canciones y poemas [...]. El color pertenece tanto a las artes como a las ciencias, tanto a la alta cultura como a la cultura popular, tanto a la teoría como a la narración de cuentos.”<sup>36</sup>

En el mismo texto se cuestiona, como casi todos los autores que he podido revisar, por qué

---

*Historia Koloru w dziejach malarstwa europejskiego (Historia del color en la pintura europea)* de Maria Rzepińska de 1987 y 1989 respectivamente.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>36</sup> David Batchelor (ed.), *Colour*, Londres, Whitechapel, 2008, p. 15.

se le da tan poca importancia al estudio del color y llega a algunas conclusiones interesantes. Para muchos teóricos, el uso exagerado del color es sinónimo de subdesarrollo, característico de sociedades primitivas, infantiles o poco refinadas; respecto a la gran cantidad de obras de arte que tienen poco o nada de color y que parecen “sobrevivir perfectamente” sin éste<sup>37</sup> nos dice lo que sigue: “Por ésta y otras razones, el color ha sido muchas veces interpretado como uno de los recursos artísticos menos valorados y el tema menos relevante para los críticos. Comúnmente, el color ha sido muchas veces visto como superficial, suplementario y cosmético; atractivo para los niños, quizás, pero no una distracción potencial, o peor aún, para los adultos. Muchas veces interpretado como femenino, como demasiado conectado con los sentidos y las emociones, con el cuerpo y el placer, el color amenaza con interponerse en el camino del ámbito más serio, intelectual y masculino del dibujo y la creación de formas.”<sup>38</sup>

Es por estas razones que será necesario comenzar esta investigación haciéndonos preguntas y esclareciendo las múltiples hipótesis que manejan los diversos autores que abordan esta cuestión. La gran mayoría de las obras de arte tienen color. Los pintores de casi todas las épocas y lugares han utilizado el color, muchos escultores y arquitectos también, pero nos queda claro que son pocos los estudios que se han hecho al respecto. De éstos se desprenden ideas tan diversas que es difícil encontrar puntos de acuerdo. Mucha de esta literatura proviene de la cultura occidental, principalmente de Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Alemania y es en parte por esta razón (y muchas otras y más complejas) que el mundo está

---

<sup>37</sup> Ver **nota 5** del Capítulo 1. Al respecto, John Gage escribió en 1999 que “Ahora existen razones para creer que puede haber una explicación biológica de la creencia de que las variaciones tonales en una escena proporcionan al espectador la mayor parte de la información necesaria para su interpretación.”, J. Gage, *Colour and Meaning, op. cit.*, p. 36.

<sup>38</sup> David Batchelor (ed.), *op. cit.*, p. 19.

dividido en dos: la civilización occidental y el mundo “primitivo”. En este sentido la afirmación más generalizada es que el arte primitivo es más colorido que el arte occidental.<sup>39</sup> Walter Benjamin escribió en 1914 un breve ensayo titulado “Una visión infantil del color” donde dice que el color pertenece al ámbito de lo espiritual y que éste se encuentra en su estado más puro en los niños. Benjamin argumenta –y hay que tomar en cuenta la fecha tan temprana de este texto– que el color pertenece al mundo de la imaginación; al mundo infantil. Más adelante afirma que “una visión pura está relacionada no con el espacio y los objetos sino con el color”.<sup>40</sup> Al respecto continúa diciendo que “La relación del color con los objetos no está basada en su forma [...] sino...] que va directamente al corazón espiritual del objeto por medio de aislar el sentido de la vista. Cancela las referencias cruzadas intelectuales del alma y crea un ánimo puro, sin por ello sacrificar el mundo [...] La actividad imaginativa impoluta del niño surge del alma. Pero porque los niños ven con ojos puros, sin permitirse estar perturbados espiritualmente, esto es algo espiritual”.<sup>41</sup>

Hasta hace relativamente poco se pensaba que el manejo del color no se podía enseñar.<sup>42</sup> A la fecha, en ninguna de las dos escuelas de arte más importantes de la ciudad de México

---

<sup>39</sup> Sin embargo, vale la pena notar que con la Revolución Industrial se descubrieron y sintetizaron muchos nuevos pigmentos y tintes que permitieron que los habitantes de los países occidentales disfrutaran en un principio de muchos más colores que los que se producían artesanalmente en las sociedades no-industrializadas.

<sup>40</sup> Walter Benjamin, “A Child’s View of Color” (1914), en Walter Benjamin, *Selected Writings*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, Vol. I, p. 51. (Véase también la cita correspondiente a la **nota 32** del Capítulo 1).

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> Debido a que desde el Renacimiento el manejo del color en la pintura se consideraba una actividad intuitiva frente a la intelectualidad del dibujo (*disegno* en italiano), aquél no se podía enseñar de la misma manera que éste. Hacia mediados del siglo XIX comenzó a cuestionarse la idea de que el manejo del color era un conocimiento innato. Delacroix, el 24 de septiembre de 1850 escribe “Sobre el prejuicio de que uno nace colorista y que se convierte en dibujante”, Eugène Delacroix, *Journal. 1822-1863*, París, Librairie Plon, 1996, p. 267. Charles Blanc (de quien me ocuparé con más detalle más adelante), autor de *Grammaire des arts du dessin*, publicado en 1867, un libro que influyó a muchos de los artistas y teóricos que trabajaron en Francia hacia el final del siglo XIX y que admiraba enormemente a Delacroix, también cuestionó este prejuicio. En otro texto, *Les Artistes de mon temps : Eugène Delacroix*, citado por Signac en *D’Eugène Delacroix au...*, se queja de

existe una materia que se llame “teoría del color” o algo parecido. Sí se enseña, pero no pasa de un semestre o dos durante toda la carrera. El problema tiene largas y profundas raíces que se remontan a épocas muy remotas. Las razones son muy variadas y complejas y en el primer capítulo intentaré exponerlas de manera más amplia. Desde épocas muy antiguas, la obtención y fabricación de pigmentos y colorantes ha estado relacionada con la magia, la alquimia, la herbolaria y la farmacopea, lo cual hace del manejo de los colores una actividad peligrosa, de misterio y de mucho poder, tanto para quien los manipula como para sus semejantes; como ha señalado Gabriela Siracusano, entre muchos otros autores, quien controla estas artes tiene control sobre el universo, lo cual sin duda es una buena razón para considerar al color como algo a lo que debemos temer.<sup>43</sup> Como es lógico, muchos de estos materiales pueden ser venenosos o incluso curativos. Por ejemplo, y para no ir demasiado lejos, varios de los colores de reciente invención provienen de la investigación médica, como el mercurocromo y el merthiolate, antisépticos de rojo intenso, casi iridiscente, hechos a base de mercurio y que son sumamente tóxicos y contaminantes. Como es de sobra conocido, la religión cristiana siempre ha objetado tanto la magia y la alquimia, como el desarrollo de la ciencia, y el color intenso está íntimamente relacionado con la imagen del infierno (de donde provienen los minerales), el pecado y el mal en general. “La idea de la alquimia como un asunto de curanderos se ha mantenido hasta nuestros días, incluso en-

---

que las autoridades educativas francesas también compartían dicho prejuicio (véase el texto de Signac, p. 104). Acerca de Seurat y los neo-impresionistas, quienes atribuían la base de sus conocimientos a los descubrimientos del Delacroix, John Gage nos dice que el primero trabajó “bajo la influencia de Blanc, en cuya *Grammaire* se afirmaba que se podían enseñar las ‘leyes estables’ del color, como las de la música, y cuya ‘gramática’ del dibujo coexistía con una ‘gramática’ del color, una noción que iba haciéndose más popular a medida que acababa el siglo XIX.”, J. Gage, *Color y cultura, op. cit.*, p. 247.

<sup>43</sup> Entre quienes utilizan el color y las sustancias colorantes están los brujos, los chamanes, los alquimistas y, por supuesto los artistas. Teresa del Conde nos dice que “El mago (el o la artista que cree que es mago) reconoce en sí mismo fuerzas sobrenaturales o extra naturales que lo dotan de poderío entre sus semejantes.”, T. del Conde, “El surrealismo y lo surrealistoide. Una reflexión teórica”, *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*, México, IIE/UNAM, 2014, p. 121. Véase también Gabriela Siracusano, *El poder de los colores, op. cit.*

tre aquellos historiadores de la ciencia que la consideran un preludio de la química moderna.”<sup>44</sup> Como ya había ejemplificado, además del paganismo, el color está relacionado con los pueblos primitivos, con el mundo infantil, con el de los desórdenes mentales e incluso con lo femenino, lo cual era, hasta hace inconcebiblemente poco, algo malo. En las academias de arte, dirigidas y habitadas casi exclusivamente por hombres, se enseñaban el dibujo, la geometría, la filosofía y la religión, pero no el color. Además porque no se podía enseñar lo que se suponía que era un conocimiento intuitivo, lo cual, ahora sabemos, no era un dato exactamente verídico. Gage, en *Colour and Meaning*, nos dice, como ya habíamos mencionado, que en la idea generalizada durante prácticamente todo el siglo XIX predominaba “la visión tradicional de que el color era esencialmente ‘inenseñable’ [*unteachable* en el original]”.<sup>45</sup>

Los descubrimientos y escritos de Isaac Newton entre los siglos XVII y XVIII, no sólo fueron revolucionarios en el campo de la física y la astronomía, sino que tuvieron grandes impactos en el mundo del arte. A partir de la publicación de *La óptica*, en 1704,<sup>46</sup> la teoría newtoniana del color tuvo bastante aceptación, no obstante contradecía los conocimientos clásicos y aún los empíricos. “La teoría de Newton [...] parecía oponerse abiertamente a cualquier experiencia tecnológica y, sin embargo, durante muchos años y en todos los países europeos, la *Óptica* o alguna versión simplificada de la misma se convirtió en parte fundamental del equipamiento del pintor.”<sup>47</sup> Sin embargo, la idea del color espectral contradice por completo el esquema aristotélico en el cual todos los colores se ubican entre el

---

<sup>44</sup> John Gage, *Color y cultura*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>45</sup> John Gage, *Colour and Meaning*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>46</sup> Newton ya había leído parte de su trabajo en Cambridge en 1669 y Locke, quien se refiere a él en varias ocasiones, publicó su *Ensayo sobre el entendimiento...* en 1690, por lo que deducimos que la obra del primero gozaba de cierta difusión antes de su publicación formal.

<sup>47</sup> John Gage, *Color y cultura*, *op. cit.*, pp. 168-169.

blanco y el negro y que es más acorde a la paleta terrosa que existió hasta mediados del siglo XIX.<sup>48</sup> Es decir, los colores disponibles hasta la introducción de aquellos a base de cadmio (ca. 1797), del viridian (ca. 1859) y la síntesis de pigmentos orgánicos (ca. 1856, año en que William Henry Perkin descubrió el malva)<sup>49</sup> eran bastante limitados y opacos, ajustándose perfectamente a lo poco que podía enseñarse y con base, desde la Edad Media, en el legado aristotélico. Si bien podemos suponer que la mayoría de las personas ha visto un arco iris y que ha recibido por lo menos alguna explicación acerca del fenómeno, los colores que en él podemos apreciar difieren mucho (como intenté aclarar en la **nota 48**) de los colores que utilizan los pintores en sus paletas. Este es otro importante factor que retrasó durante siglos la enseñanza del color en las academias.

Poco antes de comenzar la redacción de este trabajo fui invitado a presenciar una clase sobre manierismo en el posgrado de historia del arte en la UNAM y a hablar acerca de mi investigación. No iba demasiado preparado, pero se dio solo: conforme transcurrió la clase fui tomando notas sobre lo que se discutía y acerté a prever que poco o nada se hablaría sobre color. Se habló mucho y con claridad y erudición acerca del estilo, de la iconografía,

---

<sup>48</sup> Los colores del espectro –colores de luz– son mucho más brillantes que cualquier pigmento. Sin embargo, daremos por hecho de que se trata del equivalente en pigmento de los seis colores básicos (violeta, azul, verde, amarillo, naranja y rojo), más brillantes que muchos de los que componen una paleta tradicional, particularmente en el pasado. Si pensamos en la obra de los grandes maestros de los siglos XVII, XVIII y XIX vamos a encontrar un uso muy extendido de pigmentos minerales como las tierras de Siena, el ocre, las sombras y rojos muy estables pero poco brillantes como el rojo indio o el de Pozzuoli. Intentando abrillantar su paleta, Delacroix se propuso eliminar el uso de los colores terrosos: el 13 de enero de 1857 (tres días después de su nombramiento como miembro de la Academia) escribió en su diario que el “enemigo de toda pintura es el gris [...]. Prohibir todos los colores terrosos.”, Eugène Delacroix, *op. cit.*, p. 611. Años después, el gran admirador de Delacroix, Paul Signac, nos dice que “Para pintar *La masacre de Chíos* (1824), él osa eliminar los ocre y las tierras inútiles y remplazarlas con estos bellos colores, intensos y puros [menciona el azul cobalto, el verde esmeralda y la laca de granza]”, P. Signac, *op. cit.*, p. 27.

<sup>49</sup> En los próximos capítulos abordaré el desarrollo técnico de los tintes y colorantes con mayor detalle. Yo me basé principalmente en Max Doerner, *The Materials of the Artist*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 6ª Edición, 1940, Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, Nueva York, Viking, 1991 y en un texto más recientemente que es el de Philip Ball, *La invención del color*, Madrid, Turner/FCE, 2003.

de la composición, del dibujo, de las técnicas de representación y aún de las técnicas pictóricas, pero no se habló casi nada de color. De hecho, muchas de las diapositivas que se utilizaron habían perdido casi todo el amarillo y el cian y se veían rosáceas. Como he insistido, hasta la fecha el color sigue siendo un tema relegado de la historia del arte e intentaré abundar al respecto en los siguientes capítulos.<sup>50</sup> Una de las explicaciones más certeras es el asunto de su materialidad; la historia del arte como disciplina tradicionalmente académica ha desdeñado desde sus inicios la cuestión material del arte. Para comenzar, las artes plásticas entraron tardíamente al ámbito de las artes liberales y no se consideraban un trabajo propiamente intelectual.<sup>51</sup> Los historiadores de saco y corbata de los siglos XIX y XX rara vez se asociaban con los técnicos de bata de laboratorio y esto propició que no hubiera mucho intercambio entre sus áreas de conocimiento. El hecho de que esta separación ha empezado a subsanarse, ha enriquecido enormemente el estudio de nuestra disciplina. La interdisciplinariedad que comienza a darse entre los investigadores e historiadores del arte,

---

<sup>50</sup> “Múltiples generaciones de filósofos, artistas, historiadores del arte y teóricos culturales de un tipo u otro han mantenido vivo este prejuicio [hacia el color], bien tapado, bien alimentado y bien aseado. Como con todos los prejuicios, su forma manifiesta es odiándolo, ocultando un temor: un temor de contaminarse y corromperse por algo que es desconocido o que aparenta ser desconocido. Este odio al color, este miedo a corromperse por medio del color necesita un nombre: cromofobia.”, David Batchelor, *Chromophobia*, Londres, Reaktion Books, 2000, p. 22.

<sup>51</sup> Como sabemos, el término “arte” ha tenido diversas connotaciones a lo largo de la historia. Las artes plásticas, concretamente, la pintura y la escultura, fueron consideradas artes mecánicas o vulgares (en oposición a las artes liberales que, desde la época romana hasta el final de la Edad Media conformaron el *Trivium* y el *Quadrivium* de la enseñanza escolástica) hasta el Renacimiento italiano. Si bien se empezó a considerar el trabajo de la mayoría de los artistas renacentistas como un arte producto del intelecto (las artes mecánicas se producían *con las manos*) la dimensión corporal de sus obras, es decir, los materiales y las técnicas, incluido el color, no fue tomada tanto en cuenta ni por los historiadores del arte a partir de Giorgio Vasari. “La atención que la historiografía del arte ha puesto sobre ella [la dimensión corporal] ha sido escasa. Sin embargo, esta ecuación podría invertirse si pensáramos en los materiales y su manipulación como portadores de cargas significantes al servicio de ciertas prácticas culturales y necesidades sociales, políticas o económicas.”, Gabriella Siracusano, “De patronas y criadas. <<Relaciones laborales>> entre la historia del arte, la química y la conservación”, en Nelly Sigaut (ed.), *Espacios y patrimonios*, Universidad de Murcia, 2009, pp. 59-60. De manera más reciente, en el coloquio “Rojo mexicano”, llevado a cabo en noviembre de 2014, Georges Roque en su ponencia “La cochinilla entre tintura y pintura” hizo amplias referencias a este problema, poniendo como ejemplo la división entre lo material y lo intelectual (el espíritu), planteada en el siglo XVII por el pintor y teórico Charles Le Brun y en relación a la poca difusión que tuvieron la cochinilla y otros materiales empleados por los artistas entre los tratadistas de finales del siglo XVI hasta finales del XIX.

en la cual conviven y se entremezclan diversas disciplinas científicas ha propiciado nuevos enfoques en el estudio de las obras de arte. La autora mencionada en la **nota** anterior nos dice que “ninguna de las ciencias que he mencionado deberían ser patronas y mucho menos criadas de las demás. En todo caso, todas deben estar al servicio del objeto, ese producto cultural del pasado”.<sup>52</sup> Como he intentado explicar, el estudio del color en el arte es relativamente reciente y se ha popularizado después de que hemos comprendido que la interdisciplinariedad es una condición fundamental para entender cabalmente la historia de nuestra producción artística. Tuve la fortuna de formarme como historiador a la par que como artista, y esto me ha permitido, en este caso, comprender el fenómeno desde dos ángulos muy distintos pero convergentes.

Esta tesis es el resultado de dos proyectos originalmente muy diferentes. Primero, había planteado la necesidad de hacer un estudio que comprobara la hipótesis de que la mayoría de los artistas mexicanos serios no han sido tan intuitivos como mucha gente cree y que sí basan su talento en conocimientos varios. Es decir, que también en México y en los países mal llamados “periféricos” el arte y la ciencia no están realmente distanciados sino que forman parte de un pensamiento integral.<sup>53</sup> Por el otro lado quise compartir la idea de mu-

---

<sup>52</sup> Gabriela Siracusano, *ibidem*, p. 62.

<sup>53</sup> Georges Roque, en su ponencia “¿Qué onda? La abstracción en el arte y la ciencia”, presentada en el *XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte* en 2002 nos dice que tradicionalmente la ciencia y el arte han sido considerados como dos polos de pensamiento opuestos, pero que “la ciencia no es tan ‘objetiva’ como se solía pensar”, G. Roque, “¿Qué onda? La abstracción en el arte y la ciencia”, *Arte y ciencia. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE/UNAM, 2002, p. 170. Posteriormente aclara: “Una razón que ayudaría a explicar la permanencia de esta ilusión es quizá el hecho de que cada uno proyecta sus fantasías en el otro polo, dotándolo de las características opuestas al suyo propio. Así, desde la perspectiva del arte, piensa uno que la ciencia es más rigurosa y estable. En cambio, desde el punto de vista de la ciencia, la práctica artística es considerada como mucho más libre que la actividad científica.” *Idem*. Defendiendo la complejidad del pensamiento artístico y desde el campo de la historia del arte, también nos advierte la importancia de “impedir la confiscación de la razón, de la lógica, del análisis y de la verdad por la sola ciencia”, *ibidem*, p. 171, lo cual

chos de mis profesores de que la identidad nacional es un concepto inventado y que merece ser apuntalado en el caso mexicano, particularmente en el campo de la historia del arte.

El primer capítulo trata precisamente sobre el problema que he venido discutiendo: sobre las dificultades que presenta el estudio del color, y no sólo en México, aunque sí con énfasis en lo local. Ahí intentaré explicar por qué hay tan pocos estudios sobre color y cómo es que en años recientes se ha ido resolviendo el problema, arrojándonos más luz sobre el tema y desentrañando antiguos misterios que a veces encierran las obras de arte.

El segundo capítulo plantea un nuevo problema y en apariencia, totalmente distinto, que es la historia de la mexicanidad o de la identidad nacionalista en México. Esta premisa, como la idea de que existe un gusto y talento especiales por el color en México, es un tanto complicada porque uno de los rasgos más característicos de los mexicanos, ampliamente estudiados por especialistas como Samuel Ramos, Abelardo Villegas, Leopoldo Zea y Octavio Paz, es que no nos gusta que nos digan cómo somos ni por qué. En este apartado intentaré explicar cómo es que surgió nuestra identidad actual y cómo es que se refleja en nuestra cultura y en nuestra producción artística, particularmente en aquélla del siglo XX, y si acaso tiene alguna relación con el estudio del color, misma que trataré de corroborar de manera positiva.

El siguiente capítulo, que me parece fundamental, trata del momento cumbre del nacimiento de la idea del color mexicano, nacionalista –literalmente “hasta las cachas”–, bigotudo, “sombrerudo” y tan macho como la idea que muchas veces se ha difundido acerca de los

---

significa que el arte también es un sistema de pensamiento objetivo y que los seres humanos nos movemos continuamente entre los dos polos y que éstos no son tan opuestos entre sí.

muralistas. Anita Brenner, la antropóloga y periodista estadounidense que convivió con los primeros pintores monumentales de la posrevolución nos dice que “el mexicano es más cercano a sus ancestros que su colega europeo [...] Fra Angelico se hincó para pintar a Cristo y Diego Rivera pintó a Zapata cargando una pistola en el cinturón”.<sup>54</sup> Después de muchas cavilaciones decidí centrar mi exposición en la obra de Rivera, puesto que, como argumento en la misma, José Clemente Orozco no fue un pintor particularmente colorido y, en cambio, el guanajuatense sí resulta más paradigmático. El caso de David Alfaro Siqueiros es quizás un tanto problemático, puesto que él sí fue un hombre de armas y además fue un enorme conocedor de las cuestiones técnicas que tanto tienen que ver con la historia del color y los materiales que revolucionaron el arte durante el siglo XX. Es posible que haberlo excluido casi por completo de mi narración sea un gran equívoco, pero quisiera justificarme en el sentido de que me hubiera desviado considerablemente de mi propósito original ineludiblemente dejando abiertas varias puertas que ojalá las puedan cruzar futuros investigadores.

De acuerdo con el consenso general, un tema inevitable es sin duda el caso de Rufino Tamayo, muchas veces identificado como el más colorido<sup>55</sup> y el más mexicano de todos los pintores de nuestro país. Durante el transcurso de esta investigación pude comprobar que el gran pintor oaxaqueño ni era tan colorido y que tampoco se sentía tan mexicano, de acuerdo

---

<sup>54</sup> Anita Brenner, *Idols Behind Altars. The Story of the Mexican Spirit*, Boston, Beacon Press, 1970, pp. 244-245.

<sup>55</sup> Aquí no debemos confundir “colorido” (término que ya ha sido explicado) con “colorista”, que se refiere a la habilidad de muchos pintores para utilizar el color, ya sea éste intenso o apagado, abundante o no y más adelante veremos cómo se generó una tradición de coloristas (los “campeones del color” como los llamó Signac) en la que posteriormente se inscribió Tamayo. Teresa del Conde en un texto poco difundido hasta ahora lo reafirma al decir que “hay un aspecto que es unánime en todos los autores que se han ocupado de él. Se trata del color: todos, nacionales y extranjeros, lo consideran un gran colorista en cualquiera de los momentos de su producción.”, T. del Conde, *Textos dispares, op. cit.*, p. 152.

con los estereotipos que surgieron durante la formación de nuestra identidad nacionalista. En el capítulo cuarto abordaré los intereses que tuvo Tamayo en algunas cuestiones relacionadas con la ciencia (sin ser un científico) y que su pintura está lejos de basarse exclusivamente en su intuición y mucho menos en su supuesta indianidad. A partir de diversos documentos he podido comprobar que muchas veces renegó de su pasado indígena, que en realidad se consideraba un mestizo y que su pintura siempre ambicionó la universalidad. Durante los años más productivos de Tamayo se gestó en México una especie de “neonacionalismo” rabioso que utilizó, de hecho, a la figura del oaxaqueño como estandarte para justificar un gobierno que cada vez se distanciaba más de la Revolución y que cada vez necesitaba más afianzarse en el poder y ganar adeptos tanto en México como entre los gobiernos extranjeros. Esta tendencia se extendió hacia las décadas que siguieron a la segunda posguerra y que fueron cuando el Estado mexicano tuvo que encarar un proceso de modernización sin perder sus rasgos nacionalistas, cuyo desastroso resultado vivimos incluso hoy en día.

El quinto capítulo trata precisamente sobre eso. Utilizando como pretexto a la generación de pintores relacionados con la ruptura con la Escuela Mexicana y la polémica discusión que hasta la fecha ocupa las principales páginas de nuestra historia del arte reciente, intentaré describir un panorama en el cual el gobierno, las presiones del mercado y, hasta cierto punto los artistas mismos, lucharon por defender la idea de un arte mexicano inscrito dentro de cierto patriotismo donde el color se afianzó como una bandera legítima. No obstante las pretensiones universalistas y la apatía de los artistas jóvenes y más o menos de izquierda hacia la creciente derechización de las clases gobernantes, el arte mexicano de las décadas de los cincuenta y sesenta tuvo que amoldarse a las aspiraciones modernizadoras de los

gobiernos priístas y la cada vez más influyente iniciativa privada, dueña de los grandes capitales. La creciente derechización del país echó mano del nacionalismo identificado con la Revolución, y los artistas mexicanos, dependientes muchas veces de la promoción estatal y de los coleccionistas ricos, casi siempre miembros de las élites más favorecidas, tuvieron que renunciar a sus posturas políticas para ganarse la vida, con lo que sobrevivió la idea de un arte mexicano de larga tradición.

El sexto y último capítulo fue concebido como una suerte de epílogo, donde doy cuenta de una breve suma final de resultados. Después del inefable 1968, los últimos “gobiernos revolucionarios” cedieron el poder al neoliberalismo y al gran capital, y con ello, el arte mexicano, nacionalista y supuestamente colorido emanado de la Revolución sucumbió para dar lugar a una producción estética más acorde a las necesidades del mercado internacional. Incluso el neomexicanismo, tan original en su concepción, puede entenderse como una “transvanguardia local” que logró insertarse de manera bastante eficiente y natural, primero en los mercados extranjeros y después entre los coleccionistas mexicanos. No obstante fue una moda que no duró mucho más de una década, ahora se le ve como un periodo occurrente, poco serio y, en mi opinión, como “el canto del cisne” del nacionalismo en el arte mexicano promulgado por los ideales posrevolucionarios. En otras palabras que el exagerado colorido de nuestro arte, incluidas la escultura y la arquitectura, es tan artificial como los logros populistas de la Revolución y los gobiernos subsiguientes. La crisis del nacionalismo, y por ende, del color mexicano, coincide de manera bastante inquietante con la propia crisis de la modernidad. El folclor, la artesanía y la música popular escapan por completo el rasero que he utilizado y, como he insistido en todo lo largo de la investigación, son un caso aparte que debe analizarse con otras herramientas y desde otro punto de vista, no sin

tomar en cuenta que no es un fenómeno exclusivo de nuestro pueblo, sino que se presenta en casi todo el mundo.

Al igual que las investigaciones que inspiraron a la mía propia (aquéllas que derivaron en el libro *El color en el arte mexicano*, por ejemplo), espero que ésta abra muchas más puertas que las que intenté cerrar y que trabajos futuros ayuden a desentrañar los complicados vericuetos del color en el arte así como someter a discusión la cuestión acerca de qué tan coloridos somos los mexicanos y si acaso nuestros pintores son mejores, peores o equiparables coloristas que el resto de los pueblos de la Tierra, puesto que no sabemos si hay color en otras partes, o, como explico en el texto, ojos que lo vean.



## Capítulo 1. El estudio del color en el arte

Es posible que, en efecto, al principio de los tiempos hubiera poca luz y, por lo tanto, escaso color. La vida en la Tierra en relación con la historia del universo es un hecho muy reciente, y la de los organismos con capacidades visuales lo es todavía más. Los seres vivos no tienen necesidad de sintetizar colores si no hay algo que los vea. Es decir, el color intenso de las flores y de algunos animales sólo existe para que otros lo puedan ver; para que insectos y aves contribuyan con la polinización, para la atracción sexual y, en algunos casos, para evitar ser devorados por algún depredador. En otras palabras, el color en el mundo natural es clave para la supervivencia. De este modo, la historia del color en los organismos vivientes y de gran parte de las sustancias coloreadas que hay en nuestro planeta es relativamente nueva.



Figs. 6 y 7. Flores fotografiadas con luz normal (izquierda) y con luz ultravioleta (derecha).  
Arriba: *Potentilla intermedia*  
Abajo: *Potentilla reptans*

Sin embargo, para los seres humanos –una de las especies más jóvenes de la Tierra– el color ha estado presente de manera invariable. Los colores de la atmósfera, de las piedras y de los organismos vivos siempre nos han parecido fascinantes. Una gran parte de las obras y artefactos artísticos producidos por el hombre están hechos o cubiertos con materiales más o menos coloreados. Debido a que la mayoría de los colores que utilizamos los artistas son producto del desarrollo científico y tecnológico, podríamos incluso intentar escribir una nueva historia del arte basada casi por entero en el perfeccionamiento del color, o en su adecuación a la manera en que lo percibimos.<sup>1</sup> No obstante, el color es tan común en nuestras vidas que rara vez reparamos en él. Todos los días, y desde nuestra más tierna infancia, nos topamos con ideas preconcebidas acerca del color como que “el cielo es azul” o que “las rosas son rojas”, y muchas otras que tienen al color como protagonista, ya sea en un sentido metafórico, como estar “verde de envidia”, o en gran parte de nuestras actividades cotidianas, como cuando elegimos objetos con base en su color y en muchas de las descripciones que hacemos: el color de la piel, de los ojos o

---

<sup>1</sup> Un acuerdo generalizado entre los estudiosos del color es que cada individuo percibe el color a su manera, por lo que debemos entender que los artistas de diferentes épocas y culturas lo han hecho también. Ya desde finales del siglo XVII el empirista inglés, John Locke lo explica así: “*la idea de azul que tuviera un hombre [es] diferente a la de otro hombre*. Tampoco podría imputarse falsedad a nuestras ideas simples, si por la diferente estructura de nuestros órganos estuviese ordenado que un mismo objeto produjera, al mismo tiempo, diferentes ideas en las mentes de diversos hombres. Por ejemplo, que la idea que produjera una violeta en la mente de un hombre por conducto de su vista fuese la misma idea producida en la mente de otro hombre por una caléndula, y viceversa. Porque, como esto no podría jamás saberse, ya que la mente de un hombre no podría pasar al cuerpo del otro”, J. Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, FCE, 1956, p. 375. En nuestra época, Ludwig Wittgenstein, basándose en su propia experiencia pero después de haber estudiado detenidamente las observaciones de Isaac Newton y, por supuesto las de Johann W. von Goethe, coincide con esta idea. En la introducción a la edición mexicana de las *Observaciones sobre los colores*, el académico español Isidoro Reguera nos dice que “es perfectamente posible, por la misma gratuidad de nuestra propia existencia, que haya otros pueblos que se relacionen vital y lingüísticamente de modo muy diferente al nuestro con el color. Hay que luchar siempre contra la idea autocomplaciente de que sólo nuestros usos, nuestros conceptos son correctos, y falsos todos los demás de todas las demás personas.”, L. Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, Barcelona, Paidós/UNAM, 1994, p. xii. Ya en el texto, propiamente, Wittgenstein nos advierte que es importante “[aclarar los conceptos particulares] sólo para excluir el punto de vista de que nosotros tenemos los conceptos correctos y otra gente conceptos inadecuados.” *Ibidem*, Parte III, Observación 293, p. 55. Por otra parte, uno de los preceptos centrales del estudio moderno del color es la subjetividad del color en la percepción individual y en relación con otros colores, lo cual rige, por ejemplo, el comportamiento de éste en su uso cotidiano, tesis sostenida por Josef Albers en su imprescindible obra *La interacción del color* de 1963. (Véase **Introducción, nota 5.**)

del pelo de alguna persona o animal, el color de una casa, el de un automóvil o el de una camisa. Todas estas actividades involucran ciertos conocimientos acerca del color que forman parte fundamental de nuestra cultura; el elegir un coche rojo o rosa o una camisa blanca o negra tiene fuertes connotaciones entre los miembros de nuestra sociedad. Hacia el final de su vida, Wittgenstein (ver este capítulo, **nota 1**) se hizo una serie de preguntas sobre el color en las que poca gente había reparado. “¿Qué significan ‘rojo’, ‘azul’, ‘negro’, ‘blanco’? podemos de inmediato señalar cosas que tienen esos colores, pero eso es todo lo que podemos hacer; nuestra capacidad para explicar su significado no va más allá.”<sup>2</sup>

No a todas las personas les gustan los mismos colores ni tampoco opinan lo mismo acerca de cada color en particular.<sup>3</sup> De hecho, el gusto por el color o los objetos coloreados no siempre ha

---

<sup>2</sup> Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, Parte III, Observación 102, p. 29. En otro momento, por ejemplo en la Observación 42, se hace la siguiente pregunta “¿qué sería el que la gente conociera colores que nuestra gente de visión normal no conoce? En general, esta pregunta no admitiría una respuesta inequívoca. Porque no está ni mucho menos claro que *debamos* decir de esta clase de gente anormal que conocen otros *colores*. Después de todo, no hay ningún criterio comúnmente aceptado de lo que sea un color, a menos de que sea uno de nuestros colores.” *Ibidem*, p. 22. El libro contiene más de 350 observaciones distintas, algunas relacionadas con la palabra (*logos*), otras con la superficie (*chroma*) y otras con las sustancias (*pharmakon*), que a su vez son drogas, y todas ellas merecen nuestra atención.

<sup>3</sup> Una sorprendente cantidad de los pocos estudios que existen sobre el color proponen la necesidad de establecer criterios, normas y definiciones acerca de lo que significan los colores para las distintas personas sin lograrlo. La psicóloga Georgina Ortiz, autora de *El significado de los colores* (México, Ed. Trillas, 2011) entre muchos otros trabajos sobre el tema, alrededor de 1990 aplicó cientos de encuestas entre jóvenes universitarios obteniendo las respuestas más variadas, aunque la mayoría eran las más típicas y estereotipadas, como que el rojo es violento y que el negro se vincula con la muerte. Ella a su vez se basa mucho en el trabajo de Maurice Dérivé que comentó en la **Introducción** (véase **nota 27**) que, junto con otras publicaciones, influyó de manera muy significativa en la publicidad en los años sesenta y setenta y repite muchas de las fórmulas planteadas por muchas generaciones de teóricos (unos más serios que otros) como Johann W. von Goethe y Wassily Kandinsky y que vienen desde épocas tan antiguas como la Baja Edad Media en las que, como en el caso de la heráldica, ya se identificaban colores con conceptos abstractos como la vida y la muerte. Por ejemplo, Dérivé nos dice lo siguiente: “**El rojo**. – Es el color cálido por excelencia [...] Es un color que con frecuencia es el preferido de los niños, de los primitivos.”, M. Dérivé, *El color*, México, Ed. Diana, 1967, pp. 95-96, o “**El naranja**. – Es también un color muy cálido, íntimo, acogedor, sobresaliente [...] Es un color fisiológicamente activo y capaz de facilitar la digestión. No aconsejamos ciertamente hacer las comidas en una luz anaranjada, pero los invitados, colocados ante una decoración anaranjada después de haber comido, se sentirán muy bien.” *Ibidem*, p. 96. Recuerdo que en los años setenta proliferaron en México restaurantes de comida rápida decorados precisamente con naranja lo cual supuestamente provocaba hambre. A mí en lo personal me provocaba aversión. Respecto a estas ideas en Kandinsky, en *De lo espiritual en el arte*, dice que “El sonido musical penetra directamente en el espíritu. Inmediatamente encuentra en él una resonancia porque el hombre lleva la música en sí mismo (Goethe) [...] *Todo el mundo sabe que los colores amarillo, naranja y rojo despiertan las ideas de alegría y riqueza* (Delacroix).”, W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*,

sido similar al nuestro, ni en distintas épocas como tampoco en diferentes culturas. Para los puritanos del siglo XVII vestirse con ropa colorida atentaba contra su ideología y para los nobles incas del siglo XVI un privilegio, por ejemplo. El teórico y artista escocés, David Batchelor, nos dice que “En lenguaje figurado, el color siempre ha significado lo ‘menos-que-verdadero’ y lo ‘no-tan-real’. *Colorem* en latín está relacionado con *celarem*, esconder o encubrir; en inglés llano ‘colorear’ [*to colour* en el original] quiere decir embellecer o adornar, difrazar o interpretar falsedad o admisibilidad, engañar.

Por lo tanto, el color es arbitrario e irreal: un mero maquillaje. Pero mientras que puede ser superficial, esto no es exactamente lo mismo que ser trivial, ya que el color cosmético siempre es menos que honesto. Existe una ambigüedad en el maquillaje; los cosméticos pueden confundir, generar dudas, encubrir o manipular; pueden producir ilusiones o decepciones – y esto los hace parecerse, más que sólo un poco, a las drogas.”<sup>4</sup> En su introducción a *Colour*, una recopilación de textos de diversos intelectuales y artistas, este mismo autor nos dice que “para muchos, el valor de cambio del color es particularmente cuestionable – después de todo, muchos dibujos, pinturas, fotografías y películas parecen sobrevivir perfectamente sin el color. Por ésta y otras razones, el color ha sido muchas veces interpretado como uno de los recursos artísticos menos valorados y el tema menos relevante para los críticos.”<sup>5</sup> Efectivamente, mucha de

---

México, Ed. Premià, 1981, p. 46. En el libro de Paul Signac sobre Delacroix y el neoimpresionismo, él cita a Delacroix exactamente con esas palabras: “Tout le monde sait que le jaune, l'orangé et le rouge inspirent et représentent des idées de joie, de richesse.”, P. Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme*, París, H. Floury, Librero-Editor, 1921, p. 17. Sin embargo, en el diario de Delacroix no encontré esta afirmación, aunque sí reproduce un fragmento de *El padre Goriot* de Balzac de 1835 en el que compara al carmesí con la riqueza, el esplendor y el fasto natural, y al amarillo con la riqueza alegre, belleza risueña y la abundancia. Véase E. Delacroix, *Journal. 1822-1863*, París, Librairie Plon, 1996, p. 844, por lo que deduzco que Kandinsky se basó en Signac para esta segunda afirmación.

<sup>4</sup> David Batchelor, *Chromophobia*, Londres, Reaktion Books, 2002, p. 52.

<sup>5</sup> David Batchelor (ed.), *Colour*, Londres, Whitechapel, 2008, p. 19. (Véase también **Introducción, nota 37.**)

la crítica y la historia del arte, por lo menos hasta hace relativamente poco,<sup>6</sup> ha puesto poca atención en el estudio del color, a pesar de (y probablemente también debido a) que es una cualidad tan presente.<sup>7</sup>

Como historiador me veo obligado a pensar que las razones de muchas de las cosas son históricas. Cuando los pigmentos y las tintas se fabricaban de manera artesanal eran muy costosos y pocos eran permanentes. Es por ello que la mayoría de los dibujos y posteriormente los grabados se hicieron con tinta negra, permanente y barata. Muchos de los grabadores del presente siguen pensando que, de preferencia, toda obra gráfica debe ser blanco y negro. Creo que ninguno con los que he platicado me ha podido dar una explicación satisfactoria. Lo mismo ocurre con muchos expertos en fotografía, que consideran que las imágenes en blanco y negro son más puras, más “artísticas” o más auténticas, simplemente porque gran parte de la historia de la fotografía fue en blanco y negro. Recuerdo haber escuchado alguna vez a un niño que creía que el pasado era blanco y negro y en muchas películas los *flashbacks* son en una escala poco cromática cercana al sepia o en blanco y negro. En relación a que muchas obras “parecen sobrevivir” sin color, también debemos pensar en gran parte de las esculturas producidas en el mundo occidental a partir del Renacimiento, que imitaban a aquéllas de la Antigüedad que habían perdido su color original.<sup>8</sup> En este sentido, la pintura es el único tipo de producción artística que escapa

---

<sup>6</sup> Como mencioné en la **Introducción**, el estudio del color en el arte es cada vez más frecuente, y de ello me ocuparé más a fondo un poco más adelante.

<sup>7</sup> Como dato curioso, en la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, que cuenta con aproximadamente 50,000 volúmenes relacionados con la historia del arte, cuando comencé la investigación sólo había treinta y siete títulos bajo el tema “color”, catorce de los cuales se referían a aspectos psicológicos, otros catorce incluían la bibliografía imprescindible como Goethe, Johannes Itten y Josef Albers, o aquélla poco especializada, como los textos de José María Parramón más aquéllos de diseño gráfico y de interiores. Tres más estaban relacionados con los aspectos sociales del color y el resto con temas muy específicos, como decoración, heráldica, América Latina, etcétera.

<sup>8</sup> No todos los europeos del siglo XV estaban contentos con la escultura monocromática. John Gage relata que el primer altar monocromo en Alemania, aquél de Múnnerstadt, tallado por Tilmann Riemenschneider al principio de la década de 1490 “causó tal escándalo que en respuesta a la presión de la parroquia tuvo que ser pintado por otro

casi por completo a esta situación.<sup>9</sup> Ésta, quizás el arte más notorio y estudiado de nuestra civilización, es la forma de expresión artística humana que más ha dependido del uso del color.

Sin embargo, como he señalado ya, la historiografía del arte raras veces se ha centrado en el uso del color, poniendo mucha más atención a otros campos de estudio como son la iconografía, el estilo, la temática, la composición y aún, la vida íntima de los artistas. También debemos tomar en cuenta que hasta la aparición de la fotografía digital y los modernos sistemas de impresión relacionados con esa tecnología, era común que un buen número de los libros que reproducían obras de arte lo hicieran en blanco y negro.

El color en las artes plásticas muchas veces se entiende como la última capa con la que los artistas “cubren” sus obras. El ejemplo más evidente es la arquitectura, cuando edificios enteros cambian de color de manera caprichosa en distintas épocas de su existencia, a veces debido al deterioro del color original, otras por decisión de los dueños o de los inquilinos en turno. En ocasiones, la escultura moderna y contemporánea está pintada de colores con un acabado industrial, aplicado con brocha de aire como si se tratara de un automóvil o de la chimenea de una fábrica, poniendo poco énfasis en la calidad del color o en su durabilidad. Es común apreciar un marcado deterioro de la capa pictórica en la escultura pública o en la que se encuentra en espa-

---

escultor, Veit Stoss, a principios del siglo XVI”, J. Gage, *Color y cultura*, Madrid, Ed. Siruela, 2001, p. 133. Mucho se ha discutido acerca del color en la escultura grecorromana y se ha demostrado que en su mayoría era policroma, sin embargo todavía hay gente que sigue creyendo que no era así y que incluso se prefería el mármol por su blancura y no por su abundancia y características físicas. Georgina Ortiz, a quien ya habíamos comentado afirma, por ejemplo, en un pie de imagen que “Las estatuas griegas se hacían en mármol blanco, ya que este color significaba la pureza.”, G. Ortiz, *op. cit.*, pie de imagen No. 6.4, p. 159, lo cual puede atribuirse a otros factores, pensando que estas obras estaban pensadas para ser policromadas.

<sup>9</sup> Diego Rivera, en relación a la pintura de José María Velasco y en referencia a la influencia de Eugène Delacroix en éste, dice que “si la pintura es color, y es evidente que lo que no es color sólo puede ser gráfica, dibujo, bajorrelieve o escultura, pero jamás pintura; si el pintor es aquel que se expresa básicamente por medio del color, entonces, José María Velasco será [...] El Pintor por Excelencia”, D. Rivera, “Carta de Diego Rivera”, 1943, en Xavier Moysén, (ed.), *Diego Rivera. Textos de arte*, México, IIE/UNAM, 1983, pp. 297-298.

cios abiertos dentro de instalaciones museísticas sin que nadie parezca mostrar demasiada preocupación. En las obras bidimensionales ocurre lo contrario, pues sin el color no serían más que soportes planos en blanco. Otro dato que merece una reflexión es que *Guernica*, una de las pinturas más relevantes del siglo XX, es blanco y negro. Claro que quienes han podido apreciar el cuadro en vivo o en buenas reproducciones podrán notar que los grises que usó Picasso son a veces verdosos y a veces cafés,<sup>10</sup> o como lo plantea T. J. Clark en una reciente entrevista publicada en un diario español, “[Picasso] quería que fuera monocromo y muy grande, pero en realidad contiene mucho color. Hay muchas tonalidades de gris, muy variado y muy matizado.”<sup>11</sup>



Fig. 8. Pablo Picasso, *Guernica* (detalle), 1939.

No puedo asegurar que esta entrevista se haya realizado en inglés, pero sospecho que así fue.

Lo importante es que en ella se han utilizado algunas palabras que creo importante aclarar,

---

<sup>10</sup> En México usamos la palabra “café” (una bebida de ese color) para denominar lo que en otros países hispanoparlantes se conoce como “marrón” o “pardo”.

<sup>11</sup> “El ‘Guernica’ invita a un compromiso político”, entrevista de Pedro H. Riaño a Timothy Clark, *Público Internacional*, Sección Culturas, México, 24 de noviembre de 2011.

puesto que aparecen en todos los textos que hablan sobre color, y sus múltiples significados, o más bien, la falta de claridad en sus significados, demuestra el poco interés o la limitada seriedad de la mayoría de los estudios que componen la historiografía del color. Yo comenté que algunos de los grises de *Guernica* eran verdosos o cafés. Clark dice que hay “muchas tonalidades de gris, muy variado y muy matizado”. Con frecuencia nos han enseñado que el blanco y el negro no son colores, sino que representan la suma de todos los colores y la ausencia de éstos, respectivamente. Por lo tanto, y en esta lógica, el gris tampoco se consideraría un color. Algunos autores se refieren a ellos como “colores acromáticos”.<sup>12</sup> En otras épocas, para otros autores y en otros contextos, éstos sí se consideran colores;<sup>13</sup> yo así lo considero, a pesar de que no están presentes en el espectro cromático que podemos apreciar usando un prisma triangular transparente (como tampoco lo están los distintos cafés, pardos y ocre, el magenta y otros colores de reciente manufactura, como los fluorescentes).<sup>14</sup> Entonces, los “grises verdosos” quizá puedan entenderse como algunos tipos de verde. Clark habla de “tonalidades de gris”, que en inglés podría traducirse como “*shades of gray*”.<sup>15</sup> En la **Nota preliminar** mencioné que la ma-

---

<sup>12</sup> Georges Roque distingue ocho categorías cromáticas fundamentales (rojo, verde, azul, amarillo, violeta, anaranjado, rosa y pardo) y “tres categorías acromáticas: blanco, negro y gris.”, G. Roque, “Discriminación: funciones visuales y culturales” en G. Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, IIE/UNAM, 2003, p. 267.

<sup>13</sup> Aristóteles en su pequeño tratado sobre los sentidos y lo sensible (*De sensu et sensibilibus*, en *The Works of Aristotle*, Oxford, Clarendon Press, 1931) propone que todos los colores existen entre el blanco y el negro en una escala tonal e incluso numérica, siendo el blanco el más claro seguido del amarillo, el rojo, el púrpura, el verde, el azul y el negro. Para los niños pequeños, cuando comienzan a trabajar con (y a nombrar) colores, éstos son normalmente el rojo, el amarillo, el verde, el azul, el café, el blanco y el negro. Cuando nos referimos a objetos cotidianos como los automóviles, la ropa y el color de nuestra piel, ojos y pelo, el blanco y el negro siempre están incluidos.

<sup>14</sup> A partir de los descubrimientos de Isaac Newton respecto a los colores del espectro lumínico, algunos pintores como Delacroix (véase **Introducción, nota 48**) comenzaron a experimentar con los pigmentos que más se acercaban a éstos, evitando, dentro de lo posible el uso de colores terrosos. Con base en ello, los neoimpresionistas como Georges Seurat y Paul Signac trabajaron exclusivamente con mezclas ópticas (generadas por pequeñas pinceladas yuxtapuestas de color puro) de los colores del espectro (violeta, azul, verde, amarillo, naranja y rojo) mezclados con blanco para lograr distintas tonalidades.

<sup>15</sup> Existe un *bestseller* que se llama *Fifty shades of Grey* y que en español se ha traducido como *Cincuenta sombras de Grey*. Trata sobre un personaje apellidado Grey, pero es claramente un juego de palabras. El asunto aquí es que no pienso que “sombras de gris” sea una traducción correcta. En inglés (como también en español) existen varios términos que se utilizan para denominar un color específico; colores que se acercan al azul, al rojo o al

yoría de las fuentes en español, muchas de ellas traducciones, no se ponen de acuerdo en qué palabras utilizar para la compleja terminología que se emplea en los estudios de color, lo cual es un verdadero problema para quienes deciden incursionar en esta disciplina, pero lo que resulta más interesante es que, como ya lo he señalado, se trata de una clara evidencia de la poca atención que la misma ha recibido.<sup>16</sup>

En contraposición a la historiografía de tiempos pasados, algunos de los historiadores del arte de generaciones más recientes, particularmente aquéllos vinculados con la escuela warburguiana, interesados en la microhistoria y otras corrientes poco ortodoxas, como Georges Didi-

---

amarillo puros; colores como pueden ser el “verde limón”, el “verde de cromo”, o incluso el “gris Oxford”. Algunas de estos términos, que en español son más escasos, son *shade, tone, tint, hue* y *nuance*. En el reciente coloquio sobre el uso de la grana cochinilla en el arte que mencioné en la **Introducción** (véase **nota 51**), la especialista Gabriela Siracusano reconoció ampliamente ante el público que “la terminología colorística y cromática es muy ambigua” e incluso se comentó la posibilidad de que pudiera alguien referirse a las distintas “*nuances of the shades*”, lo cual ya es una bonita exageración. Es complicado definir estas palabras y es posible que este no sea el espacio adecuado, pero sí considero necesario aclarar algunos de estos conceptos en español. Un color determinado (los peluqueros utilizan más la palabra “tono”, por ejemplo) como puede ser el verde de cromo, es un pigmento producido por acciones químicas, en este caso en una sal de cromo que posee un color definido. (El cromo se llama precisamente así porque sus distintas sales tienen colores muy distintivos y diferentes entre sí.) Si la fabricamos en China o en Sudamérica, el color será exactamente el mismo, pero no es igual a otros verdes. Otros verdes pueden ser más azulosos o más amarillentos, en este caso los definiríamos como *matices* de verde distintos. También pueden ser más claros o más oscuros, y en este caso serían *tonos* del mismo matiz o color. Un mismo color, tan específico como un verde de cromo rebajado con tres partes de blanco, por ejemplo, que difícilmente tendría un nombre particular, puede ser además brillante o mate, en distintos grados y, peor aún, también puede ser opaco o translúcido. Wittgenstein, en sus *Observaciones...*, ofrece toda una disertación acerca de la translucidez de ciertos colores que vale la pena analizar, por ejemplo, dice que el blanco no puede ser translúcido y que el ámbar no puede ser opaco. Habrá que comprobarlo. También se enreda maravillosamente al hablar de la posibilidad de que exista un “verde rojizo”. Estaremos de acuerdo en que un verde como el verde limón es “más verde” que el verde oliva que, quizás, en términos wittgensteinianos, sea “más rojizo” que el primero.

<sup>16</sup> Por otro lado, es importante señalar que el estudio del lenguaje del color puede ser abordado desde muchos y muy diferentes campos de estudio. John Gage, al comienzo de *Colour and Meaning* nos dice que: “Como se desarrolló hacia finales del siglo XIX y principios del XX, el estudio del lenguaje del color se convirtió en una de las ramas de la lingüística involucrada con la relación del lenguaje hacia la percepción, investigada principalmente en el marco de la psicología experimental.”, John Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, University of California Press, Berkeley, 2000, p. 11. La palabra “escarlata”, por ejemplo, no significa en español lo mismo que hace algunos siglos y para quienes no hablan nuestro idioma no significa nada. Algunos filósofos del siglo XX como Maurice Merleau-Ponty, autor de la *Fenomenología de la percepción* hablan del color no cómo sensaciones sino como algo que debe interpretarse en el cerebro, muchas veces a través del lenguaje, y así como “la literatura está comenzando a ser analizada en términos de forma espacial [...] también las artes visuales [y por ende el color] están siendo exploradas como sistemas lingüísticos.”, William V. Dunning, *Changing Images of Pictorial Space*, Syracuse University Press, 1991, p. 234. (Véase M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, 1993).

Huberman, Carlo Ginzburg, Michael Baxandall y Martin Kemp, sí han considerado al color como un tema relevante, así como el propio T. J. Clark, Victor Stoichita y, más notoriamente, John Gage, quien dedicó la mayoría de su vida a algunas de las áreas menos atendidas de la historia del arte, como es el caso del color.

Cuando se habla de color, normalmente se entienden tres campos de estudio principales: la física, la química y la psicología, y ninguno de los tres versa estrictamente sobre el arte. De ahí otra de las razones por las que ha sido poco estudiado, pues es raro encontrar estos conocimientos en el bagaje cultural de los historiadores tradicionales. La física del color se centra principalmente en la óptica, que es el estudio de la luz; la química es fundamental para el estudio de la composición de las sustancias coloreadas, como los pigmentos y los tintes; y la psicología pretende establecer los efectos del color en la mente humana. Esta ciencia tiende a ser uno de los temas sobre color más difundidos entre los legos y a la vez uno de los menos estudiados, por lo que se producen muchos equívocos.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> El estudio del color por parte de la psicología experimental de finales del siglo XIX y principios del XX fue muy popular e inclusive se llegó a aplicar la “cromoterapia” para atender personas con desórdenes mentales. Estos experimentos, que no son muy concluyentes, son muy populares entre muchas personas y hay mucho material poco serio al respecto. Por ejemplo, como había comentado (véase este capítulo, **nota 3**), en los años setenta se difundió *in extenso* la idea casi pavloviana de que algunos colores estimulaban el apetito y eso explicaba que los establecimientos de comida rápida estuvieran decorados con colores estridentes. También conozco un caso en el cual la psicóloga de una escuela se preocupó porque un niño pintaba a las personas negras cuando en realidad se trataba de representaciones de Batman, un super-héroe de tiras cómicas que viste de ese color. Respecto a las escasas conclusiones de estos estudios, John Gage nos dice que “En general se descubrió que la luz roja producía un efecto excitante y que la luz azul era tranquilizante, conclusiones que no resultaban extrañas para cualquiera que hubiese leído la *Teoría de Goethe*”, J. Gage, *Color y cultura, op. cit.*, p. 206. En el párrafo 775 de su teoría de los colores, al describir el rojo amarillento, Goethe afirma que “El lado activo [del círculo cromático] se muestra aquí con su máxima energía y no es de extrañar que las personas pletóricas, robustas y rudas den la preferencia a este color. Los pueblos primitivos lo prefieren marcadamente. Y los niños, cuando se los deja iluminar a su antojo, hacen amplio uso del bermejo [en la versión alemana dice “*Zinnober*”, que significa cinabrio y que, en efecto, son sinónimos, no obstante que el cinabrio (HgS) es un pigmento de origen mineral que en épocas antiguas recibió el nombre de bermellón por su similitud con el tinte extraído del insecto *Kermes vermilio* que debe su nombre al latín *vermiculus* (“gusanillo”)] y del minio.” En su casa, cada habitación estaba pintada de colores específicos para los usos de las mismas. Por ejemplo, y sin que exista una explicación aparente, el salón era amarillo, la habitación de la señora era rojo-púrpura y el cuarto de la familia, verde. (Véase, Rupprecht Matthaei, *Goethes Farbenlehre*, Ravensburg, Ravensburger Buchverlag Otto Meier, 1987, p. 171.)

Por otro lado, hay muchos otros campos de conocimiento en los que han incursionado los estudiosos del color y que han ayudado a la formación de un criterio más amplio: la fisiología de la visión, la fenomenología de la percepción, la lingüística, la semiología y la filosofía, y en estudios más vastos llegan a figurar otras disciplinas incluso más alejadas de nuestra área de conocimiento, como pueden ser la metalurgia, la mineralogía, la entomología, la alquimia y hasta algunas de las ciencias ocultas de los siglos recientes.<sup>18</sup> La historia del color en el arte tiene que recurrir forzosamente a estos saberes para determinar, entre otras cuestiones, por qué se utilizan ciertos colores en distintas obras, lo cual es tan importante –en mi opinión– como cualquier otro aspecto de las mismas.

Como resulta evidente, el estudio del color es necesariamente una labor que requiere de la interdisciplinariedad, la cual es una metodología relativamente reciente y por ello no había recibido la debida atención. El tema de discusión entre los historiadores del arte respecto a la importancia de la incorporación de diversas disciplinas para el estudio de las obras ha sido recurrente desde los albores del siglo XX. En un principio se cuestionó la interacción entre la historia con las demás ciencias sociales, pero esta polémica no tardó en alcanzar la posibilidad de incorporar otras ciencias y conocimientos no necesariamente humanísticos, desde la química y la radiología hasta otros saberes que en su metodología podrían emparentarse incluso con la criminología. La materialidad o dimensión corporal de las obras de arte han resultado funda-

---

<sup>18</sup> En los años sesenta, Robert Smithson se interesó en diversas ciencias que intervenían directamente en sus conceptos y en muchas de sus obras, como la cristalografía y la geología. En sus escritos hace patente que dicho interés era compartido con algunos de sus contemporáneos y con Marcel Duchamp, posiblemente el artista más influyente para su generación. “Los *ready-mades* son, de hecho, juegos de palabras sobre el concepto bergsoniano de la ‘evolución creativa’ con su idea de las ‘categorías pre existentes’ [... *ready-made categories* en el original...] Duchamp y [Robert] Morris pueden verse como los artífices de lo no creativo o ‘descreadores’ [*decreators* en el original] de lo real. Son como Parmigianino, el artista del siglo XVI, que ‘dejó la pintura para convertirse en alquimista’. Esto puede ayudarnos a entender el interés en la geología tanto de [Donald] Judd como de Morris.” R. Smithson, “Entropy and the New Monuments” (1966), en Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, p. 19.

mentales para su estudio, y el color forma parte definitiva de éstas. “La atención que la historiografía del arte ha puesto sobre ella [la dimensión corporal] ha sido escasa. Sin embargo, esta ecuación podría invertirse si pensáramos en los materiales y su manipulación como portadores de cargas significantes al servicio de ciertas prácticas culturales y necesidades sociales, políticas o económicas.”<sup>19</sup> Existen en la actualidad algunos equipos conformados por diversos especialistas que se dedican a estudiar obras de arte del pasado con muy buenos resultados. Además de historiadores del arte, estos equipos incluyen por lo general a restauradores, químicos y otros científicos y técnicos capacitados para operar las sofisticadas herramientas contemporáneas y que manejan “técnicas como la microscopía electrónica de barrido, cromatografía gaseosa, espectrometría de masa, ensayos de tinción o fluorescencia de rayos X, entre otras, [que] otorgan las llaves de las puertas que al historiador le cuesta traspasar.”<sup>20</sup> En el pasado, muchos de estos profesionales fueron despreciados como “técnicos” y rara vez eran tomados en cuenta por los más “doctos” historiadores.

Debido a que el color forma parte de los materiales que utilizan los artistas, muchas de las cuestiones relacionadas con éste, como su conservación, no han sido temas sustantivos para los historiadores del arte, pues corresponden –aunque sólo en apariencia– a otros campos de estudio, como la restauración. Por otro lado, en el pasado gran parte del trabajo que se llevaba a cabo en el taller y que estuviera relacionado directamente con los materiales no le correspondía al maestro, sino a los ayudantes o aprendices, relegando estas tareas a un segundo plano de interés.

---

<sup>19</sup> Gabriela Siracusano, “De patronas y criadas. ‘Relaciones laborales’ entre la historia del arte, la química y la conservación”, en Nelly Sigaut (ed.), *Espacios y patrimonios*, Universidad de Murcia, 2009, pp. 50-60.

<sup>20</sup> Gabriela Siracusano, *ibidem*, p. 62.



Fig. 9. Anónimo limeño, *San Lucas pintando a la Virgen, s/f*, (nótese que quien muele pigmentos en el fondo tiene alas de ángel).

En este sentido, el uso del color ha sido entendido más como perteneciente a la parte material de las obras de arte, junto con los barnices,<sup>21</sup> las imprimaturas, los tejidos y papeles e inclusive los soportes, con todo y sus cuñas, clavos, tachuelas y ensamblajes. Para muchos historiadores contemporáneos, inclusive el estudio de estos últimos ha demostrado ser de gran utilidad para la cabal comprensión de ciertas obras.

Hemos discutido algunas de las razones que dificultan o que se han interpuesto en el estudio del color como uno de los componentes intrínsecos y más importantes de las obras de arte, pero también existen actitudes por parte de los historiadores y de la sociedad en general que lo han

---

<sup>21</sup> Georges Roque, en su ponencia sobre la grana cochinilla que presentó en el coloquio al que hice referencia en la **nota 51** de la **Introducción** y en la **nota 15** de este capítulo, expuso la dificultad que tuvo para encontrar referencias sobre este insecto en los tratados de pintura de los siglos XVII y XVIII y de cómo es que había mucha más información en los tratados sobre barnices, lacas y, por supuesto, en los de tintorería.

relegado a segundos planos. Recordemos que las artes plásticas entraron tardíamente a la categoría de las artes liberales. Esto se debe, en gran medida, al trabajo físico que implica su creación, el cual se opone (supuestamente) al trabajo intelectual. También debemos tomar en cuenta la estrecha relación que tiene el color con la materialidad a la que hemos hecho referencia. Pensemos que San Lucas, el santo patrón de los pintores y escultores, era médico y que muchos de los materiales que utilizaban los médicos eran los mismos que los de los artistas.

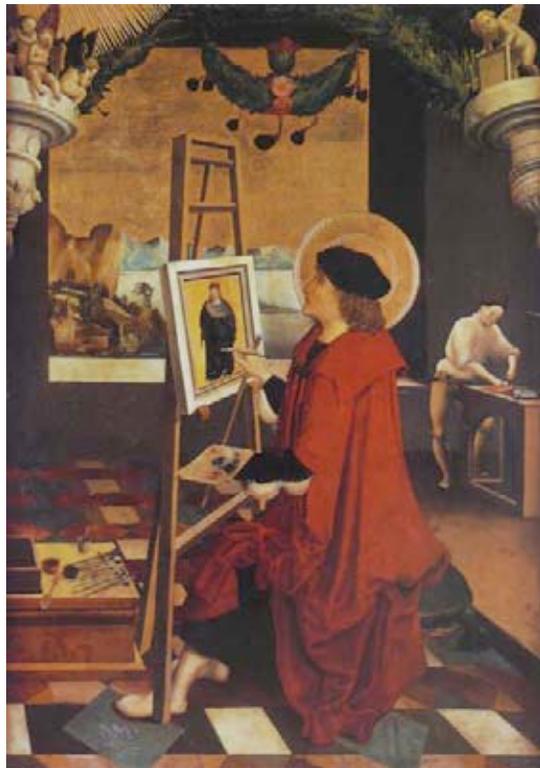


Fig. 10. Niklaus Manuel Deutsch, *San Lucas pintando a la Virgen*, 1515.

Más adelante intentaré ahondar en la antigua disputa que significó la separación entre el dibujo y el color<sup>22</sup> y que todavía sobrevive en el consenso general, cuando, por ejemplo, pensamos en

---

<sup>22</sup> Ya desde Vasari hay una clara distinción entre *disegno* y *colore* en la cual el primero es considerado como más intelectual que el segundo. En este sentido, vale la pena notar que la introducción a su obra capital *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, referida en dicho texto como la “*parte teórica*” no fue traducida

la conocida oposición entre la escuela florentina y la veneciana durante el Renacimiento tardío. Debido a que muchos de los materiales que utilizan los artistas son tóxicos y de difícil manejo, además del talento que se necesita para pintar o esculpir una imagen, se requiere de conocimientos prácticos similares a los que debe tener un cocinero, un médico, un alquimista o un albañil, profesiones “indignas” en comparación con las más “elevadas” artes liberales.

Esta postura, que durante siglos ha colocado a los artistas plásticos en un nivel intelectual inferior, bien puede estar relacionada con la idea de que el uso desmedido del color sea una cualidad poco seria y hasta infantil.<sup>23</sup> Inclusive desde los tiempos de Plinio el Viejo tenemos noticias de que la refinada aristocracia romana veía con malos ojos el uso de colores intensos y lujosos. El químico Philip Ball, en su reciente historia de los colores nos dice que “Plinio lamentaba el influjo de los nuevos pigmentos brillantes llegados del Oriente, que corrompía el austero colorido que Roma había heredado de la Grecia clásica”.<sup>24</sup> Gage recuerda este hecho en su diserta-

---

y publicada en inglés hasta 1907 como *Vasari on Technique*. En la “Nota introductoria” a esta publicación, Gerard Baldwin Brown nos dice (en 1907) que “En el presente, en tanto de lo que se ha escrito sobre arte, el interés en las personas o biográfico ha sido principal, y las vidas de los artistas italianos, con sus vicisitudes y triunfos, absorben tanta atención que uno se cuestiona si acaso queda algo reservado al arte italiano. De aquí que uno de los valores principales de la Introducción técnica de Vasari sea su insistencia en la práctica artística en general, como diferenciada de las actividades de artistas individuales y en esto puede servir como un suplemento útil o correctivo para la escritura biográfica tan en boga hoy día.” G. B. Brown, *Vasari on Technique*, J. M. Dent & Co., Londres, 1907, p. 17. Posteriormente continúa aclarando que “el contraste es muy ostensible entre la actitud de Vasari hacia estos procesos decorativos [el mosaico, el grabado en madera, el esmalte, etcétera] de aquéllos del escritor medieval Teófilo [el monje alemán del siglo XII autor del manual de técnicas y materiales *De Diversis Atribus*]. A lo largo de su tratado, Teófilo casi no dice nada sobre diseño, o sobre lo que debe representarse en los diversos materiales [...] Para Vasari la principal importancia de estos materiales radica en que reproducen un poco del efecto de la pintura [...] En esto, Vasari únicamente estaba siguiendo en su planteamiento teórico los hechos vigentes del desarrollo artístico de su tiempo. Desde el inicio del periodo renacentista todas las formas de arte industrial que describe habían ido perdiendo paulatinamente su carácter puramente decorativo que les pertenecía en la época medieval y fueron remolcadas al mismo tiempo que las ruedas de la carroza del triunfante arte de la pintura.” *Ibidem*, pp. 20-21. Es importante notar que es en este texto donde aparece por vez primera la descripción del arte “gótico” como aquél producido por los godos y la atribución de la invención del óleo a Jan van Eyck (aparece como Juan de Brujas). Sin embargo, este texto tan importante, que está dedicado principalmente a los materiales, ha sido obliterado sistemáticamente de la mayoría de las ediciones de *Las vidas...*

<sup>23</sup> A lo largo de este trabajo nos encontraremos con diversos ejemplos que espero me permitan aclarar esta cuestión, que persiste en gran parte del pensamiento occidental, desde la filosofía, la psicología, la antropología y, por supuesto, la historia del arte.

<sup>24</sup> Philip Ball, *La invención del color*, Madrid, Turner/FCE, 2003, p. 21.

ción –que abordaré un poco más adelante– acerca de la supremacía del dibujo sobre el color. “Hasta que los romanos no se opusieron a los pigmentos llamativos –debido a su asociación con el lujo–, el color no fue considerado inferior al dibujo. Este tipo de actitudes reapareció entre los humanistas italianos del siglo XIV.”<sup>25</sup> Dentro del mismo contexto, el autor cita a Giovanni Conversino da Ravenna, para quien “sólo los ignorantes se sentían atraídos simplemente por el color”.<sup>26</sup> La austeridad en el uso del color ha sido en muy distintas épocas un sinónimo de alta cultura y buen gusto. Todavía hoy es común vestir de negro para ciertas ceremonias y eventos sociales, muchas veces utilizando atuendos que nos remiten a la moda del siglo XIX. Sin embargo, el gusto por el negro nos viene de mucho antes: “la monocromía y atenuación de las características propias de las tonalidades cromáticas llegaron a ser una cuestión central en la experiencia visual del Occidente europeo hacia el año 1550. El teórico de esta evolución, así como su más distinguido exponente en pintura, fue Leonardo da Vinci.”<sup>27</sup>

No sería de extrañarnos que grupos culturales como los peregrinos que llegaron a las costas de Norteamérica a bordo del *Mayflower* encontraran por demás escandaloso el uso de pintura corporal tan común entre los nativos. Todavía hoy es reprobado el maquillaje excesivo entre las mujeres occidentales (y más entre los hombres), así como –curiosamente– el uso de perfumes “intensos”.<sup>28</sup> Desde hace ya varios siglos que en nuestra cultura casi todo lo que tiene que ver

---

<sup>25</sup> John Gage, *Color y cultura, op. cit.*, p. 117.

<sup>26</sup> Esta cita es tomada por Gage de Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, Nueva York, Oxford University Press, 1986.

<sup>27</sup> John Gage, *Color y cultura, op. cit.*, p. 133.

<sup>28</sup> Curiosamente, buscando un sinónimo para esta palabra, que pienso que sigue sin ser la más adecuada, encontré muchas que describen sensaciones similares como “nauseabundos”, “cáusticos”, “virulentos”, “obscenos”, “inmorales”, “pecaminosos” y hasta “subidos de color”, adjetivos que tienen, en el entendimiento de muchas personas, mucho que ver con los colores intensos. Aquí cabe hacer otra asociación que encontré de manera inintencionada y que me parece conveniente incluir: hablando de “virulencia”, Paul Signac en su texto sobre Delacroix y el neoimpresionismo nos dice que “Como los neoimpresionistas, Delacroix fue tildado de *loco, salvaje, charlatán*, y lo mismo que a las poderosas coloraciones de sus figuras, a él le valió ser llamado un *pintor de la morgue, contagiado de peste, de cólera morbus*, de la misma manera en que la técnica divisionista ha

con los sentidos y con el placer ha sido mal visto.<sup>29</sup> Asimismo, para los europeos colonialistas, el uso de colores acentuados entre los pueblos extraños a sus culturas siempre fue sinónimo de primitivismo. En este sentido, entre los estudiosos del color, como entre los artistas inmersos en el ámbito académico desde el siglo XVI y hasta finales del XIX, el color no era un tema que mereciera demasiada atención y en cambio, sí un motivo de desaprobación. El propio Goethe, poeta ilustrado y, como sabemos, autor de una de las primeras teorías del color, misma que fue muy difundida hasta principios del siglo XX, en la sección acerca de los “colores patológicos” nos dice que “es digno de notar que los pueblos primitivos, las personas incultas y los niños suelen mostrar una marcada predilección por los colores vistosos; que hay animales que se en-

---

suscitado muchas alusiones burlonas a la viruela y al confeti.”, P. Signac, *D’Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, París, H. Floury, Librero-Editor, 1921, p. 23.

<sup>29</sup> Desde épocas ancestrales, las festividades como las bacanales de origen grecolatino siempre estuvieron acompañadas de excesos que exacerbaban los sentidos, como comida y bebida, sexo, incienso, música y pintura corporal. Con la llegada del cristianismo todos estos placeres fueron catalogados como pecados. En los diversos estudios que ha realizado la investigadora Gabriela Siracusano sobre el arte virreinal cuzqueño, ella menciona el arduo trabajo de la inquisición española para extirpar la idolatría entre los nativos, quienes todavía utilizaban pintura corporal durante las grandes fiestas del Potosí próspero del siglo XVII, fiestas donde abusaban de vicios que los condenarían al infierno; “el abandonarse a los placeres del canto, la bebida y el ocio, eran causa suficiente para, llegado el momento de la muerte, el alma fuera sustraída por las garras del mal y arrojada a los infiernos.” G. Siracusano, “Fiestas y Borracheras. De las colinas del Lazio a las aguas del Titicaca”. Cap. 19 de AAVV, *Latinidade da America Latina. Enfoques filosóficos e culturais*, Sao Paulo, Aderaldo & Rothschild editores-Hucitec, 2009, p. 402. Más adelante continúa con una descripción que me parece ejemplar: Joseph de Arellano, cura de Carabuco “proveyó de todos los materiales necesarios para que estas pinturas cumplieran con el cometido esperado: acompañar mediante el impacto visual aquello que con la palabra se predicaba en todo pueblo de indios, esto es, erradicar las falsas y malas costumbres del alma de los fieles so pena de caer en las llamas del infierno, un espacio que se presentaba como el reverso de la moneda de aquel otro espacio donde reinaban los placeres de la fiesta de los sentidos [...] Para ello, el pintor combinó negro de hueso y carbón, índigos, bermellones, hematites, y malaquitas para lograr una paleta tan baja y oscura como la de los pecados que exhibían los seres de su imaginación, mientras que en el registro superior se pudo registrar el uso de una combinación cuidada de capas superpuestas de malaquita, índigo mezclado con oropimente y, finalmente, el vidrioso smalte remolido con albayalde para lograr un verde de la zona de los placeres mundanos. Si hacemos mención a estos materiales del color es porque, casualmente, muchos de ellos también participaban, de alguna manera, de aquella fiesta tan temida. El bermellón (Ilimpi) y el cardenillo (Illa) aparecen como complemento obligado que se hizo de la fiesta idolátrica, en la que también los colores se asociaron con ciertos tópicos como el embijarse los cuerpos en tiempos de fiesta o el de exhalar vapores cromáticos en ritos variados.” *Ibidem*, p. 405.

furecen a la vista de determinados colores que las personas cultas evitan en el vestir y por lo demás los colores vistosos.”<sup>30</sup>

Walter Benjamin, uno de los teóricos más lúcidos e influyentes de la primera mitad del siglo XX y muy socorrido entre los filósofos e historiadores contemporáneos, hace una clara distinción entre dos formas de percibir el mundo: una intelectual y, por lo tanto, material y otra más ligada al espíritu. La idea del espíritu y con ella, aquella de lo espiritual, es común dentro de la tradición germánica a partir del romanticismo. Desde Goethe y sus contemporáneos, forjadores del romanticismo alemán,<sup>31</sup> la separación entre el mundo material (el tiempo y el espacio) y el mundo espiritual (donde reside el arte) es muy marcada. Para Benjamin, evidentemente, el co-

---

<sup>30</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Teoría de los colores*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999, párrafo 135, p. 93. Me ha sido imposible conseguir una versión completa del libro, cuyo título en alemán es *Zur Farbenlehre*, que se traduce literalmente como “*Sobre la teoría del color*”. Sin embargo, algunas fuentes se refieren a la (o incorrectamente –pues es un sustantivo femenino en singular– a los) *Farbenlehre*, así en alemán. El libro está dividido en tres partes, la didáctica, la polémica (en la que intenta rebatir a Newton) y la histórica, y no todas las versiones que he consultado están completas. Por ejemplo, la española, aquí citada, omite la parte histórica, y la que yo tengo y que es la que he utilizado primordialmente (pues cita al original en alemán) omite párrafos “incómodos” como el que aquí nos ocupa. En un párrafo subsiguiente, que sí aparece en mi edición, el poeta reprueba el uso de colores intensos en la ropa de los italianos: “Los pueblos del sur de Europa visten con colores muy vivos. Las prendas de seda, que adquieren a bajos precios, favorecen esta propensión. Particularmente las mujeres, con sus jubones y listones de colores intensos, están siempre en armonía con el paisaje, el cual son incapaces de superar, como tampoco el resplandor del cielo y de la tierra.”, Rupprecht Matthaer, *op. cit.*, párrafo 836, p. 179. En la versión española, cuya traducción me parece poco convincente, éste puede consultarse en la p. 214. Arthur Schopenhauer, siendo muy joven, en 1816, escribió a partir de y rebatiendo al propio Goethe, su propia teoría, misma que Goethe no aprobó. Véase Arthur Schopenhauer, *Sobre la visión y los colores*, Madrid, Ed. Trotta, 2013 y Wilhelm Ostwald, *Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre*, Leipzig, Unesma, 1928.

<sup>31</sup> Me refiero concretamente a Friedrich Schiller, J. C. Friedrich Hölderlin y, por supuesto, a Friedrich von Schlegel, autor en quien Benjamin basó su tesis doctoral *El concepto de la crítica en el romanticismo alemán* (1917). Esta generación nació en el siglo XVIII y estuvo activa durante el cambio de siglo. La *Teoría de los colores* de Goethe se publicó en 1810. Más tarde, en 1833, el historiador Wilhelm Dilthey, publicó la *Introducción a las ciencias del espíritu*, donde por vez primera, las humanidades, y más concretamente, las ciencias sociales fueron comprendidas como ciencias (ciencias del espíritu, incluida la teología). En 1911, el pintor Wassily Kandinsky publicó *De lo espiritual en el arte*, obra fundamental para la comprensión del expresionismo alemán y la abstracción en el arte moderno, que parte de los preceptos románticos sobre el espíritu, aunque no necesariamente aquel que definía el nacionalismo germánico, ni tampoco del espiritismo (tan en boga durante las primeras décadas del siglo XX), sino definido en términos contrarios a lo que él llama la “ciencia materialista” y que se opone a nuevas maneras de entender el mundo a partir de nuevas teorías como la geometría no-euclidiana y la no-materia. “Muchos científicos, entre ellos los materialistas puros, dedican sus esfuerzos al análisis científico de fenómenos enigmáticos que ya no pueden ocultarse. Finalmente, aumenta el número de personas que dudan de los métodos de la ciencia materialista aplicados a la *no-materia*, es decir, a la materia que no alcanzan nuestros sentidos.”, W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Ed. Premià, México, 1981, p. 26. En el Capítulo 3 intentaré ahondar en estas cuestiones y su influencia en el pensamiento artístico del principio del siglo XX.

lor forma parte de este último. “El color es algo espiritual, algo cuya claridad es espiritual” nos dice en un texto temprano sobre el color y la visión infantil.<sup>32</sup> Los niños, según él, viven parcialmente en el mundo de la imaginación y no basan su visión en la tridimensionalidad sino en el color. “Sus ojos no están preocupados por la tridimensionalidad; ésta la perciben a través de su sentido del tacto. El rango de diferenciaciones dentro de cada uno de los sentidos (la vista, el oído, etcétera) es supuestamente mayor en los niños que en los adultos, cuya habilidad para correlacionar los distintos sentidos está más desarrollada. La visión infantil del color representa el más alto desarrollo artístico del sentido de la vista; es la forma más pura de la visión porque está aislada.”<sup>33</sup>

La asociación del color con la visión (y también con la mente) infantil fue muy común durante el siglo XIX, pero no sólo eso, en la cultura occidental, controlada casi en su totalidad por los varones, el despreciado color también era un rasgo relegado a las mujeres, junto con todo tipo de “debilidades”. En la década de 1870, el matemático y experto en perspectiva Hermann Guido Hauck argumentaba, respecto al abombamiento de las columnas de los templos griegos que “sólo los observadores menos acondicionados por el conocimiento matemático, como ‘las mujeres y los nativos’, podrán ver las curvas de un modo relativamente incontaminado.”<sup>34</sup> En 1867, “el teórico francés Charles Blanc declaraba categóricamente que ‘el dibujo es el sexo masculino del arte y el color es el sexo femenino’, y por esta razón el color sólo podía ser de importancia secundaria.”<sup>35</sup> John Gage, siendo quizás condescendiente con Blanc y sus contem-

---

<sup>32</sup> Walter Benjamin, “A Child’s View of Color” (1914), en W. Benjamin, *Selected Writings*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, Vol. I, p. 50. (Cfr. **nota 40** de la **Introducción**.)

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> Martin Kemp, *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1990, p. 249.

<sup>35</sup> John Gage, *Colour and Meaning*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 35. Según este autor, “Blanc fue quizás el más importante escritor sobre color de mediados del siglo XIX en Francia” debido a que fue muy

poráneos, nos dice que “la extendida percepción de que las mujeres son más discriminatorias que los hombres en su uso del color puede estar ligada a la relativa escasez de deficiencias cromáticas en la visión femenina.”<sup>36</sup> Si bien es cierto que el daltonismo es mucho más común entre los hombres que entre las mujeres, lo cual se debe a que los genes que producen los pigmentos de los conos de la retina se encuentran en el cromosoma X (los varones sólo poseemos un cromosoma X, en lugar de dos, como las mujeres), la idea de que el color sea el elemento femenino del arte obedece, claramente, a una discriminación sexista y a la asociación del color con los vicios y el placer a la que he hecho referencia. Corroborando esta hipótesis, probablemente de manera involuntaria y sí muy infundada, Georgina Ortiz afirma que “La mayor parte de las variedades de la ceguera para los colores son hereditarias y más frecuentes en el hombre que en la mujer por la intoxicación que ocasionan el alcohol y el tabaco.”<sup>37</sup> Como ocurre en muchas partes de su obra aquí consultada, es muy posible que se haya basado en el texto de Déribéré quien tampoco da muchas explicaciones.<sup>38</sup> Más adelante intentaré demostrar que algunas de estas ideas están detrás del supuesto colorido del arte mexicano en la opinión de muchos de los extranjeros que entraron en contacto con el primer muralismo durante la segunda década del siglo XX y en muchos otros casos más. Respecto a la visión infantil, Gage nos acla-

---

leído, entre muchos otros, por Van Gogh, Gauguin y Seurat, (J. Gage, *ibidem*, p. 47). En 1848 fue director del Departamento de Artes Visuales del Ministerio del Interior y de la escuela de bellas artes de 1848 a 1852 y de 1870 a 1873. Su obra más conocida *Grammaire des arts du dessin* fue publicada en 1867 y tuvo una fuerte presencia en la educación artística oficial durante las últimas décadas del siglo. Blanc conoció a Delacroix alrededor de 1850 y le tuvo una gran admiración. En su *Grammaire*, Blanc basa muchas de sus ideas sobre color en la obra de Delacroix y en las teorías del químico Michel-Eugène Chevreul. Sin embargo, nos dice David Batchelor, “Blanc identificaba al color con lo ‘femenino’ en el arte; el defendía la necesidad de subordinar al color a la disciplina ‘masculina’ del diseño o el dibujo [...]. Para Blanc, el color no podría simplemente ser ignorado o eliminado; siempre estaba presente. Debía ser contenido y subordinado – como una mujer.”, D. Batchelor, *Chromophobia*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>37</sup> Georgina Ortiz, *op. cit.*, p. 82.

<sup>38</sup> Déribéré lo pone de la siguiente manera: “Las anomalías cromáticas son con frecuencia congénitas y se observan con mucha mayor frecuencia en los hombres que en las mujeres. Pueden también provenir de intoxicaciones o de menoscabos nerviosos, y en este caso pueden ser temporales.” Maurice Déribéré, *op. cit.*, p. 87.

ra que los “niños tienden a centrar su atención en los contornos en su proceso de asimilación ambiental [..., y] la percepción tonal es menos importante desde el punto de vista funcional que la percepción de los valores de claridad y oscuridad.”<sup>39</sup>

Como hemos visto, estas ideas tan extendidas que relacionan al color con el “sexo débil”, con la visión infantil y con los pueblos “primitivos” en general, tienen varios orígenes. El más difundido, particularmente en lo que se refiere al arte, es sin duda la antigua disputa entre *disegno* y *colore* y las marcadas diferenciaciones entre ambos conceptos y que aparecen desde Vasari, para quien el dibujo o *disegno* también significaba “planeación” y “composición”. “Viendo que el dibujo [*Design* en la versión inglesa], el padre de nuestras tres artes, la arquitectura, la escultura y la pintura, que tiene su origen en el intelecto, extrae de muchas cosas particulares un juicio general, es como una idea previa de todos los objetos en la naturaleza [...] Viendo también que de este conocimiento emerge una cierta concepción y juicio, de tal modo que se forma en la mente ese algo que posteriormente, cuando es expresado por medio de las manos, es llamado dibujo, podemos concluir que el dibujo no es otra cosa que una expresión visible y una declaración de nuestra concepción interna y de aquella que otros han imaginado y formado en su idea”.<sup>40</sup> Las imágenes entonces eran construidas a partir de cinco pasos creativos y los tres primeros están íntimamente relacionados con el *disegno* vasariano; imaginar, delinear y sombrear. Los dos últimos, aplicar color y agregar la tercera dimensión, en el caso de la escultura, ya serían soluciones optativas. Tomemos también en cuenta que la propia academia que se fundó en

---

<sup>39</sup> John Gage, *Color y cultura*, *op. cit.*, p. 117. Gage, quien fue un investigador sumamente comprometido con su campo de estudio, se basa a su vez en varios textos especializados, de los cuales considero que vale la pena nombrar los siguientes: N. A. Steckler y W. E. Cooper, “Sex differences in color naming of unisex apparel”, *Anthropological Linguistics* 22, 1980, M. Bornstein, “Qualities of Color Vision in Infancy”, *Journal of Experimental Child Psychology*, XIX, 1975 y J. D. Mollon, “The Uses and Origins of Primate Color Vision”, *Journal of Experimental Biology*, CXLVI, 1989.

<sup>40</sup> Gerard Baldwin Brown, *op. cit.*, p. 205.

Florenia en 1563 y por iniciativa del propio Vasari es, precisamente, *L'Accademia delle Arti del Disegno*. “La antigua creencia de que para representar algo era suficiente la línea, y de que el color era un accesorio formal del que se podía prescindir, recibió un nuevo impulso con el desarrollo de la práctica artística y la crítica renacentistas en Italia.”<sup>41</sup> Sin embargo, nos aclara Gage, el concepto veneciano de *colore* no hacía referencia al color en el sentido de tonalidad brillante y acusados contrastes sino a un exquisito manejo del pincel que tuvo amplias repercusiones.<sup>42</sup> Aquí entra un nuevo problema que aqueja a gran parte de la historia (y no sólo el estudio) de los materiales de los artistas, que es el sentido lingüístico y la manera en la que cambian los significados de palabras y conceptos.<sup>43</sup> Gage, en su intento por desentrañar el conflicto entre el dibujo y el color, revisa cuidadosamente el contexto en el que se han utilizado estos dos conceptos. Todavía hoy es muy extendida la idea de que los dibujos deben ser blanco y negro. Como mencioné al principio del capítulo, en tiempos pasados simplemente era muy costoso dibujar con colores que, en muchos casos, eran más caros que el oro.<sup>44</sup>

A partir del Renacimiento, Venecia fue el puerto más importante de Europa por donde entraban casi todas las importaciones de Oriente. Los pigmentos y otros materiales traídos de países lejanos eran más baratos ahí que en otras partes. “La práctica de ‘dibujar’ apuntes al óleo se popularizó entre los pintores de esa ciudad a finales del siglo XVI. El veneciano Marcantonio Bassetti, que trabajaba en Roma a principios del siglo XVII, comentaba que sus amigos romanos veían su ‘academia’ muy *alla veneziana* porque utilizaba pincel y *colori* para hacer apuntes

<sup>41</sup> John Gage, *Color y cultura*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 137

<sup>43</sup> En la **nota 16** de este capítulo comenté que en la actualidad, el estudio del color en el arte se ha apoyado en gran medida en el enfoque lingüístico desarrollado a partir del posestructuralismo de la segunda mitad del siglo XX. Muchos de los términos empleados en el lenguaje del color obedecen a distintas culturas y periodos muy particulares y sus significados deben comprenderse en su contexto cultural específico.

<sup>44</sup> Por ejemplo, la tinta china, como muchas de las pinturas negras que existen, está hecha de carbón, lo cual es sumamente económico. En cambio, algunos colores –incluso hoy en día– son muy costosos, especialmente en el pasado, cuando se producían de manera secreta y a veces había que importarlos desde muy lejos.

del natural, pero que estaban de acuerdo con él en que ‘en la medida en que dibujas, también pintas’.”<sup>45</sup> Esta controversia alcanzó tintes épicos cuando los miembros de la Academia francesa tomaron bandos radicales definiéndose como “rubenistas” quienes consideraban el color como algo importante y como “poussinistas” los partidarios de la línea. Durante las primeras décadas del siglo XIX la controversia alcanzó incluso las páginas de los diarios cuando Jean-Auguste-Dominique Ingres y Eugène Delacroix se erigieron como los pináculos de estas dos posturas tan opuestas. “A lo largo del siglo XVI, la disputa entre *disegno* y *colore* se fue convirtiendo en una especie de ejercicio intelectual en el marco de las cada vez más numerosas academias de arte más o menos oficiales.”<sup>46</sup> Son muchos los datos, verídicos o no, casi todos rayando en lo anecdótico, que insisten en este sonado “divorcio”. El químico Ball lo ejemplifica de la siguiente manera: “Cuando Tiziano, el ‘príncipe de los coloristas’ según Henry James, aprovechando su fácil acceso a los pigmentos que llegaban a los prósperos puertos de Venecia, cubrió sus cuadros de suntuosos rojos, azules, rosados y violeta, Miguel Ángel comentó desdeñosamente que era una lástima que los venecianos no hubiese aprendido a dibujar mejor.”<sup>47</sup>

Una vez zanjada la discusión respecto a la supremacía de la línea o no sobre el color hay otra cuestión que está muy relacionada con la anterior. El dibujo, como hemos visto, era considerado, desde la fundación de las primeras academias, como una actividad ciento por ciento intelectual, mientras que el color formaba parte del manejo de los materiales y, en todo caso, entraba más en el campo de la intuición. La mayoría de los manuales de la época, como el de Cennino Cennini, el texto de Vasari al que hemos hecho referencia o el manual español de Francisco Pacheco, por nombrar algunos de los más conocidos, mencionan todo tipo de fórmulas para

---

<sup>45</sup> John Gage, *Color y cultura*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>47</sup> Philip Ball, *op. cit.*, p. 21.

pintar rostros, vestimentas, paisajes, etcétera, e incluso nos dicen qué colores usar.<sup>48</sup> Habíamos comentado lo costosos que podían ser algunos de éstos, aún en Venecia. Una vez que llegaban a España –por no decir a la Nueva España– su precio podía multiplicarse varias veces. Esta idea resultará fundamental para comprender el uso del color en nuestro país, pues la paleta novohispana, que utilizaron nuestros antepasados, no sólo estuvo regida por los cánones importados de la Escuela Española, sino también, y de manera muy determinante, por la propia disponibilidad de los pigmentos. “Cuando el tenebrismo llegó a la distante España, donde los pigmentos costosos no solían recibirse con tanta facilidad como en Italia, pintores como Velázquez, Ribera y Zurbarán consiguieron realizar composiciones de colorido mucho más homogéneo, en las que las transiciones entre las partes claras, brillantemente coloreadas, y las turbias sombras neutras resultan mucho menos abruptas que en las obras de Caravaggio. Una paleta más limitada, una técnica más sencilla y una mayor confianza en las mezclas convirtió al caravaggismo español en la principal línea divisoria entre una actitud hacia el color que hacía hincapié en las materias primas y otra enteramente basada en el dibujo y la habilidad: lo que Anibale Carracci caracterizaba jocosamente como ‘dibujar bien y colorear con barro’.”<sup>49</sup>

Si pensamos en el azul de ultramar, que durante siglos se produjo con lapislázuli molido importado de Afganistán, podían pasar años antes de que llegara un nuevo cargamento del más costo-

---

<sup>48</sup> El libro de Cennini, escrito hacia finales del siglo XIV es muy amplio en este tipo de consejos. Por ejemplo, en el capítulo XXXIX dedicado al rojo llamado “cinabrés claro” (sinopia –ocre rojo– con cal) dice que “dicho color te hará el honor al colorear rostros, manos y desnudos en el muro, como te he dicho. Y acaso puedas pintar con él bellos vestidos, que en el muro parezcan de cinabrio.”, C. Cennini, *El libro del arte*, Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 67. Había comentado con anterioridad que son pocos los tratados de pintura antiguos que mencionan la cochinilla. Evidentemente éste no lo hace puesto que fue escrito antes del descubrimiento de América, pero el especialista Franco Brunello, autor de las notas y los comentarios, sí lo hace al describir el origen de muchas de las “varias recetas” de lacas rojas a las que hace referencia Cennini, las cuales sin duda incluían el kermés (*Coccus ilicis*) y la gomalaca, entre otros colorantes de origen animal y vegetal existentes en aquella época. De la gomalaca nos dice que es un “producto hoy día conocido con el nombre de *laddia*, preparado tratando varias veces la secreción resinosa del insecto *Tacchardia lacca Kerr* primero con sosa y luego con alumbre.” *Ibidem*, Nota 1 al capítulo XLIV, p. 72.

<sup>49</sup> John Gage, *Color y cultura, op. cit.*, p. 156.

so de los pigmentos conocidos. La escasez de éste y otros materiales podía ser muy común antes del siglo XIX.<sup>50</sup> Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura* de 1649 nos comenta que es de la “opinión de que el bosquejo así como el acabado debe estar hecho con el mismo azul, o si hay una escasez de él, debe utilizarse uno de un poco menor calidad.”<sup>51</sup> Es muy reveladora su opinión respecto al azul, puesto que muchos pensaríamos que el azul de ultramar, aunque costoso, era ampliamente utilizado tanto en España como en sus colonias americanas. “El azul (entendemos por el de Santo Domingo; no el ultramarino, que ni se usa en España ni tienen los pintores della caudal para usarlo) es el color más delicado y más dificultoso de gastar y a muchísimos muy buenos pintores se les muere.”<sup>52</sup>

Los estudios en las academias, además de materias como geometría, teología y filosofía, incluían, por supuesto, el dibujo, el grabado, la talla y la pintura, y es de sobra conocido que los estudiantes podían pasar años enteros reproduciendo obras de otros artistas del pasado. De los manuales que han sobrevivido podemos deducir que el estudio del color se concretaba a conocer los distintos pigmentos, a su molienda y a su aplicación, habiendo poca teoría detrás. Rufino Tamayo, por ejemplo, en alguna ocasión comentó que a principios del siglo XX, en la academia en México, cursaba una materia que se llamaba “clase de colorido” donde les “mostraban” los colores pero no les enseñaban cómo mezclarlos.<sup>53</sup> En referencia a la complejidad de la enseñanza del arte hacia finales del siglo XVIII, John Gage nos dice que “En medio de este

<sup>50</sup> El historiador Carlos Marichal, especialista en la economía del siglo XVIII, nos recordó en el coloquio sobre la grana cochinilla que he mencionado (véase **nota 51** de la **Introducción** y **notas 15 y 21** de este capítulo) que la exportación de este colorante representó durante más de trescientos años la segunda fuente de ingresos de la Nueva España y que un gramo de este producto llegó a valer el equivalente a sesenta gramos de azúcar.

<sup>51</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 486. Existe una edición más “moderna” en inglés que resulta interesante porque la compiladora incluyó otros tratados menos conocidos que, de otro modo, serían difíciles de conseguir. Véase Zahira Veliz (ed.), *Artists' Techniques in Golden Age Spain. Six Treatises in Translation*, Cambridge University Press, 1986.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 485. Respecto al “azul de Santo Domingo”, seguramente se refiere a un compuesto de cobre obtenido en La Española o, en todo caso, llevado a España en barcos que harían su última escala en dicha isla.

<sup>53</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987, p. 127.

confuso marco teórico quizá no fuera accidental que uno de los primeros proyectos sobre enseñanza del color en una academia de arte europea, el que se planteó en la Real Academia de Viena en 1772, hiciera referencia tanto a los principios de la mezcla de colores como a la más tradicional copia de pinturas.”<sup>54</sup>

Hasta bien entrado el siglo XVII, años después de los descubrimientos de Isaac Newton acerca de la composición de la luz blanca y del espectro visible, los pintores que trabajaban con sólo unos cuantos colores brillantes y, en cambio, sí muchas tierras que no corresponden a ninguno de los colores del arco iris, seguían comprendiendo el color como un sistema tonal basado en el sistema aristotélico en el cual todos los colores debían existir entre el blanco y el negro. Si el estudio del color escapaba a todos los cánones simbolistas, era materia de seres inferiores o simplemente pertenecía al campo del espíritu y la intuición, no había mucho que enseñar acerca de él. El positivismo y la ilustración abrieron nuevas brechas para un estudio más científico y sistemático del color en el mundo físico como en el arte.<sup>55</sup> Esta idea acerca de la inenseñabilidad del color llegó a su fin hacia mediados del siglo XIX. “La obra de Blanc *Grammaire des arts du dessin* (1867), cuyo título ya es en sí indicativo de las nuevas corrientes positivistas, planteaba que la tradicional creencia de que el color, al contrario que el dibujo, no podía ser enseñado era errónea, y que Delacroix, ‘uno de los más grandes coloristas modernos’, había demostrado claramente la falsedad de esta opinión. Delacroix conocía las leyes del color, ‘reglas matemáticas’, y estas leyes y reglas eran esencialmente las que había enunciado [Michel-Eugène] Chevreul. Sin embargo, Blanc no era un gran admirador del color *per se*; lo considera-

<sup>54</sup> John Gage, *Color y cultura*, op. cit., 2001, p. 169.

<sup>55</sup> Algunas de las cuestiones que hemos discutido en estas líneas acerca de la percepción del color y su oposición a la línea ya habían sido cuestionadas por John Locke en la década de 1690. Véase *An Essay Concerning Human Understanding*, 1694, publicado en español en una excelente traducción de Edmundo O’Gorman como *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, FCE, 1956. (Véase este capítulo **nota 1**).

ba la parte ‘femenina’ del arte, de importancia secundaria frente al dibujo ‘masculino’, y pensaba que a veces Delacroix le había prestado demasiada atención. Según Blanc, los grandes maestros del color eran los orientales, pero esta superioridad se ponía de manifiesto en una rama artística de importancia menor: las artes decorativas.”<sup>56</sup>



**Figs. 11 y 12. Eugène Delacroix, *Paleta* y *La lucha de Jacobo y el ángel* (detalle), ambos ca. 1860.**

La paleta es tan importante (o debería serlo) para un pintor como el teclado para un pianista. Delacroix compraba paletas en las que hacía experimentos y no las utilizaba posteriormente para su trabajo cotidiano. En esta paleta, que pertenece a la colección del Museo Nacional Eugène Delacroix en París, podemos ver cómo organizó cuidadosamente pares y triadas de colores que armonizan de distintas maneras: por medio de complementarios, analogías y otras combinaciones distintas, como son claros-oscuros, grisáceos-brillantes, etcétera. Gage, en el texto arriba citado nos dice que “Al menos desde la década de 1840, cada pintura de Delacroix tenía

---

<sup>56</sup> John Gage, *Color y cultura*, *op. cit.*, p. 174. En su ponencia sobre la cochinilla en el citado coloquio de 2014, Georges Roque resaltó la importancia que algunos integrantes del movimiento inglés de “Arts and Crafts” le dieron a las artes decorativas y de la misma manera, a los tintes naturales de origen artesanal. Este mismo autor me señaló que no obstante lo que afirma Gage, se ha exagerado bastante lo que escribe Blanc acerca de Delacroix. Para mayores datos, véase G. Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, París, Gallimard, 2009, pp. 266-282 y 318-320.

su propia *palette* pensada hasta el menor detalle para la ocasión, lo que hacía que la elaboración de la obra en sí resultara relativamente rápida y sencilla.”<sup>57</sup> Hacia el final de su vida recibió el encargo de decorar la Capilla de los Santos Ángeles en la iglesia de San Sulpicio en París, a unas cuadras de donde se encuentra el museo mencionado y que fue su última residencia. En estos paneles, pintados con óleo y encáustica directamente sobre el muro, resulta fácil observar cómo fue que comenzó a practicar audaces combinaciones cromáticas e incluso aquellas que proponía la ley de contraste simultáneo que había enunciado Chevreul unos veinte años antes.<sup>58</sup>

Como había dicho y según algunos autores que he consultado, Charles Blanc enunció en su *Grammaire des arts du dessin* (traducida erróneamente al inglés como *The Grammar of Painting and Engraving*), además de Delacroix los grandes maestros del color eran los orientales y los artistas decorativos. Con respecto a la enseñanza del color, resulta interesante pensar que fue precisamente en una escuela íntimamente ligada a las artes decorativas donde el color se empezó a enseñar de manera más sistemática: la Bauhaus. Sin embargo, contra lo que se ha difundido de manera muy amplia, en lo general no era un tema que ocupara un número muy significativo de horas a la semana. En el plan de estudios de Weimar correspondiente al semestre de invierno de 1921-22 no aparece ninguna materia identificada como teoría del color, y en

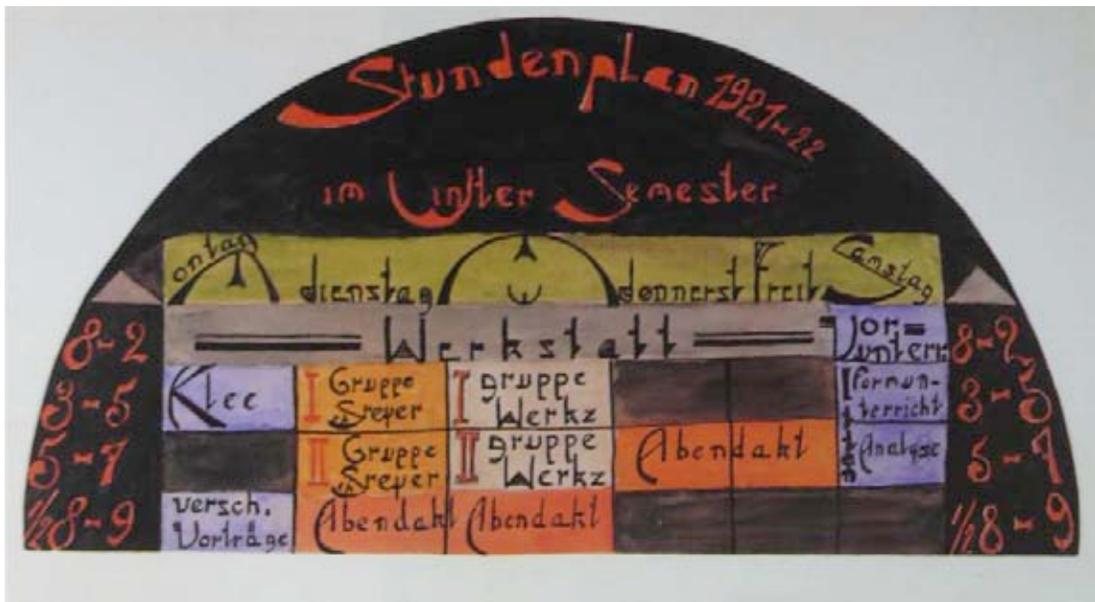
---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>58</sup> Al respecto, Paul Signac nos dice lo que sigue: “Delacroix llega finalmente a la coronación de su obra: la decoración de la Capilla de los Santos Ángeles en San Sulpicio. Todos los progresos realizados durante cuarenta años de esfuerzo y de lucha se resumen ahí.”, P. Signac, *op. cit.*, p. 42. Sin embargo, Delacroix no menciona al químico francés en su diario; aunque sabemos que se escribieron, nunca se conocieron personalmente. El 14 de noviembre de 1850, describiendo el fenómeno de la puesta de sol Delacroix afirma: “Ley general, *mientras más oposición* [contraste], mayor resplandor.”, E. Delacroix, *op. cit.*, p. 269. Lo cual sugiere que estaba de acuerdo con la ley de contraste simultáneo propuesta por Chevreul. Signac a su vez nos dice que los neoimpresionistas “Influidos por las investigaciones del maestro [Delacroix, a quien, por ejemplo, Cézanne llama “el gran maestro” –ver carta a Ambroise Vollard del 23 de enero de 1902 en Paul Cézanne, *Correspondance*, París, Bernard Grasset, 1978, p. 351.], iluminados por los trabajos de Chevreul, instauraron este modo único y certero de obtener luz y color a la vez.

Remplazar toda la mezcla pigmentaria de matices enemigos por la mezcla óptica.”, P. Signac, *op. cit.*, p. 7. Defendiendo aún más tanto a Chevreul como a Delacroix nos dice que la propuesta es muy sencilla: “veremos que se trata simplemente de cuatro o cinco preceptos enunciados por Chevreul que deberían conocer todos los alumnos de las escuelas primarias. Pero reconozcamos, que desde entonces, Delacroix reclamaba para el artista el derecho a no ser ignorante de las leyes de color.” *Ibidem*, p. 18.

el plan de estudios de 1924, en una semana de 78 horas (partiendo de que se trabajaba seis días a la semana de las 8:00 a las 21:00 horas aunque también había algunas horas libres) sólo una estaba dedicada al estudio del color, la clase de color de Kandinsky los viernes de las 12:00 a las 13:00 horas. No obstante, hay que tomar en cuenta que las materias introductorias que impartían tanto Paul Klee como Johannes Itten deben haber tenido una importante carga de teoría del color.<sup>59</sup>



**Fig. 13. Horario de la Bauhaus para el semestre de invierno de 1921-1922 dibujado por Lothar Schreier. (Nótese que en ninguna parte aparece la palabra *Farbe* –“color”–.)**

<sup>59</sup> Al respecto, John Gage nos dice que “La Bauhaus representa un campo particularmente fértil para el estudio del color, donde la impresión tradicional que tenemos de las ideas de los más famosos profesores individuales ha dado una impresión bastante falsa de lo que realmente se enseñaba de color ahí. Parece que nunca fue un asunto muy principal. Se supone que Itten enseñó del curso básico (*Vorkurs*), obligatorio para todos los estudiantes, desde abril de 1919, pero el primer plan de estudios no lo menciona, y no aparece en las deliberaciones de las reuniones de profesores hasta octubre de 1920. En Weimar, después de la salida de Itten en 1923, el color se impartió en las *Vorlehre* [en alemán en el original] de Kandinsky apenas una hora a la semana, comparado con las ocho horas de estudio de la forma de Moholy-Nagy más una hora de los mismo con Klee, dos horas de dibujo con Klee y dos de dibujo analítico con Kandinsky [...]. Después de la mudanza a Dessau, bajo la batuta de Moholy-Nagy y de Albers, el color parece haber desaparecido del *Vorkurs* [también en alemán] por completo.”, J. Gage, *Colour and Meaning*, *op. cit.*, p. 50

**STUNDENPLAN FÜR VORLEHRE**  
VORMITTAG

|       | MONTAG  | DIENSTAG                                      | MITWOCH  | DONNERSTAG | FREITAG                                      | SAMSTAG                  |  |                                     |
|-------|---|---|--|------------|--|--------------------------|--|-------------------------------------|
| 8-9   |   | <b>WERKARBEIT</b><br>ALBERS<br>REITHAUS       |  |            |  |                          |  |                                     |
| 9-10  | GESTALTUNGSSTUDIEN                                    |   |  |            |  |                          |  | GESTALTUNGSSTUDIEN                  |
| 10-11 |   |   |  |            |  |                          |  |                                     |
| 11-12 | MOHOLY  |   |  |            |  |                          |  | MOHOLY                              |
| 12-1  | REITHAUS  |   |  |            | GESTALTUNGSLEHRE<br>FORT-KLEE-AKTSAAL        |                          |  | GESTALTUNGSLEHRE<br>FARBE-KANDINSKY |
| 2-3   |   |   | <i>1/2 3 2/3</i><br>WERKZEICHNEN<br>GROPIUS-LANGE-MEYER<br>- RAUM 39 |            |  |                          |  |                                     |
| 3-4   |   |   |  |            |  |                          |  |                                     |
| 4-5   | WISSENSCHAFTL.<br>FÄCHER: MATH.<br>PHYS. etc. AKTSAAL | ZEICHNEN<br>KLEE<br>RAUM 39                   | <i>1/2 3 2/3</i><br>am 18.3 - 6.11/11                                |            | ANALYTHISCH<br>ZEICHNEN -<br>KANDINSKY. R.39 | VERSCHIEDENE<br>VORTRÄGE |  |                                     |
| 5-6   |   |   |  |            |  |                          |  |                                     |
| 6-7   |   |   |  |            |  |                          |  |                                     |
| 7-8   |   | ABENDAKT-KLEE<br>OBLIGATORISCH<br>FÜR VORKURS |  |            | ABENDAKT.                                    |                          |  |                                     |
| 8-9   |   |   |  |            |  |                          |  |                                     |

AN DEN GELB UMRANDETEN UNTERRICHTSSTUNDEN KÖNNEN ALLE  
GESELLEN UND LEHRLINGE TEILNEHMEN.

Fig. 14. Horario del curso preparatorio de la Bauhaus para el semestre de verano de 1924.

Georges Roque, en la “Introducción” a *El color en el arte mexicano* también hace un extenso análisis respecto al porqué de la falta de estudios sobre color. Como comenté en la **nota 7** al principio del capítulo, en nuestras bibliotecas contamos con muy pocos libros sobre color, simplemente porque no existen. Como mencioné en la **Introducción**, de todos los pintores mexicanos, muchos de ellos supuestamente magníficos coloristas, sólo recuerdo un libro que incluye la palabra “color” en su título, y que es aquél de Elisa García Barragán sobre Cordelia Urueta publicado por la UNAM en 1985.<sup>60</sup> La principal conclusión a la que llega la mayoría de los autores que conforman el libro editado por Roque, es que hay muy pocos estudios sobre el color en México y que sigue siendo un tema por desentrañar. En la “Presentación”, Rita Eder

<sup>60</sup> Elisa García Barragán, *Cordelia Urueta y el color*, México, IIE/UNAM, 1985.

plantea lo siguiente: “Respecto al color en el arte, resalta en algunas de las páginas que siguen que, en general, los artistas no creen en la posibilidad de una metodología para la aplicación del color. En efecto, se refieren con frecuencia a un proceso que surge de la intuición, esa otra forma del conocimiento que conforma la sensibilidad y la sabiduría artísticas.”<sup>61</sup>

El asunto del color sigue siendo en México una cuestión casi de identidad nacional. Muchas de las campañas turísticas, por ejemplo, se basan en una extraña idea de que el nuestro es “el país de los colores” y el logotipo del Consejo de Promoción Turística, existente en los momentos en los que escribí el primer borrador de este capítulo, está conformado por los colores del arco iris, así como un logotipo con la leyenda “vivir mejor” que está incluido en todos los documentos oficiales del gobierno de aquel entonces.



Fig. 15. Anverso de un volante para la campaña de comunicación “Creatividad para México”, 2011.

<sup>61</sup> Rita Eder, “Presentación”, en G. Roque (coord.), *op. cit.*, p. 11.

El propio Roque comenta en su “Introducción” al libro mencionado que la “fuerza, la intensidad y la belleza del color en México, tanto en la naturaleza como en los productos de la actividad humana, siempre han llamado la atención de todos los que lo han visitado, desde la llegada de los españoles hasta nuestros días.”<sup>62</sup> Ciertamente hay muchos colores en nuestro país, particularmente en las festividades populares, y en los siguientes capítulos intentaré ahondar en dichas cuestiones. No obstante, se produce una severa contradicción: como había anotado en la **Introducción**, este autor se extrañaba de que no existieran estudios sistemáticos sobre el color y sus usos culturales, a pesar de la riqueza cromática de un país como el nuestro. (Véase **Introducción, nota 33.**) Desde las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, sus descripciones de los colores de los productos que se vendían en los mercados y de las vestimentas de los indios, como casi todo lo que le reporta al rey de España, son superlativas. Más adelante me referiré a otros textos más recientes sobre el impacto que el arte mexicano tuvo en algunos autores extranjeros que nos han visitado y en las ideas que han desarrollado para explicar estas características, como la famosa aseveración de Anita Brenner cuando escribió en 1929 que la pintura mural era la continuación lógica de “los muros de los templos prehispánicos, los frescos de las iglesias coloniales y las pulquerías. Era una muy evidente forma legítima de un gran arte nativo.”<sup>63</sup> Como puede apreciarse, esta aseveración no puede tomarse muy en serio si pensamos en la complejidad conceptual del uso del color en el México prehispánico y en lo poco estudiado que había sido en la época en la que publicó Brenner, en el poco color que contenía la paleta colonial y en la dudosa calidad de las pinturas de las pulquerías. Sin embargo, la idea del colorido violento (propio de un pueblo violento y poco civilizado) aparece reiteradamente en muchos otros autores. Por ejemplo, Olivier Debrouse nos ofrece la siguiente descripción sobre la

---

<sup>63</sup> Anita Brenner, *Idols Behind Altars. The Story of the Mexican Spirit*, Boston, Beacon Press, 1970.

pintura de Agustín Lazo: “Lejos de cualquier otra motivación que no sea estrictamente de orden estética, Agustín Lazo da prioridad a una pintura que se asume como tal. Sus exquisitos colores, verdes límpidos, morados y azules tenues, rosas apagados, grises diáfanos que reflejan o se transparentan con las más vivas pinceladas, son de un ‘buen gusto’ europeo sin equivalente en las obras de sus contemporáneos más afines a cromatismos violentos y radiantes.”<sup>64</sup>

Si bien esta actitud ya está cambiando entre los historiadores de diversas partes del mundo, todavía son escasos los materiales que hay sobre color. Como hemos visto, para poder comprender el color en el arte de un determinado lugar y tiempo, hace falta una serie de estudios que partan de muy distintas disciplinas, lo cual ya presenta un obstáculo. Por lo pronto, creo que se ha sorteado el principal, que es reconocer las razones que se interponen para el estudio serio del tema. Ahora, podemos afirmar, ya existe una comprensión de por qué se ha relegado el estudio del color en el arte, y se están abriendo nuevos caminos y líneas de investigación para paliar esta carencia. Como he intentado explicar, para comprender el asunto del color en el arte mexicano del siglo XX será necesario investigar las causas de que exista un posible “color mexicano” y definirlo dentro de su contexto cultural.

---

<sup>64</sup> Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Ed. Océano, 1984, p. 137.



## Capítulo 2. El color y el origen de lo mexicano

El primer paso fundamental para considerar la posibilidad de que exista un “color mexicano” es intentar establecer de dónde proviene “lo mexicano” y cómo es que se ha gestado nuestro modelo de nación, así como el trayecto de éste hasta la época actual y cómo es que se ha conformado nuestra identidad. La idea de la mera existencia de un arte mexicano es, de hecho, bastante reciente, ya que debemos tomar en cuenta que nuestro país, como tal, es relativamente nuevo y que el estudio de la historia del arte en México no comenzó de manera sistemática por lo menos hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX, época en la que coinciden los primeros años de vida de la Academia de San Carlos (decretada en 1783), la publicación de *Due Antichi Monumenti di Architettura Messicana* del padre Pedro José Márquez (1804)<sup>1</sup> y el inicio de la guerra de Independencia. En todo caso, para hablar propiamente del país México, sería necesario partir de la independencia de España y los ideales del criollismo que la impulsaron.

Discutir acerca del arte mexicano en México y en el extranjero tiene distintas connotaciones, dependiendo de los círculos sociales en los que lo hagamos. La visión más generalizada se reduce a dos periodos muy socorridos: el prehispánico (cuando obviamente no existía el país México) y el posrevolucionario (básicamente en lo que se refiere al muralismo). En ambos casos, curiosamente, se habla de un intenso colorido. No pretendo hacer declaracio-

---

<sup>1</sup> Debemos tomar en cuenta que la historia del arte, propiamente dicha, no comenzó hasta la publicación de la *Historia del arte* de Johann Joachim Winckelmann también durante la segunda mitad del siglo XVIII (1764). De hecho, Justino Fernández le atribuye mucha influencia a Márquez de este último: “La importancia actual de Márquez proviene de sus ideas estéticas, de su interés en las culturas indígenas mexicanas y de la original ocurrencia que tuvo al considerarlas dignas de ser estudiadas y consideradas a la par con las clásicas [...] Sin duda Márquez conoció bien la estética de su tiempo y conscientemente se propone, según dice, *seguir el método* de quienes han escrito sobre el asunto; su actitud es ecléctica. De los estetas alemanes, Winckelmann, Lessing y Mengs, recoge o acepta su idealista y metafísica concepción de la Belleza y, claro está, su clasicismo en general”, Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1983, p. 8.

nes demasiado contundentes en un apartado tan temprano de la presente investigación, pero sobran ejemplos que contradicen este tipo de aseveraciones. Si bien existe un amplio consenso de que los extraordinarios artistas mesoamericanos previos a la conquista española eran espléndidos coloristas, debemos tomar en cuenta que, como intenté explicar en la **Introducción**, la paleta de la que disponían era en realidad muy limitada,<sup>2</sup> y si pensamos en

---

<sup>2</sup> A lo largo de este trabajo nos vamos a encontrar con un sinnúmero de confusiones respecto al uso cultural del color, basadas, en gran medida, en la carencia de estudios sistemáticos sobre el tema y que es de lo que trató el primer capítulo. El caso del México prehispánico es particularmente confuso por diversas razones. Por un lado, la conquista europea eliminó gran parte del legado de las culturas antiguas y por otro, muchos de los objetos coloreados han perdido con el tiempo casi todo su color. Existe además un problema aún mayor, que es que muchos de los estudios del pasado han partido desde el punto de vista occidental que ha desvirtuado el significado de la cosmovisión mesoamericana. Por ejemplo, muchas personas en México afirman sin mayor reflexión que las culturas prehispánicas eran muy adeptas al color y que nosotros heredamos ese gusto. Sin embargo, ahora ya está trabajando una nueva camada de investigadores que siguen los pasos de Luis Villoro, Miguel León Portilla o Alfredo López Austin, por citar sólo a un puñado, quienes han comprendido que se requiere formar plataformas teóricas propias para entender el pasado lejano de nuestra región. La especialista Danièle Dehouve explica que “Llama la atención el hecho de que tanto los símbolos como las metáforas [...] no usan un sinnúmero de colores, sino sólo cinco colores fundamentales: blanco, amarillo, rojo, verde-azul, negruzco (o pardo, como lo traducía Hernando Ruiz de Alarcón). [...] El recorte en cinco colores es típico del mundo mesoamericano y difiere del español en los matices que se extienden del verde claro al negro. El castellano distingue el verde, el azul, el pardo y el negro. No es el caso en náhuatl, que una bajo la misma denominación el verde y azul, por una parte, y el azul marino-pardo-negro, por la otra.

Todos los matices designados en lo que llamamos la nomenclatura descriptiva se reparten entre los cinco colores básicos del sistema simbólico. Así es como el gris (color de ceniza y humo) forma parte del blanco simbólico.” D. Déhouve, “Nombrar los colores en náhuatl (siglos XVI-XX)”, en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, IIE/UNAM, 2003, pp. 68-69.

La idea más plausible, y que encaja perfectamente con la cosmogonía náhuatl, es la importancia del “hecho de que esos cinco colores son los del maíz, planta de tanta importancia entre los pueblos mesoamericanos. Cuatro de ellos son colores del grano de la mazorca madura (blanco, amarillo, rojo y azul marino-negro) que se encuentran en muchas de las especies criollas conocidas, y el quinto es el de la hoja de la planta (verde).” *Ibidem*, p. 70. Si bien los colores son cinco y la paleta básica con la que se hizo, por ejemplo, la mayoría de la pintura mural es muy limitada, Dehouve nos dice que el “México antiguo fue un mundo lleno de colores que acompañaban la vida humana con sus matices más diversos, bajo la forma de pinturas murales o corporales, de tejidos multicolores, de ornamentos de plumas, metales y piedras preciosas. Los hombres de ese país llegaron a conocer y aprovechar una infinidad de colorantes de origen vegetal, animal y mineral.” *Ibidem* p. 52.

Sin duda tiene razón, pero la “infinidad de colorantes” a los que hace referencia rara vez podían utilizarse para obras de carácter más permanente, como la pintura mural o la elaboración de un códice. Ciertamente, como ella misma lo explica, cualquier color, tonalidad o matiz podía tener un nombre, como el *camopalli* (color de camote), *chichiltic* (como el color del chile) o el *ocelotic* (manchado como un ocelote). “El recurso a un sustantivo y a la derivación de un sustantivo, modo único de designar los colores en náhuatl, está estrechamente ligado al contexto cultural mexica. En efecto, su aplicación procede de la elección previa de un rasgo, entre los muchos poseídos por un objeto.” *Ibidem*, p. 60.

Por su parte, Diana Magaloni, en uno de sus estudios sobre la pintura mural teotihuacana, al referirse a la fase técnica II (200-300 d. C.) reconoce una paleta conformada de únicamente cinco pigmentos: malaquita (verde), hematita (rojo), azurita (azul), lepidocrocita (ocre), pirolusita (negro) y cal (blanco). Véase D. Magaloni, “Teotihuacán: el lenguaje del color”, en G. Roque (coord.), *op. cit.*, p. 190.

José Clemente Orozco, uno de los principales exponentes del movimiento pictórico de la post-revolución, tendremos que admitir que su manejo del color era más bien parco.<sup>3</sup>



Fig. 16. José Clemente Orozco, *El hombre, el fuego*, 1937-39.

<sup>3</sup> Salvo los rojos y naranjas muy intensos de muchos de los cielos incendiados del legado orozquiano, es muy evidente su rechazo a utilizar otros colores brillantes por lo que no será necesario ahondar mucho en el tema. No obstante, me permito incluir una cita de Xavier Villaurrutia que resume lo que muchos críticos han escrito sobre el color en Orozco: “No intento disminuir sino limitar y centrar la obra de José Clemente Orozco al afirmar que la sensualidad del color no son sus mejores dimensiones [sic]. En sus obras murales no es el color sino la forma, no es la vibración colorística sino la línea definida y la composición lo que nos admira. Y, justamente, son los negros, los blancos y los grises; es decir, los colores que no lo son, los dominantes de su paleta en que los demás colores parecen estar subordinados a la sombra y al destello de los negros y de los blancos.”, “El blanco y el negro de Orozco”, *Excélsior*, 19 de febrero y 5 de marzo de 1950, en Xavier Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 1974, p. 1011.

El propio Orozco descarta en su autobiografía el uso de colores brillantes cuando relata que “Los barbizonistas al aire libre pintaban muy bonitos paisajes, con los reglamentarios violetas para las sombras y verde nilo para los cielos, pero a mí me gustaban más el negro y las tierras excluidas de las paletas impresionistas.”, José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Ediciones Occidente, 1945, p. 41.

Teresa del Conde, a su vez, nos dice que “estos trabajos [los de la Escuela Nacional Preparatoria] permearon igualmente la fotografía y los enfoques de camarógrafos, señaladamente los de Gabriel Figueroa. Según el cineasta Serguei Eisenstein, varios de los escenarios de para su nunca concluida película *¡Que viva México!* Estuvieron influidos por reproducciones fotográficas de temas orozquianos.

¿Cómo no considerar que la pintura del paisaje mexicano posrevolucionario en sus mejores momentos sea impensable sin referirlo a José Clemente Orozco?”, T. del Conde, *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XXI*, México, IIE/UNAM/Siglo XXI, 2014, pp. 79-80.

Si intentáramos definir el arte mexicano como aquél producido por los mexicanos o dentro del territorio que hoy ocupa nuestro país, independientemente del periodo que estudiemos, resultaría en realidad muy difícil establecer una serie de características comunes a todas las obras, estilos o artefactos que cabrían dentro de esta definición. Sin embargo, pareciera que también existe un consenso (o más bien una idea bastante extendida) de que el arte mexicano es muy reconocible y de que comparte un amplio número de cualidades intrínsecas, lo que significaría que los rasgos “característicos” del arte mexicano son muy fáciles de identificar. Alan Riding, el sociólogo anglo-brasileño que estuvo en México entre 1971 y 1983, nos dice categórica y equivocadamente (pero no sin cierta razón) que “Debido a los riesgos que entraña el definirse, los tratados académicos más importante sobre México los han escrito extranjeros.”<sup>4</sup> Tomándolo en cuenta, pero más concretamente basándome en evidencias, acudiré a lo largo de la investigación a diversos cronistas extranjeros, empezando por Hernán Cortés. En el texto citado, Riding nos dice que “Los templos, las esculturas, las alhajas y la cerámica legados por las civilizaciones prehispánicas pertenecen a una tradición intacta de la expresión artística. Hoy día, no sólo los indígenas, sino también los mestizos, siguen siendo extraordinarios artesanos, en una tradición que todavía considera que un meticuloso sentido del detalle y el diseño son más importantes que la producción en masa. Todos sus tejidos, cerámica, orfebrería y tallas en madera tienen un sello personal distintivo. Su desafiante empleo de los colores –rosas, morados, verdes y naranjas– no es menos original y refleja al mismo tiempo las flores naturales y las de papel que adornan sus vidas. La interminable variedad de los platillos mexicanos y su cuidadosa presentación ofrecen un campo donde se combina el ritual y la improvisación. Además, los

---

<sup>4</sup> Alan Riding, *Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1985, p. 24.

mexicanos se echan a cantar a la menor provocación.”<sup>5</sup> Entre los múltiples rasgos supuestamente característicos, podríamos hablar de una firme convicción de que la mayoría de los artistas son muy nacionalistas, de que poseen un profundo sentido de pertenencia, así como una fuerza y vitalidad muy particulares, no sin un manifiesto sentimiento de espiritualidad (posiblemente debido a que pertenecemos a un pueblo muy religioso) y, más importante para este estudio, una gran “audacia colorística” que, según Rita Eder (y muchos otros autores), “es peculiar de la cultura mexicana.”<sup>6</sup> En otras palabras, los mexicanos somos “muy mexicanos”.<sup>7</sup> Sin embargo, lo mismo podríamos decir de los ingleses, de los chinos y de todos los demás pueblos de la tierra. Más adelante intentaré ahondar más en este concepto, pero me saltan a la mente algunos ejemplos muy aceptados en los cuales algunos artistas o personajes representan mejor que otros la esencia nacional del pueblo al que pertenecen; como si acaso Diego Rivera fuera “más mexicano” o “más típicamente mexicano” que el propio Orozco, o que el paradigma del artista norteamericano fuera Andy Warhol, así como Henri Matisse en Francia o Francis Bacon en Inglaterra quien, frente a caricaturas como el agente secreto James Bond de las novelas de Ian Fleming, quizás resulte “no tan inglés”.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.

<sup>6</sup> Rita Eder, “Presentación”, en Georges Roque (coord.), *op. cit.*, p. 9.

<sup>7</sup> Desde por lo menos mediados del siglo XIX, por razones muy diversas y estudiadas por muchos destacados especialistas, los mexicanos nos hemos sentido inferiores a otros pueblos, particularmente a los españoles quienes dominaron nuestra sociedad durante más o menos tres siglos. Este sentimiento ha contribuido a que nos agrupemos en torno a una necesidad de ser “muy mexicanos”. Al respecto, Ricardo Pérez Montfort dice lo que sigue: “El nacionalismo y la exaltación de la mexicanidad, eran para [Samuel] Ramos [autor de *El perfil del hombre y la cultura en México*, 1934], una clara muestra del ‘sentimiento de inferioridad’ que caracterizaban al mexicano.” R. Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, México, CIE-SAS/INAH, 2003, p. 127.

Como historiador me queda claro que para entender lo que hoy significa México debemos buscar en el pasado, comenzando por el concepto de Mesoamérica como una unidad cultural, con la salvedad de que éste excluye al norte de nuestro país a la vez que incluye vastas porciones de los modernos países centroamericanos. Resulta evidente –y por ello no abundaré en el asunto– que la responsabilidad de nuestras diversas identidades nacionales en la actualidad debe fincarse en las mezclas de estas culturas con aquella de los conquistadores europeos y los acontecimientos subsecuentes.<sup>8</sup> En el capítulo anterior mencioné que la periodista y promotora cultural Anita Brenner había aseverado de manera un tanto lacónica que el muralismo era la consecuencia lógica de la mezcla de las tradiciones pictóricas españolas y prehispánicas, lo cual, además de obvio, resulta demasiado simplista. No obstante, sí quisiera ahondar en la idea que se tiene de México en el extranjero, pues resulta no sólo una visión externa, lo cual no significa que sea imparcial o que no esté manipulada, sino que las coincidencias en la mayoría de los juicios que he podido recabar resultan contundentes para las conclusiones a las que he llegado.

Antes de entrar de lleno a esta cuestión, quisiera insistir en que debemos tener mucho cuidado de no confundir las tradiciones, los gustos y el terreno del arte popular con el tipo de arte que nos ocupa en la presente investigación, que es el arte moderno y contemporáneo de

---

<sup>8</sup> Yo pienso, como muchos otros autores, que no existe una única identidad mexicana, sino muchas, debido a que desde épocas anteriores a la llegada de los españoles convivían aquí culturas muy diversas que han sobrevivido separadas, no sin contar con el sistema de castas que hoy en día se refleja en las distintas clases sociales, muchas veces identificadas por el color de la piel. Es en parte por ello que la imposición de una “identidad mexicana” única es un esfuerzo no sólo artificial sino quimérico y al cual hay que agregar nuevos ingredientes, como la transmigración provocada por la enorme desigualdad existente entre el campo y las ciudades y entre el territorio mexicano y el resto de Norteamérica. (Véase, John Gledhill, “El reto de la globalización: reconstrucción de identidades, formas de vida transnacionales y las ciencias sociales”, en *Fronteras fragmentadas*, El Col. de Michoacán, 1999.)

México producido durante gran parte del siglo XX y que goza de un amplio reconocimiento tanto nacional como internacional.

Al principio del siglo XX, la Revolución Mexicana y sus detractores (muchos de ellos pertenecientes a la clase dominante a la que en un principio ésta combatió) fomentaron en el extranjero una imagen muy negativa de nuestro país, similar a la que durante el porfiriato había descrito John Kenneth Turner en su clásico *México bárbaro* (1910). José Clemente Orozco, quien pasó dos temporadas en Estados Unidos entre 1917 y 1934 (la segunda de casi siete años), nos cuenta en su autobiografía que en Estados Unidos o Canadá en los años veinte “Mexicano y bandido eran sinónimos”.<sup>9</sup> Esta imagen perdura hasta nuestros días y son muchas y muy complejas las razones por las que esto haya ocurrido. Mediante diversos ejemplos intentaré aclarar en las siguientes páginas esta cuestión, que pienso está estrechamente ligada con la idea de que el arte mexicano del siglo XX, particularmente aquél de la primera mitad, es violento, primitivo y, de manera singular, sumamente colorido, lo cual tiene mucho que ver con la problemática que significa el estudio del color y que intenté exponer de manera puntual en el capítulo introductorio.<sup>10</sup> La historiadora Alicia Azuela, en su libro *Arte y poder* (un exhaustivo estudio acerca de las relaciones binacionales entre Estados Unidos y México durante los primeros años de la posrevolución), explica que éstas

---

<sup>9</sup> J. C. Orozco, *op. cit.*, p. 66.

<sup>10</sup> El escritor inglés D. H. Lawrence, describe en *La serpiente emplumada* (1926) una visita a los murales, seguramente en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, donde la protagonista Kate se horroriza al verlos. En la “universidad”, probablemente refiriéndose a la Escuela Nacional Preparatoria, “Los artistas trabajaban en los frescos y Kate y Owen les fueron presentados. Pero eran hombres –o muchachos– cuyos pigmentos parecían existir únicamente para *épater le bourgeois* [...] El pequeño grupo siguió hacia el antiguo convento jesuita, ahora utilizado como escuela secundaria. Aquí había más frescos.

Pero pertenecían a otro autor [seguramente se refiere a Orozco]. Y eran unas caricaturas tan crudas y tan feas que Kate se sintió repugnada. Estaban hechas para ser chocantes, pero quizás la misma intencionalidad las previene de ser tan chocantes como debieran. Pero eran feas y vulgares. Caricaturas estridentes del ‘Capitalista’ y de la Iglesia, y de la ‘Mujer Rica’ y de Mammón, pintados tamaño natural y de la manera más violenta posible.”, D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent*, Londres, William Heinmann, Ltd., 1937, p. 56.

habían entrado en distintos niveles de tensión poniendo en peligro la recién lograda paz e incluso nuestra soberanía. Un nuevo conflicto bélico durante el callismo –la Guerra Cristera– había vuelto a convencer a la opinión pública internacional de que éramos un pueblo singularmente guerrero, violento y atrasado.<sup>11</sup> Además de esto, algunos de los artículos de la Constitución de 1917, como el 27, ponían en riesgo los intereses extranjeros (principalmente estadounidenses) en nuestro país. Ante esta situación, el presidente Plutarco Elías Calles se vio obligado a entrar en negociaciones con los Estados Unidos. A través del embajador Dwight W. Morrow, quien era socio de uno de nuestros principales acreedores (el banco J. P. Morgan) y por lo tanto también representaba a los interesados afectados, el gobierno callista fomentó la creación de un modelo de intercambio cultural que no sólo protegiera los intereses económicos de nuestros vecinos, sino que además promoviera una imagen más positiva de los mexicanos a través de nuestra producción artística que, como ya habíamos mencionado, había sido tradicionalmente entendida como primitiva, folclórica y, por lo mismo, particularmente colorida. Ésta incluía a algunos de los artistas modernos que representaban al “Renacimiento Mexicano”, tesis sostenida por Anita Brenner, pero también muchos ejemplos provenientes de las artes populares. Quisiera citar al respecto nue-

---

<sup>11</sup> Uno de los puntos centrales de esta investigación, como ya he intentado explicar, es que los “grandes coloristas” mexicanos no se han guiado por la intuición, que ésta no es innata sino producto de la experiencia, y que si bien nuestro pueblo en general es ignorante, los artistas importantes ni lo son ni lo han sido. Una reciente encuesta del Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología (Conacyt) y referida como Enpecyt aplicada en 3,200 viviendas en 32 áreas urbanas de México mayores a 100 mil habitantes a ciudadanos entre 18 y 98 años reveló que “Los datos de la Enpecyt asientan que 72.59 por ciento de las personas consultadas confía demasiado en la fe y muy poco en la ciencia [...] 55.67 por ciento de los consultados considera que ‘debido a sus conocimientos, los científicos tienen un poder que los hace peligrosos’ [...] 33.53 por ciento asegura que los objetos voladores no identificados (ovnis) reportados son vehículos espaciales de otras civilizaciones y 40 por ciento afirma que algunas personas poseen poderes síquicos [...] Al opinar si los seres humanos de hoy se desarrollaron a partir de la evolución de otras especies animales, 59.39 por ciento dice que sí, 29.69 que no y 10.92 no tiene idea. 37.55 por ciento de los encuestados cree que los primeros humanos vivieron en la misma época que los dinosaurios; 16.42 señala que la Tierra da vuelta al sol en un mes y 34.06 asienta que el sonido viaja más rápido que la luz.” Emir Olivares Alonso, “Mexicanos confían más en la fe, la magia y la suerte que en la ciencia: encuesta”, *La Jornada*, 15 de julio de 2013.

vamente a Orozco, puesto que no sólo ha sido uno de los pintores mexicanos con mayor reconocimiento internacional, sino que fue víctima en vida de esta absurda tipificación. Con su habitual sarcasmo, aunque sumamente serio y, sobre todo, crítico, nos dice que en “las pasadas épocas el mexicano había sido un pobre sirviente colonial, incapaz de crear nada ni de pensar por sí mismo; todo tenía que venir ya hecho de las metrópolis europeas, pues éramos una raza inferior y degenerada.”<sup>12</sup> Alexander von Humboldt, a principios del siglo XIX, intentó explicar las razones de este atraso y la penosa condición en la que vivían las castas inferiores, aún existentes en México. “En cuanto a las facultades morales de los indígenas mexicanos, es difícil asignarles su justo valor, si no se considera esta casta sino en el estado actual de envilecimiento en que la tiene una larga tiranía.”<sup>13</sup>

Son muy conocidos los esfuerzos y las acciones más relevantes que llevaron a cabo los gobiernos mexicanos de la posrevolución para engrandecer nuestras tradiciones artísticas y culturales, como el decidido apoyo que recibieron los primeros muralistas, la fundación de las escuelas al aire libre para niños y jóvenes de escasos recursos y la aplicación del método de dibujo propuesto por Adolfo Best Maugard para rescatar nuestra idiosincrasia al mismo

---

<sup>12</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, p. 22.

<sup>13</sup> Alexander von Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, México, Ed. Pedro Robredo, 1941, 5 tomos, Tomo II, p. 82. De von Humboldt se han dicho y escrito decenas de imprecisiones. No obstante, el *Ensayo político...* es rico en datos y estadísticas que bien podemos considerar verídicos. También es importante tomar en cuenta que es sumamente cuidadoso al emitir juicios de valor, como cuando dice no conocer “ninguna raza de hombres, que al parecer tenga menos imaginación.” *Ibidem*, p. 88. (Véase también la continuación de la cita en la **nota 21** de este capítulo) donde explica claramente la situación de avasallamiento en la que vivían. Es curioso notar que von Humboldt no estuvo ni un año completo en México (su visita se concretó del 23 de marzo de 1803 al 7 de marzo de 1804) y sin embargo, es probablemente el viajero y cronista más famoso de quienes nos visitaron en el siglo XIX y existen en México numerosas calles, plazas y hasta escuelas con su nombre.

tiempo que enseñar a dibujar a los niños de las escuelas primarias,<sup>14</sup> pero también hubo una serie de tareas considerables organizadas desde el otro lado de la frontera.

Sin lugar a dudas, el artista mexicano más activo y a la vez más controvertido durante el callismo fue Diego Rivera. Debido a su filiación comunista y a su enorme éxito como pintor, Rivera representaba una amenaza para los estadounidenses, quienes en lugar de intentar suprimirlo, mejor optaron por comprarlo, lo que bien puede deducirse de la comisión que le hizo el embajador Morrow para regalar una obra al pueblo morelense por medio de la ejecución de los murales del Palacio de Cortés en Cuernavaca.<sup>15</sup> Para nosotros es de sobra conocido que posteriormente pintó muchos metros cuadrados de murales en Estados Unidos, tanto públicos como privados, así como decenas de obras de caballete comisionadas por muchos de sus mecenas de aquel país.

Durante esos años vivían en Nueva York J. C. Orozco y Rufino Tamayo, quienes fueron piezas sustantivas para el desarrollo de varios proyectos importantes, en los que se vieron involucrados el rector de la Universidad Nacional, Alfonso Pruneda, el escritor José Juan Tablada, que también residía en Nueva York, y otros dos personajes claves: la mencionada periodista Brenner y la *art dealer* y promotora cultural Frances Lynn Paine quien, como sabemos, al mismo tiempo realizaba trabajos como informante de su gobierno de las múlti-

---

<sup>14</sup> Para ello se imprimieron 10,000 ejemplares del cuadernillo y se capacitó a 700 maestros para que lo aplicaran en todo el país.

<sup>15</sup> “Morrow con su propio dinero subsidió a Diego Rivera para que pintara un mural en el Palacio de Cortés de Cuernavaca, mismo que donaría a México como prueba de amistad del pueblo estadounidense. Este gesto tuvo un enorme valor simbólico porque, así, el diplomático demostraba que incluso el mejor artista de México –y sobre todo afamado ‘comunista’– estaba dispuesto a colaborar con el representante del gobierno estadounidense.”, Alicia Azuela, *Arte y poder*, El Col. de Michoacán/FCE, 2005, p. 295.

ples actividades subversivas de los intelectuales mexicanos.<sup>16</sup> Paine, muy cercana al señor y a la señora Morrow, fue la encargada de organizar tres enormes exposiciones que resultaron fundamentales para la promoción del arte mexicano de la posrevolución y al mismo tiempo intentar borrar la idea del “México bárbaro” en favor de un “México artístico”. La primera fue el 19 de enero de 1928 en el Art Center de Nueva York, espacio patrocinado por la Fundación Rockefeller. Ahí se exhibieron, junto con obras recientes de algunos de los pintores más destacados de México, una gran cantidad de objetos artesanales que Paine importó con la intención de hacer negocio. Después de visitar la exposición, Orozco, escandalizado, le escribió a su amigo Manuel Rodríguez Lozano externando sus quejas. “Dice la carta que las pinturas más grandes, sin tener en cuenta su inferior calidad o la inexperiencia del artista, tuvieron la preferencia en cuanto a su distribución, y juntamente con ‘desdichadas figuritas de cera y *pulgas vestidas* en pequeñas cajas de vidrio fueron las primeras cosas que saludaron al público [...] ¿Sabe usted, Manuel, lo que proyectan hacernos *a continuación?* Es esto: después de la “exposición de pinturas y esculturas mexicanas”, van a seguirle con otra de las “artes menores” –*ollitas, petates, pirinolas, sarapes, etc., etc....*–, todo lo cual ya han vendido allí y continuarán vendiendo *a muy buenos precios*. Es decir, ¡que nuestras obras sirvieron meramente como carteles de propaganda para un negocio comer-

---

<sup>16</sup> “La *art dealer* y promotora cultural Frances Paine estuvo a cargo del ambicioso programa político-cultural [de llevar arte mexicano a Estados Unidos en los años veinte]. Se encargó tanto del diseño de los proyectos como de las relaciones públicas en México y Estados Unidos con los artistas y con los funcionarios involucrados en el programa. Su labor de promotora, como hemos podido deducir de la documentación que existe sobre ella en los archivos Rockefeller, tenía como fin principal apaciguar a los artistas mexicanos de izquierda [...]. En ese contexto general es entendible que las pretensiones del proyecto de Morrow, con sus matices políticos, económicos y culturales, patrocinado por la crema y nata de la incitativa privada estadounidense, ni fueran meramente altruistas. Mientras se fomentaba la diplomacia cultural por medio de la exportación y exhibición de las artes y las artesanías, esta elite perseguía objetivos políticos que iban desde neutralizar a los ‘rojos’ hasta impedir el paso de revoltosos a Estados Unidos, disfrazando el espionaje con la promoción cultural.” *Ibidem*, pp. 301-303.

cial de particulares extranjeros!”<sup>17</sup> El 13 de octubre de 1930 se inauguró la segunda gran exposición de arte mexicano donde sí se exhibieron las *ollitas* y los *sarapes* que vaticinaba Orozco. Esta vez fue en el Museo Metropolitano y fue visitada por más de 25 mil personas. Posteriormente se hizo itinerante cosechando grandes éxitos en Boston, Washington, Cleveland, Louisville y Milwaukee. La muestra estuvo conformada por más de 500 obras que abarcaban desde la conquista hasta el presente y el arte moderno estuvo representado por más de cien obras de veinticuatro de los principales artistas mexicanos de entonces, entre los que se encontraban Orozco, Rodríguez Lozano, Rivera, Siqueiros, Miguel Covarrubias, Tamayo, Abraham Ángel, Carlos Mérida (que, como sabemos, era guatemalteco), María Izquierdo, Guillermo M. Ruiz, Mardonio Magaña y José Guadalupe Posada. No obstante haber llegado a la inauguración con una actitud beligerante “contra las esperanzas de los ‘folkloristas’ que estaban levantando una dorada cosecha de la boga del *pastiche* arqueológico y colonial, que [los organizadores] pegaban al inocente público norteamericano como fruto seleccionado del movimiento mexicano contemporáneo”,<sup>18</sup> Orozco se mostró orgulloso de la exposición. “Después de estudiar cuidadosamente la obra de cada artista, llegó a la conclusión de que la pintura mexicana contemporánea, en conjunto, había dado una cuenta muy honrosa de sí misma [...]. Hasta llegó a tener algunas palabras para la exposición [sección] de Rivera [...]. Durante las tres semanas que duró la exposición, Orozco la visitó varias veces. Pasaba la mayor parte del tiempo de pie ante las diversas colecciones de arte aplicado que incluían muchos ejemplares únicos de artesanía de remotas partes de la Repú-

---

<sup>17</sup> Carta fechada el 14 de febrero de 1928 citada por Alma Reed en *Orozco*, México, FCE, 1983, pp. 59-60. Las cursivas, incluidas las comas, aparecen de ese modo en la edición consultada.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 217.

blica Mexicana.”<sup>19</sup> La tercera exposición de gran importancia, también apoyada por la familia Rockefeller y con la curaduría de Frances Paine, fue la magna retrospectiva de Diego Rivera inaugurada el 23 de septiembre de 1931 en el Museo de Arte Moderno. (Coincidentemente, mientras escribía estas líneas ¡ochenta años después! se podía apreciar en el mismo museo –13 de noviembre de 2011-14 de mayo de 2012– una suerte de repetición ampliada y modernizada de dicha exposición, incluyendo los frescos sobre paneles transportables que Rivera pintó para la ocasión y que ahora forman parte del acervo del Museo Dolores Olmedo en México).

Como hemos visto, nos queda claro que por lo menos desde los años veinte, la imagen de México para la mayoría de las personas en Estados Unidos es una de enorme idealización, donde frecuentemente se confunden las tradiciones populares con manifestaciones genuinamente modernas, como el caso de la pintura de Orozco, quien siempre asimiló su nacionalidad desde la modernidad y el cosmopolitismo que implicó su sólida formación académica y su desenvuelta inserción en el ámbito intelectual tanto neoyorquino, durante el tiempo en que permaneció allá, como en México a su regreso, donde formó parte de un amplio círculo de hombres ilustres e ilustrados, muchos de los cuales lo acompañan en su sepultura en la rotonda construida para tal efecto en el Panteón de Dolores. Sin embargo, “el pintoresquismo degradaba por igual a los artistas y a los artesanos, colocados en bloque en el cajón del primitivismo con sus implicaciones racistas y eurocéntricas.”<sup>20</sup>

Más adelante intentaré demostrar que la idea que se tiene de México y de los mexicanos en muchos de los países que se consideran más civilizados no es tan reciente como podríamos

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>20</sup> Alicia Azuela, *op. cit.*, pp. 315-316.

imaginar y por ello debemos remitirnos a concepciones fabricadas en el pasado para comprender cómo se formó nuestra idiosincrasia. Pongo como ejemplo a España, donde muchas personas siguen pensando que vivimos como en la época de la conquista, o el caso de las naciones protestantes, para quienes el catolicismo es considerado como una religión retrógrada. Uno de los cronistas extranjeros más recordados en nuestro país es Alexander von Humboldt. Entre sus múltiples observaciones comenta que (y en este sentido difiere poco de la observación de Orozco citada líneas más arriba) los artistas y artesanos mexicanos de principios del siglo XIX “principalmente se ejercit[ab]an en pintar imágenes y en hacer estatuas de santos imitando servilmente, después de 300 años, los modelos que los europeos les llevaron al principio de la conquista”.<sup>21</sup> Es de notar que muchas de las opiniones de los viajeros en México, desde el siglo XVII hasta la segunda mitad del XX son negativas hacia los mexicanos pero positivas hacia el país (concretamente hacia la tierra, el clima y la geografía). Por ejemplo, en la misma obra, von Humboldt dice que los mexicanos eran “indolentes por carácter, y sobre todo por lo mismo de que habitan un suelo por lo común fértil, y bajo un hermoso clima, los indígenas no cultivan sino en la porción precisa para su propio alimento”.<sup>22</sup> Ciudades como Veracruz y Mérida parecían hermosísimas para muchos de estos viajeros, sin embargo había que cuidarse de contraer enfermedades espantosas como el vómito negro y de comer cualquier cosa o consumir el agua, lo que tristemente no ha cambiado hasta el día de hoy cuando se les advierte enfáticamente a nuestros visitantes que deben consumir únicamente agua embotellada.

---

<sup>21</sup> Alexander von Humboldt, *op. cit.*, p. 89.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 56.

Cuando comencé la investigación me topé con un curioso libro titulado *Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX* y editado por el Fondo de Cultura Económica, por lo que pensé que se trataba de un libro serio y, posiblemente, una fuente confiable. Desafortunadamente no fue así. En él, su autor (a quien conozco personalmente y estimo) intenta demostrar que los extranjeros siempre nos han visto más atrasados e incivilizados de lo que somos, pero además que no han sido suficientemente sagaces o metódicos como para ver también nuestras bondades. Afortunadamente, y gracias a los pertinentes comentarios del Dr. Ricardo Pérez Montfort, pude localizar las fuentes originales y comprobar que no ha sido exactamente de esa manera. Por ejemplo, este autor cita a Alan Riding diciendo que de “hecho, la cultura popular mexicana –comida, música y artesanías– sigue viva más por la demanda de los turistas estadounidenses y los migrantes itinerantes, que por el gusto de los lugareños”<sup>23</sup> para después comentar que no entiende qué clase de México vio Riding: “Pues ¿dónde pasó Riding sus 10 años en México?”<sup>24</sup> Lo que en realidad dice el sociólogo inglés es que en las ciudades de la frontera norte de México, “Una gran parte de adultos fronterizos trabaja en compañías o con familias estadounidenses, consumen productos estadounidenses y ven programas de televisión estadounidenses. De hecho la cultura popular mexicana –comida, música y artesanías– sigue viva más por la demanda de los turistas estadounidenses [así, sin la “o”] y los migrantes itinerantes, que por el gusto de los lugareños.”<sup>25</sup> Pues sí, claro, así es en la frontera, donde no tienen nada que hacer ni los mariachis jaliscienses ni los tamales oaxaqueños. En cuanto a von Humboldt, quien, en efecto, muchas veces erra y exagera (como anoté antes, estuvo poco tiempo en México y debemos tomar en cuenta que

---

<sup>23</sup> José Iturriaga de la Fuente, *Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX*, México, FCE, 1993, 2 tomos, Tomo II, p. 279.

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> Alan Riding, *op. cit.*, p. 345, o *Distant Neighbors*, Nueva York, Vintage Books, 1989, p. 298.

era un personaje formado en Prusia dentro de los ideales del romanticismo decimonónico), este autor dice que “De plano se equivoca cuando afirma” que los indios sazonan sus manjares con chile en lugar de sal,<sup>26</sup> cuando lo que el germano dice es que la sal (cloruro de sodio) era escasa en México, y ahora sabemos que los precolombinos carecían de ella y que muchas veces era sustituida por otros compuestos. Otra vez, es importante comprender que nuestras culturas antiguas no eran necesariamente tan parecidas a las que antecedieron a los actuales pueblos europeos. La cita completa de von Humboldt dice lo que sigue: “Debe observarse, que si no fuera por la amalgamación de los minerales de plata, no sería de gran importancia el consumo de sal en Méjico, porque los indios que componen una gran parte de la población, no han abandonado su antigua costumbre de sazonar sus manjares, con el chile (pimiento) en lugar de sal”,<sup>27</sup> que era un producto escaso, lo que no significa que lo hicieran por gusto. En todo caso, y dejando de lado esta breve confusión, sí es verdad que muchos extranjeros creen que somos flojos, fiesteros, tercos, ignorantes, violentos, coloridos y que comemos mucho picante.

Uno de los primeros europeos que describió y escribió lo que vio en tierras mesoamericanas fue Hernán Cortés. En la segunda carta de relación que envió al monarca Carlos V describe el mercado de Tlaxcala como uno de los más extraordinarios del mundo, comparando la ciudad con Granada. Es tanto su asombro –y, por supuesto, su necesidad de impresionar al rey– que seguramente incurre en algunas exageraciones. Verdaderamente maravillado escribe lo siguiente: “Como pudiere diré algunas cosas de las que vi, que aunque mal dichas, bien sé que serán de tanta admiración que no se podrán creer, porque los que acá con nues-

---

<sup>26</sup> José Iturriaga de la Fuente, *op. cit.*, tomo I, p. 124.

<sup>27</sup> Alexander von Humboldt, *op. cit.*, vol. III, p. 324.

tros propios ojos las vemos, no las podemos con el entendimiento comprender.”<sup>28</sup> Resulta imaginable que, para cualquiera, haber llegado a Tenochtitlan al principio del siglo XVI debe haber sido en sí una experiencia alucinante, y Cortés da cuenta de todo ello, no sólo en lo que se refiere a lo fastuoso de las construcciones y a las particularidades de las prácticas militares y religiosas donde abundaban los detalles mórbidos, o el muy conocido pasaje donde describe, al igual que otros cronistas, como Bernal Díaz del Castillo, los zoológicos particulares de Moctezuma con todo y sus enanos, albinos y corcovados. Sin embargo, la pintura mural, que sabemos cubría prácticamente todo el centro ceremonial donde había decenas de “mezquitas” (en palabras del conquistador), no mereció una descripción particular, y en su visita al mercado o tianguis principal sí menciona, sin mostrar mucha perturbación, el famoso colorido mexicano: “Hay a vender muchas maneras de hilados de algodón de todas colores, en sus madejicas, que parece propiamente alcaicería de Granada en las sedas, aunque esto otro es en mucha más cantidad. Venden colores para pintores, cuantos se pueden hallar en España, y de tan excelentes matices cuanto pueden ser.”<sup>29</sup> Para los demás cronistas como Motolinía y Bernardino de Sahagún, en sus exhaustivas descripciones de todo lo que descubrieron y admiraron durante las primeras décadas de la ocupación española, podemos encontrar asimismo, innumerables ejemplos de cosas increíbles, maravillosas y fascinantes, como sería de esperarse del descubrimiento de un continente tan vasto y rico como el nuestro, que geográficamente une los dos océanos más grandes del planeta al tiempo que se extiende hasta prácticamente alcanzar ambos polos.

---

<sup>28</sup> Hernán Cortés, segunda carta de relación, fechada el 30 de octubre de 1520. Tomado de *Cartas de relación*, México, Ed. Porrúa, 1960, p. 50.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 52.

Con este tipo de fuentes no resulta extraño, como lo hice notar de manera muy sucinta en el primer capítulo, que si queremos encontrar menciones específicas sobre colores debemos buscar temas relacionados con los pecados, particularmente con los carnales. Sahagún, por ejemplo, describe el uso del *axin*<sup>30</sup> y la grana cuando hace referencia a las prostitutas mexicas: “La puta es mujer pública y tiene lo siguiente: [entra una larga descripción...] suélese también untar con unguento amarillo de la tierra que llaman axí, para tener buen rostro y luciente, y a las veces se pone colores o afeites en el rostro, por ser pérdida y mundanal. Tiene también de costumbre teñir los dientes con la grana, y soltar los cabellos para más hermosura”.<sup>31</sup> Como mencioné antes, la idea de relacionar el uso del color (casi siempre como pintura corporal) con la lujuria y las festividades se remonta a los tiempos prehistóricos.<sup>32</sup> El uso ritual del color es común a todas las culturas de la tierra. La historiadora argentina Gabriela Siracusano (véase Capítulo 1, **nota 29**) hace amplias referencias al uso de

---

<sup>30</sup> Existen muchas confusiones respecto al uso del *axin* o aje tanto en la antigüedad como en el presente. El aje es el insecto nativo de América *Coccus axin* de cuyas hembras se extrae la laca que se utiliza para la elaboración del maque, que es precisamente una técnica prehispánica de laqueado como la que todavía se practica en muchos estados del sur del país. La nomenclatura es confusa debido a que la taxonomía ha cambiado en los últimos años. La mayoría de los documentos recientes que he consultado, se refieren a la grana cochinilla como el insecto *Dactylopius coccus*, pero tengo entendido que su clasificación anterior era *Coccus cacti*, lo cual lo emparenta muy de cerca con el aje. Si bien resulta que hoy en día pertenecen a dos familias diferentes de coccoideos (una superfamilia del orden de los hemípteros), la *Coccidae* y la *Dactylopiidae*, ambas producen a la vez una sustancia cerosa (laca) y un tinte. El del aje no es ni tan concentrado ni tan comercializado como el de la grana. En este sentido, el *axin* que describe Sahagún bien podría ser el tinte extraído del insecto *Dactylopius coccus* (grana) y no el “ungüento amarillo” que se extrae del *Coccus axin* y que no es una “tierra”, como él escribe.

<sup>31</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Ed. Patria / Conaculta, Tomo II, 1989, p. 607.

<sup>32</sup> Cennino Cennini, en su famoso *Libro del arte* nos dice, hacia finales del siglo XIV que “Es habitual entre las mujeres jóvenes, especialmente entre las de la Toscana, maquillarse con algún color por el que sienten inclinación y con el que se sienten más hermosas, o con algunas aguas. Sin embargo, como las mujeres de Padua no los utilizan y para no provocar ninguna protesta (y para no ofender a Dios y a Nuestra Señora) no hablaré de este tema.”, C. Cennini, *El libro del arte*, Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 225. En la nota que acompaña esta cita, su autor, Franco Brunello nos dice que Cennini evita voluntariamente hablar del tema y después –a partir de varios recetarios antiguos– nos aclara que la mayoría de estos afeites se hacían “con sustancias rojas como el extracto de palo rojo o de madera de sándalo, el kermes o los pigmentos minerales como el litarge [rojo de plomo y obviamente muy tóxico].” *Ibidem*, pp. 225-226.

pintura corporal entre los incas prehispánicos y virreinales en comparación con muchas de las festividades de las culturas grecolatinas. Asimismo, describe, con base en fuentes de primera mano, cómo es que los primeros cronistas europeos atribuyen el dominio del color a influencias demoníacas: “estos polvos de colores [los pigmentos locales], en su gran mayoría provenientes de minas y montañas tenidas ellas mismas como *huacas* –como espacio de lo sagrado– fueron protagonistas silenciosos pero indispensables de numerosos rituales que sólo la mirada experimentada de algunos pocos pudo advertir.”<sup>33</sup> En el mismo texto, ella nos dice que el imprescindible cronista de los primeros años del Perú virreinal “Felipe Guaman Poma de Ayala, por su parte, menciona las minas de plomo ‘yana tite’ que fueron descubiertas en las ‘edades de los indios’ por el Inca, y cabe destacar que el hallazgo de éste y otros minerales solía estar relacionado con la ayuda que los demonios brindaban a quienes detentaban el poder.”<sup>34</sup> El propio Guaman, refiriéndose al quinto inca, Capac Yupanqui Ynga, constata esta información en otra sección de su genial crónica: “Y este dicho Ynga mandó descubrir todas las minas de oro y plata, azogue, *limpi* [lacre], *ychima* [un colorante], cobre, estaño y de todas las colores. Dizen que a este dicho *Ynga* les enseñaua los demonios por donde los supo todo. Y demás de la conquista que tenía su padre, conquistó más yndios Quichiuas, Aymara.”<sup>35</sup>

La visión de los indígenas americanos como un pueblo fiestero y desobligado persiste hasta nuestros días. Carl Nebel, uno de los más dotados paisajistas europeos que retrataron nuestro país durante el siglo XIX (permaneció en México entre 1829 y 1834), en algunas de las

---

<sup>33</sup> Gabriela Siracusano, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, FCE, 2008, p. 31.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>35</sup> Felipe Guaman Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, México, s. XXI, 1988, p. 81. Los corchetes son parte del texto original.

fichas que acompañan sus litografías dice que los mexicanos son flojos, “demasiado dóciles y pacíficos para comer carne humana”,<sup>36</sup> y propensos a la borrachera. “Rico y pobre, a la manera de los dioses del Olimpo, piensan poco en las labores y mucho en los placeres.”<sup>37</sup> y continúa: “En lugar de emplear el dinero que les ha producido la venta de sus frutos en procurarse algunas comodidades, no les sirve sino para emborracharse de tal modo, que no aciertan a volver a sus casas. Así es que al acercarse en la tarde de un día de mercado a un pueblo o a una ciudad, se encuentra el camino lleno de indios bamboleándose o tirados en el polvo unos sobre otros, de todo sexo y edad.”<sup>38</sup> Ya en el siglo XX, el célebre novelista inglés D. H. Lawrence describe la siguiente impresión de un toreo en su novela *La serpiente emplumada*: “El grito se volvió brutal y violento. Kate siempre lo recordó. ¡*La música!* [cursivas en el original] La banda presumía su indiferencia. El clamor llegó a ser un gran alarido: la chusma degenerada de la ciudad de México.”<sup>39</sup> La lista de autores extranjeros que han escrito sobre México es muy extensa, y abarca desde Sahagún y Díaz del Castillo hasta Malcolm Lowry, Aldous Huxley, Antonin Artaud y muchos otros. Ciertamente describen la pobreza, la inmundicia y muchas otras facetas negativas que evidentemente no son exclusivas de nuestro pueblo, pero también hablan de muchas maravillas que encontraron en sus viajes. No es necesario dar muchos más ejemplos, pero sobresalen algunos que me voy a permitir reproducir para redondear la idea de que los mexicanos somos irresponsables, fiesteros, primitivos y, por lo mismo, coloridos. La imagen de un hombre con las piernas recogidas y tapando su rostro con un sombrero de ala muy ancha, típicamente mexicano (el sombrero), que talló en 1930 el escultor nacido en Colombia Rómulo Rozo (aunque

---

<sup>36</sup> Carl Nebel, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1963, p. xv.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. xiv.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. xv.

<sup>39</sup> D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 11.

vivió muchos años y murió en México) se ha convertido en uno de los iconos más conocidos de nuestro país. Muchas de las representaciones más populares incluyen un sarape multicolor y un órgano (el cactus *Pachycereus marginatus*) como apoyo detrás de la espalda. Rozo y el costarricense Francisco Zúñiga fueron dos de los maestros más destacados de la escuela de escultura conocida como Escuela de Talla Directa y antecedente de “La Esmeralda”, hoy Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado. Más adelante (en el Capítulo 5) abundaré en el periodo particularmente nacionalista que dio origen a la fundación de esta escuela y sus otros antecedentes: las escuelas de pintura al aire libre. Estos centros educativos fueron piedras angulares de la campaña ultranacionalista de la posrevolución. A partir de la trascendental, aunque breve, gestión de José Vasconcelos frente a la Secretaría de Educación Pública (SEP), cuando inició el movimiento muralista, también se intentó democratizar, modernizar y “nacionalizar”, por así decirlo, la educación artística. Muchos de los artistas más avanzados de la época, varios de los cuales coincidían con los principales ideales de la Revolución, fueron invitados a participar en dicho proyecto educativo, entre los que mencionaré a unos muy pocos de memoria: Adolfo Best Maugard, autor del ya mencionado método de dibujo que partía de algunas formas prehispánicas y aplicadas desde hacía siglos al arte popular, Rufino Tamayo, quien formó parte del numeroso grupo de instructores capacitados para impartir dicho método (alrededor de 700, ver **nota 14** de este capítulo), Diego Rivera y Francisco Zúñiga, profesores de La Esmeralda (entonces Escuela de Pintura y Escultura de la SEP). Estos últimos son, sin duda, las figuras más relevantes de lo que posteriormente se llegó a conocer como las Escuelas Mexicanas de Pintura y de Escultura, respectivamente. El proyecto ideológico, revolucionario y nacionalista que emanó de la Revolución tuvo muy distintas fases, que intentaré analizar a lo largo de esta investi-

gación y que tuvo un auge particularmente interesante durante el sexenio de Lázaro Cárdenas, entre 1934 y 1940. Durante esos años se puso un fuerte énfasis en hacer llegar una educación moderna y progresista hasta los rincones más remotos del país y beneficiando a los sectores más desprotegidos de la sociedad. “Durante esa época de caudillos [a partir de 1920], y particularmente durante el maximato, el nacionalismo como parte medular del discurso político, sin dejar de lado su clásico tono demagógico que bien recordaba los aires porfirianos, vivió un momento de esplendor. Fue en ese entonces cuando se delinearon los principales elementos de lo que hemos llamado los estereotipos nacionalistas mexicanos.”<sup>40</sup>



**Fig. 17. Rómulo Rozo, *El pensamiento*, 1930.**

---

<sup>40</sup> Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 121.

La idea de que en México todo tiene color es tan extendida, que pocos mexicanos, inclusive, se atreven siquiera a dudarlo. Los *souvenirs* y las *Mexican curios* que se venden en muchos de los aeropuertos nacionales y en la mayoría de los centros turísticos incluyen sombreros de charro morados y verdes, así como versiones corrientes de los característicos sarapes de Saltillo y reproducciones policromadas de ollas, ídolos y hasta de cuadros de Diego Rivera. Es interesante pensar que ninguno de estos objetos habría podido fabricarse sin la invención de los colorantes sintéticos en países como Inglaterra y Alemania a mediados del siglo XIX. Los sarapes, así como muchos otros textiles mexicanos del pasado, fueron teñidos durante siglos con tintes naturales, siendo los más brillantes, los diversos rojos, naranjas y violetas obtenidos de la grana cochinilla y quizás los distintos matices púrpuras que proporcionan las secreciones de algunos moluscos del género *Plicopurpura*. Las combinaciones cromáticas de estas prendas, así como de muchos de los bordados del sur del país e inclusive de Guatemala no fueron mucho más llamativas que las de otras culturas, como ocurrió a partir de la introducción de los tintes artificiales importados de Europa a partir de la segunda mitad del siglo antepasado.<sup>41</sup>

En muchos sentidos, el turismo, como una de las fuentes de ingreso más importantes del país, ha propiciado una mayor denigración que la que sufrimos durante épocas pasadas. Con tal de sacar provecho de esta importante industria, muchos productores de artesanías han abaratado sus costos de producción corrompiendo la calidad de sus productos, sustituyendo materiales nobles por plásticos burdos, fibras naturales por sintéticas y, por supuesto, tintes tradicionales por anilinas chillantes y contrastantes, que además, muchas veces se despintan con cierta facilidad. Por otro lado, esta irresponsable industria ha destruido no

---

<sup>41</sup> Pienso por ejemplo en los *kilims* o tapetes tejidos del norte de África hasta el Medio Oriente.

sólo las tradiciones y las costumbres locales, sino también el ecosistema, propiciando que muchas de las materias primas originales, como maderas, tintes y especies animales, se extingan o caigan en el olvido de las nuevas generaciones. Aprovechando la poca cultura que tienen muchos de nuestros visitantes extranjeros, lo auténtico, como la comida o la arquitectura, ha sido sustituido por versiones híbridas que muchas veces son imitaciones baratas que han convertido a los polos turísticos (restaurantes, hoteles y hasta pueblos enteros) en deprimentes escenografías que pretenden funcionar como parques temáticos estilo Disneylandia, pero representando caricaturas de lo que muchos suponen que es México, con fiestas exageradas con música estridente, bebidas de mala calidad y adulteradas y, eso sí, muchos colorcitos por todas partes.

Graham Greene, que odió la comida mexicana tan pronto como cruzó la frontera desde El Paso en 1938, comenta en *Caminos sin ley* que es “verdad lo que escriben los admiradores de los mexicanos, de que siempre están alegres, cualesquiera sus circunstancias; pero hay algo horriblemente inmaduro en ese regocijo: ningún sentido de la responsabilidad humana”.<sup>42</sup> Las decisivas exposiciones de arte mexicano llevadas a cabo entre 1928 y 1931, junto con la reiterada presencia del muralismo en diversas ciudades tanto del este como del oeste de Estados Unidos alrededor de aquellos años<sup>43</sup> coincidió con la publicación del muy di-

---

<sup>42</sup> Graham Greene, *The Lawless Roads*, Londres, William Heinemann, 1978, p. 191. En el prólogo a la edición castellana de *El poder y la gloria*, John Updike describe a su autor como “el turista exasperado, que odia la comida mexicana, los modales, los hoteles, las ratas, los mosquitos, las cabalgatas en mula, las baratijas y las ruinas”, G. Greene, *El poder y la gloria*, México, Alianza Editorial, 1991, p. 14.

<sup>43</sup> Durante sus múltiples visitas a Estado Unidos, Rivera pintó *Alegoría de California*, 1930-31 en el comedor de la bolsa de valores de San Francisco, *La elaboración de un fresco*, 1931 en la galería de arte de la escuela de artes de San Francisco, *Naturaleza muerta y almendros floreciendo*, pintado en el comedor de la casa de la familia de Sigmund y Rosalie Stern y, por supuesto, los frescos del instituto de arte de Detroit y la primera versión destruida de *El hombre en el cruce de los caminos* del centro Rockefeller en Nueva York. Orozco pintó su dramático *Prometeo*, 1930 en el Pomona College en California, los murales de la New School of Social Research en Nueva York, 1931, donde destacan los paneles de *La mesa de la fraternidad universal* y *La lucha en occidente* y, por supuesto, su monumental *Épica de la civilización americana*, 1934, en el

fundido *Idols behind Altars*, el libro que Anita Brenner escribió de manera muy elogiosa sobre algunos de los pintores mexicanos más importantes de su tiempo y como fundamento para su tesis de que en aquel entonces vivíamos un “Renacimiento Mexicano”. No obstante la publicación en general es una apología del pueblo de México, llega a coincidir en parte con Greene. En la “Introducción” a la edición de 1970, nos dice que después de siglos de humillación, el pueblo mexicano era como un adolescente en busca de identidad, como “todos los pueblos antiguos y primitivos [...] confrontando la libertad y las obligaciones de convertirse en adultos”.<sup>44</sup> Esta idea coincide perversamente con aquella que habíamos explorado en el capítulo anterior como una de las razones de la falta de interés de la cultura occidental por temas relacionados con el color, donde éste forma parte de un conocimiento intuitivo propio de una mentalidad infantil o como rasgo de primitivismo en las sociedades subdesarrolladas. Un caso interesante es el del pintor Abraham Ángel quien, siendo hijo de un británico, fue uno de los pintores más coloridos del “Renacimiento Mexicano”. “Muerto Abraham Ángel en plena adolescencia, su pintura es la expresión del estado juvenil de su mente: gracia y fervor. Sus cuadros tienen la frescura y la malicia de nuestros retablos populares. Sus colores parecen extraídos de nuestros frutos y son los de las telas que visten, armoniosamente, nuestras clases populares.”<sup>45</sup>

La imagen del mexicano que predomina hasta nuestros días es muy cercana a la que emanó de la Revolución. Sin embargo, debemos buscar sus orígenes mucho antes. Justino Fernández, en *El arte del siglo XIX en México*, que en gran medida es un estudio centrado en la

---

Dartmouth College en New Hampshire. La presencia de Siqueiros en California estuvo ejemplificada por el mural *Mitin obrero*, 1932, Escuela de Arte Chouinard, *América tropical*, 1932 en el Plaza Art Center (Olvera St.) de Los Angeles y *Retrato actual de México* en la casa de Dudley Murphy en Pacific Palisades, California.

<sup>44</sup> Anita Brenner, *Idols behind Altars. The Story of the Mexican Spirit*, Boston, Beacon Press, 1970, p. 4.

<sup>45</sup> Xavier Villaurrutia, *op. cit.*, p. 759.

constitución de nuestra identidad nacional, insiste en que el sentido de la mexicanidad corresponde con el surgimiento de la mentalidad criolla. A mediados del siglo XVIII “un grupo de jesuitas criollos iniciaron un importante movimiento de renovación intelectual en las altas esferas de la cultura que contiene las notas siguientes: un acendrado mexicanismo, un nacionalismo, un americanismo, un interés especial por las antiguas culturas indígenas, un interés central por la filosofía o ciencia moderna con aceptación de métodos nuevos y, en conjunto, un espíritu de reforma y renovación de la tradición cultural.”<sup>46</sup> Uno de estos criollos era Miguel Hidalgo. El “padre de la patria”, como se le conoce, no sólo encabezó y guió a uno de los ejércitos que pelearon por nuestra independencia, sino que años antes, en 1784, publicó una *Disertación sobre el verdadero método de estudiar Teología Escolástica*, donde se revela como anti-aristotélico, pro-científico y marcadamente positivista. Éste debió haber sido en realidad el espíritu subyacente en los orígenes de nuestra identidad moderna y no la manipulada imagen de disipación que perdura en el imaginario colectivo. Muchos otros especialistas coinciden con Fernández respecto al origen de nuestra idiosincrasia. “El nacionalismo mexicano es muy anterior a la Revolución Mexicana, se remonta cuando menos hasta el siglo XVIII, cuando los criollos comienzan a concebirse como un grupo aparte distinto de los españoles y de los indios, en cuanto comienzan a concebir a la nación mexicana como una nación nueva.”<sup>47</sup> En este sentido, México nació en contra de la tradición. El neoclasicismo propio de la Ilustración se opuso radicalmente al pensamiento barroco predominante en la Nueva España virreinal. A esto debemos aunar un creciente interés por nuestro pasado indígena, ejemplificado por personajes como el mencionado pa-

---

<sup>46</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p. 11.

<sup>47</sup> Abelardo Villegas, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, en *El Nacionalismo en el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte, México, IIE/UNAM, 1986, p. 389.

dre Márquez, Fray Servando Teresa de Mier y otras mentes emancipadas de la época. Justino Fernández nos dice que “Márquez tendió un puente entre el Occidente y el antiguo mundo indígena, como el neoclásico había tendido otro entre el siglo XVIII y el antiguo mundo griego.”<sup>48</sup>

Los primeros años de existencia de la Academia de San Carlos estuvieron fuertemente marcados por el neoclasicismo. Podríamos decir que vivió una corta primera época desde su fundación hasta el estallido de la guerra de Independencia en 1810, la cual obligó a una larga interrupción de las actividades artísticas en casi todo el país. El reinicio de éstas después de 1821 fue lento y, podemos afirmar, que una vez proclamada la Independencia, nació el primer “arte mexicano” en *sensu stricto*. No fue un inicio muy prometedor. Esther Acevedo, en el capítulo acerca del periodo que abarca entre 1821 y 1843 del libro coordinado por Eloísa Uribe *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*, nos dice que Agustín de Iturbide prácticamente no se interesó por la Academia de San Carlos ni por lo que en ella sucedía. Si vemos las pinturas que encargó como retratos o testimonios de sus logros, podemos apreciar un estilo marcadamente *naïf* y ajeno a todo academicismo.

---

<sup>48</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p. 9.



**Fig. 18.** Anónimo, *Retrato de Agustín de Iturbide*, ca. 1821.

De hecho, la Academia estuvo prácticamente abandonada durante toda la primera mitad del siglo XIX hasta la llegada del emperador Maximiliano de Habsburgo en 1864,<sup>49</sup> quien le dio nuevo apoyo, reivindicando a los maestros Pelegrín Clavé y Eugenio Landesio, así co-

---

<sup>49</sup> La Academia de San Carlos estuvo cerrada casi todo el tiempo que duró la intervención francesa y no volvió a abrir sus puertas hasta el 8 de junio de 1863. Con el Segundo Imperio, a partir de 1864, fue rebautizada como “Academia Imperial de Bellas Artes de San Carlos”. Véase Rosa Casanova, “1861-1876”, en Eloísa Uribe (coord.), *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*, México, INAH, 1987.

mo a los innovadores medios de la litografía (introducida a México por Claudio Linati en 1825 ) y la fotografía.

La guerra de Independencia coincidió con la crisis general que enfrentaban las academias en la mayor parte de Europa, misma que fue atizada por la confrontación entre el clasicismo y el romanticismo. El arte de los primeros años del México independiente estuvo fuertemente marcado por una lucha entre la tradición barroca y el neoclasicismo impuesto por la Ilustración europea. Nuestro emperador Iturbide pretendía imitar al emblemático Napoleón Bonaparte, sólo que, como se puede apreciar en la pintura de la página anterior, aquí no había en aquel momento ningún pintor de la talla de Jacques-Louis David que lo retratara. El diseño de la bandera del Ejército Trigarante es, asimismo, una obvia imitación de aquél emanado de la Revolución Francesa. Con el nacimiento de la República Federal, se fusionaron el antiguo escudo indígena del águila devorando a la serpiente sobre un nopal y las franjas heredadas de la bandera del país europeo.<sup>50</sup> El arte neoclásico y la moda francesa representaban a la modernidad que buscaba una buena parte de quienes lucharon por la independencia de España.

Además de la influencia del arte europeo, que desde la Conquista siempre ha estado presente en nuestro país, durante los primeros años del siglo XIX vinieron numerosos artistas de aquel continente que influyeron marcadamente el primer arte que se produjo a partir de la

---

<sup>50</sup> El águila y la serpiente, si bien tuvieron un significado importante entre los nahuas, son símbolos universales que representan claramente el cielo y la tierra o el triunfo del bien sobre el mal, siendo la serpiente un reptil relacionado con el inframundo. Para más información al respecto, véase Rudolph Wittkower, *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2006. En referencia a dicha simbología y dentro de la tradición europea y cristiana nos dice lo siguiente: “la palabra de San Juan (simbolizada por el águila victoriosa) se convierte en el arma por la que es derrotado el pecado del mundo (simbolizado por la serpiente).” p. 61. Más adelante nos aclara que en “tiempos más recientes, desapareció la nota religiosa subyacente, y el predominio del aspecto político o filosófico se hizo absoluto. En la época napoleónica, se convirtió en el emblema del nuevo imperio.” p. 68, lo cual tiene un notorio paralelismo con la historia de nuestra bandera actual.

Independencia. Igualmente que Claudio Linati y Carl Nebel, a quienes ya habíamos mencionado, contribuyeron con sus trabajos, en mayor o menor medida, Frédéric von Waldeck, que hizo las litografías para la *Colección de las Antigüedades Mexicanas que existe en el Museo Nacional* (1827), Frederick Catherwood, ilustrador del libro de John L. Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841) (que, por cierto, sirvió de punto de partida para la trascendental obra *Mirror Displacements in the Yucatan* que Robert Smithson realizó en México en 1969),<sup>51</sup> Daniel Thomas Egerton y Johann Moritz Rugendas. Los temas principales de gran parte de las imágenes que estos artistas realizaron en México estuvieron ligados primero con el costumbrismo y la arqueología, pero después nació en algunos de ellos una mayor preocupación por el naturalismo. América era una gran incógnita para los europeos, quienes cada vez se interesaban más en viajar, particularmente después de la invención de los barcos de vapor y el ferrocarril. “Costumbres, tipos, paisajes, arqueología y retratos son los temas que Rugendas abarcó, es decir, todo lo que interesaba más vivamente al tiempo, lo que podía estimular la imaginación de los europeos que no conocían América y que el artista, con verdadero sentido poético, les reveló.”<sup>52</sup> Linati sólo estuvo cerca de un año y su contribución más importante fue, sin duda, haber traído a México, en 1825, la primera prensa litográfica y la introducción de ese imprescindible (durante todo el siglo XIX) medio de estampación a nuestro país unos pocos años posteriores a su invención. El naturalismo al que hemos hecho referencia también tuvo una fuerte influencia en la representación de los forjadores de nuestra nueva identidad nacional. “Con la expresión popular en los retratos en cera [de los criollos] aparece un gusto por el

---

<sup>51</sup> Esta pieza, consistente en nueve “desplazamientos” distintos, fue documentada y analizada en un ensayo fundamental para entender la complejidad del pensamiento de Smithson titulado “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan” y publicado en el número de septiembre de 1969 de *Artforum*.

<sup>52</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, p. 34.

naturalismo, pero además se forma una primera galería de retratos históricos, de personajes destacados del movimiento libertario, es decir, que ya se encuentra allí el nuevo sentido de la vida mexicana. Y lo mismo sucede con la pintura anónima; el pueblo artista reconoció inmediatamente a sus héroes y se complació en representar sus imágenes. Ese sentido histórico de la pintura popular se agudiza, y expresa como temas propios los acontecimientos del primer imperio sobrepasando en interés y calidad la mala y escasa pintura académica, que intentó poner su grano de arena en los retratos de Iturbide y su esposa.”<sup>53</sup>

Muchas de las supuestas tradiciones que observamos hoy en día provienen del siglo XIX. Tal es el caso de los himnos nacionales de numerosos países, nuestro saludo a la bandera, la reivindicación de los héroes, tanto de la guerra de Independencia como de los mártires de la Conquista, y un largo etcétera. Los festejos de la Independencia, como la recreación del Grito de Dolores o la *Noche Mexicana* nacieron poco tiempo después, con la celebración del primer centenario en 1910. Fue durante aquel siglo cuando se conformó la estructura básica del mapa geopolítico actual –tomando en cuenta los cambios más recientes impulsados principalmente por la caída del bloque soviético socialista a finales del siglo pasado–.

La conformación del territorio actual de nuestro país, la unificación de los estados alemanes y la disolución del imperio austro-húngaro, por ejemplo, tienen su origen también en el siglo XIX. Como sabemos, fue durante ese siglo que nació el concepto de nación. El arte mexicano de la segunda mitad de éste incorporó numerosas interpretaciones de nuestro pasado heroico, destacando el carácter imaginario de los atributos del poder, como la patria o

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 35.

la bandera, debido a que los “movimientos políticos y sociales que acompañan a este nuevo espacio político [el Estado-Nación] necesitan de igual manera sus emblemas para representarse, visualizar su propia identidad, proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro.”<sup>54</sup> En épocas más o menos recientes, debido a su incapacidad para adaptar las antiguas tradiciones, frecuentemente relacionadas con la religión, muchas de las naciones modernas se vieron en la necesidad de inventar tradiciones nuevas como el patriotismo, la lealtad o el deber.<sup>55</sup> En este proceso, algunos conceptos abstractos como la patria se vieron incluso personificados, las más de las veces en un sentido claramente romántico, como el caso de la *Marianne* francesa y en otros hasta caricaturescos, como el *Tío Sam* en Estado Unidos. En este sentido, a partir de los primeros años de nuestra posrevolución, la “imposición [de la figura de la china poblana y el charro, por ejemplo,] fue producto de una combinación de factores que la hicieron aparecer como una ‘tradicción inventada’.”<sup>56</sup> Dentro del marco del romanticismo de las primeras décadas del siglo XIX muchos músicos, poetas y escritores se afanaron en encontrar las raíces nacionales de sus pueblos, recuperando leyendas, canciones y tradiciones del folklore local, como las danzas húngaras en la música de Franz Liszt, las mazurcas de Federico Chopin o las historias que tanto popularizaron los hermanos Grimm en Alemania o Hans-Christian Andersen en Dinamarca. Algunos historiadores mexicanos de la época, como Manuel Orozco y Berra y Carlos de Sigüenza y Góngora, contribuyeron en gran medida con los ideales de nuestra propia nacionalidad rescatando (y a veces reinventando) historias locales y antiguas leyendas. El reconocido investigador inglés Benedict Anderson nos recuerda que “la nacionalidad, o la ‘calidad de nación’ [...], al igual

---

<sup>54</sup> Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, p. 15.

<sup>55</sup> Para mayores referencias sobre este tema, véase Eric Hobsbawm, ‘Introducción: la invención de la tradición’, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Ed. Crítica, 2002.

<sup>56</sup> Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 130.

que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular.”<sup>57</sup>; la clase social de la que formó parte el criollismo ilustrado. En la Nota 7 del mismo texto nos refiere a Aira “Kamiläinen [quien] observa [...] que la palabra ‘nacionalismo’ sólo conoció un uso generalizado a fines del siglo XIX. No se encuentra, por ejemplo, en muchos diccionarios convencionales del siglo XIX”. Los símbolos del nacionalismo a partir de la Independencia y más aún después de la Revolución fueron esenciales para la formación de nuestro ideario nacionalista. La legitimación del poder, las instituciones políticas y los conceptos de identidad, así como la creación de los símbolos que los representan, pertenecen al imaginario colectivo. Esta imaginación social, fortalecida a partir de violentos movimientos sociales como las revoluciones, se basa en sistemas estrictamente simbólicos; “a lo largo de la historia los poderes han inventado dispositivos tan variados y reales de protección, y hasta de represión, como para conservar su capital simbólico y asegurarse el lugar privilegiado en el ámbito de los imaginarios sociales.”<sup>58</sup> De esa manera, estos imaginarios colectivos, la mayoría de las veces impuestos, se han utilizado para cohesionar a la sociedad en tiempos de crisis o guerras. “La Revolución, por lo tanto, produce un sistema específico de representaciones”.<sup>59</sup>

El filósofo mexicano Abelardo Villegas, a quien ya habíamos mencionado (véase este capítulo, **nota 47**), coincide ampliamente con esta idea cuando nos aclara que “no hay realidad nacional sin conciencia nacional”,<sup>60</sup> prosiguiendo con la siguiente definición: “Una parte del nacionalismo puede ser intelectual pero generalmente está formado por un conjunto de

---

<sup>57</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993, p. 21.

<sup>58</sup> Bronislaw Baczko, *op. cit.*, p. 21.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>60</sup> Abelardo Villegas, *op. cit.*, p. 389.

creencias y sentimientos que poseen algo que podríamos llamar eficiencia histórica, es decir, que coadyuvan a los procesos sociales, pero que, a menudo, no poseen una gran dosis de verdad.”<sup>61</sup> Él distingue entre las diferentes formas en las que se presenta el nacionalismo. Por ejemplo, en la misma página nos habla de que hay nacionalismos populares y nacionalismos cultos; nacionalismos revolucionarios y nacionalismos reaccionarios. Asimismo, líneas más adelante, describe en México diversos tipos de nacionalismo muy bien tipificados. Tanto en el último arte del siglo XIX como en gran parte del muralismo se puede apreciar lo que él llama “nacionalismo etnológico”, en el cual las esencias nacionales se vinculan con lo indígena, con lo popular y con lo revolucionario (en el caso del muralismo), definiendo gran parte de lo que entendemos como “lo mexicano”. Es importante hacer notar que en ningún momento habla de color, aunque sí de manifestaciones populares. “A lo indígena se aúna el mestizaje pero éste es casi siempre entendido más como variante de lo indígena que como variante de lo español. Así lo comprende un personaje como Diego Rivera que ve en la pintura popular, en los retablos, en los murales de las pulquerías, arte popular, ajeno a los intereses de la burguesía y emparentado con el viejo arte prehispánico.”<sup>62</sup> En el mismo apartado y con cierto toque humorístico y anecdótico nos cuenta que Samuel Ramos le “dijo alguna vez que Vasconcelos había inventado a los mariachis, es decir, que los había sacado del anonimato y los había puesto a tocar en la alameda. Más adelante el cine se lanzó por el sendero de las películas de charros, y actrices como Dolores del Río o

---

<sup>61</sup> *Idem.*

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 390. Al respecto, Teresa del Conde “Al igual que Diego Rivera, han existido en México numerosos pintores ‘cultos’ que asientan a su vez en esa capa constituida por el arte popular que recubre casi toda el área de nuestra nación. Para [Samuel] Ramos, Rivera posee un ‘estilo nacional’, algunos de cuyos frutos de origen están en el arte popular indígena [...]. Antes de la aparición de Diego en México no es concebible – dice [Ramos]– la aparición de una pintura nacional. ¿Por qué? Porque la situación espiritual y cultural de México no la hubiera tolerado. El arte nacional del siglo XX mexicano es producto de la Revolución.”, T. del Conde, “Diego Rivera y la crítica de arte. Una aproximación”, en *Textos dispares, op. cit.*, p. 58.

Rosaura Revueltas o pintoras como Frida Kahlo o María Izquierdo introdujeron los vestidos folklóricos en los salones y los llevaron incluso a certámenes internacionales.”<sup>63</sup> Más adelante regresaré a la enorme influencia que ejercieron el cine y los otros medios masivos de las primeras décadas del siglo XX en la formación de los arquetipos modernos de la mexicanidad. El texto de Villegas es verdaderamente abundante en cuanto a referencias que espero me auxilien para aclarar varias ideas. De entre los intelectuales del siglo XX, destaca otro tipo de nacionalismo que califica como “intimista”. “[El] nacionalismo subjetivo e intimista fue muy característico de intelectuales y artistas, pero hay dos versiones del mismo. El de López Velarde y el de Alfonso Reyes es optimista. Lo mexicano crecería en nuestro interior y nos otorgaría una personalidad inconfundible, quizá el fundamento de una nueva cultura. El de Samuel Ramos y el de Rodolfo Usigli es pesimista [...]. Nuestra química secreta había elaborado un monstruo, un complejo de inferioridad, resultado de un proceso defectuoso de comparaciones.”<sup>64</sup> Aquí se vislumbra un tema que fue ampliamente tratado por muchos de los más conocidos filósofos y escritores mexicanos del siglo XX, y muy particularmente por Octavio Paz, que es aquél del complejo de inferioridad y su lógica consecuencia: el machismo, con lo cual nos es posible explicar la visión generalizada que ya he descrito en cuanto a los ojos de muchos extranjeros desde épocas tan lejanas como el siglo XVII. En *La serpiente emplumada*, obra a la que ya habíamos hecho referencia, D. H. Lawrence escribe que “hay todo tipo de complejos de inferioridad y el mexicano de las ciudades tiene uno muy fuerte, que lo convierte en el más agresivo, una vez que se le provoca.”<sup>65</sup> El machismo está presente en casi todas las descripciones de lo mexicano, particu-

---

<sup>63</sup> Abelardo Villegas, *op. cit.*, p. 393.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 394.

<sup>65</sup> D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 13.

larmente a partir de la Revolución. El revolucionario bigotón, borracho y armado hasta los dientes y posteriormente el charro, con las mismas características, son dos personajes prototípicos del machismo. (Claro que en las películas –y muchas veces en la vida real– es común que a este último se le pasen las copas y se suelte en llanto, frecuentemente evocando a su madre.) Por último, Villegas distingue un tipo de nacionalismo que es crucial para aprehender esta idea: el “filosófico”. “José Gaos y Leopoldo Zea [...], en la búsqueda de un ser del mexicano, de lo americano o de un sentido de la historia mexicana o americana, llegan a una conclusión paradójica que cada nota que se predica como característica del mexicano, lo es también del hombre. En la búsqueda de la mexicanidad se arriba a la condición humana [...]. Las máscaras que ocultan la condición humana del mexicano son las que le implantan las metrópolis, de primitivo, de inferior, de subdesarrollado, de hombre de segunda categoría en suma y que el mexicano acepta porque también es un dependiente mental.”<sup>66</sup> De acuerdo con la joven investigadora Ana Elisa Santos Ruiz (tristemente recién fallecida), autora de una excelente tesis de maestría sobre el *Grupo Filosófico Hiperión*, activo durante las décadas de los cuarenta y cincuenta en el seno de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, las ideas planteadas por éstos “dejaron honda huella en posteriores generaciones, ecos que aún resuenan en nuestros días y que sin duda merecen nuestra atención. Tal es el caso de nuevas búsquedas en torno a los rasgos esenciales del carácter nacional, así como de la reincidencia en las viejas ideas sobre el mexicano: el sentimiento de inferioridad (o insuficiencia), la propensión al relajamiento como mecanismo de evasión, el desprecio por la muerte (y, en consecuencia, por la vida), la pasividad y el resentimiento, el

---

<sup>66</sup> Abelardo Villegas, *op. cit.*, p. 398.

menosprecio por las leyes y las instituciones, entre otras.”<sup>67</sup> Más adelante explica que hacia finales del siglo XIX, siguiendo “las teorías biologicistas y racialistas en boga, médicos, criminalistas, antropólogos y psiquiatras, entre otros, se dieron a la tarea de estudiar a las capas populares de la población, a las que se les identificó como un cuerpo social enfermo que debía ser sanado mediante la imposición de un nuevo código de conducta.”<sup>68</sup> Según *Hiperión* y la generalidad de finales del siglo XIX, “el mexicano era un ser emotivo, sentimental, reservado, desconfiado, inactivo, desgano, melancólico, simulador de sus emociones, irresponsable ante sí y ante los demás, machista, dispendioso, ‘relajiento’, incapaz de expresar sus inconformidades, que teme al ridículo, que imita lo extranjero por sentirse inferior o insuficiente, que vive en la ensoñación y la ficción, que no soporta la verdad pues ésta conlleva a la amargura y al desencanto, que deprecia la vida humana, que pone su fe en la suerte para resolver sus problemas, al que no le interesa el presente y deja todo para mañana, que carece de espíritu de colaboración y de voluntad para modificar la realidad circundante, pero que también es capaz de fina delicadeza y ternura en el trato personal, leal hasta la muerte, generoso y que tiene una portentosa capacidad creadora.”<sup>69</sup>

Fausto Ramírez en su texto “Vertientes nacionalistas en el modernismo” subraya la importancia de la tesis que sostiene que la influencia indígena en el arte mexicano es muy anterior al muralismo de los años veinte. Efectivamente, durante la etapa de consolidación del régimen porfirista y desde el seno de la propia Academia de San Carlos, hubo una especie de brote nacionalista marcado por un inusitado entusiasmo por las culturas precolombi-

---

<sup>67</sup> Ana Elisa Santos Ruiz, *Los hijos de los dioses*, FFyL/UNAM, tesis inédita, 2012, p. 44. (Algunos de los integrantes de dicho grupo fueron Emilio Uranga, Jorge Portilla, Luis Villoro y Lepoldo Zea).

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 51.

nas.<sup>70</sup> La generación a la que pertenecieron Miguel Noreña, autor del monumento a Cuauhtémoc (1877) emplazado sobre el Paseo de la Reforma, José Obregón ejecutor de la extraordinaria pintura *El ofrecimiento del pulque* (1869), Félix Parra y otros destacados pintores y escultores académicos, contribuyó enormemente a la (re) creación de monumentales obras que glorificaban, no sin cierto amaneramiento, muchas veces rayando en lo *kitsch* y con grandes dosis de teatralidad, nuestro pasado indígena. En el texto mencionado en la **nota 49** de este capítulo, la historiadora Rosa Casanova nos comenta que “[*El ofrecimiento...*] es una de las obras que demuestran ese interés de los liberales por el pasado prehispánico como base de la cultura nacional y por lo mismo se trata de un pasado ideológico.”<sup>71</sup>



**Fig. 19. José Obregón, *El ofrecimiento del pulque*, 1869.**

<sup>70</sup> Veáse Fausto Ramírez , “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *El Nacionalismo en el arte mexicano*, *op. cit.*

<sup>71</sup> Rosa Casanova, “1861-1876”, en Eloísa Uribe (coord.), *op. cit.*, p. 172.



**Fig. 20. Miguel Noreña, *Cuauhtémoc*, 1877.**

Como anoté al principio del capítulo, los dos periodos del arte mexicano más conocidos son el prehispánico y el muralismo. La Revolución fue probablemente el acontecimiento político y social más relevante para la concepción de nuestra idiosincrasia actual. En las primeras tres décadas del siglo XX se definieron muchos de los abundantes clichés que supuestamente definen a nuestro pueblo. Por enumerar unos cuantos mencionaré a la charrería, la música de mariachi y la ranchera, los sarapes de Saltillo, los bordados del sur de México, la

comida tradicional (que puede ser muy distinta en cada región) y algunos bailes como el *Jarabe tapatío*.<sup>72</sup> “Durante esa época de caudillos [a partir de 1920], y particularmente durante el maximato, el nacionalismo como parte medular del discurso político, sin dejar de lado su clásico tono demagógico que bien recordaba los aires porfirianos, vivió un momento de esplendor. Fue en ese entonces cuando se delinearon los principales elementos de lo que hemos llamado los estereotipos nacionalistas mexicanos.”<sup>73</sup> Sin embargo, las imágenes típicas de los revolucionarios, encarnadas principalmente en las figuras de Pancho Villa y Emiliano Zapata, en el soldado raso de calzón, huaraches, sombrero y cananas y en las soldaderas identificadas con la *Adelita*, pronto fueron sustituidas por el charro y la china poblana. Pérez Montfort nos aclara que fue “durante los desfiles de conmemoración del centenario de la consumación de la Independencia, resurgió el traje de charro, al estilo rural, con una clara fijación nacionalista.”<sup>74</sup> El traje de charro, con el que vestían los aristócratas rurales y los hacendados, principalmente de la región del Bajío, se impuso sobre todos los demás atuendos mexicanos. Las primeras asociaciones de charros agruparon a muchos de los grandes terratenientes que se habían visto afectados precisamente por la Revolución. “El conservadurismo buscó en el tradicionalismo y en las costumbres una justificación para afirmar su nacionalismo, puesto en duda por los gobiernos posrevolucionarios.”<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Al principio del capítulo intenté explicar que no existe una sola identidad mexicana, sino muchas (véase **nota 8**). En un país tan grande, donde en el norte vivieron (y aún perviven) grupos nómadas, culturas sedentarias tan variadas como los purépechas, los totonacos o los mayas, donde ahora hay grupos menonitas y mestizos de muy distinta extracción (por poner tan sólo unos cuantos ejemplos), es imposible hablar de una hegemonía cultural. El hecho de que en un baile como el *Jarabe tapatío* coincidan un charro del Bajío y una *china poblana* es claramente una muestra de la artificialidad de nuestra “identidad nacional”.

<sup>73</sup> Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 121.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 137. El autor agrega la reveladora información de que algunos de estos oscuros personajes, como los hermanos Sáenz de Sicilia, fueron miembros fundadores del Partido Fascista Mexicano en 1922.



Fig. 21. Julio Galán, *Un charro y una china poblana*, 1999.

Como había mencionado líneas más arriba, los nacientes medios masivos de comunicación tuvieron un papel preponderante en la difusión de estos estereotipos. Resulta sorprendente que la cerveza *Victoria* que hoy se anuncia como la “cerveza charra” lo hiciera desde aquella época.<sup>76</sup> Estos anuncios, así como el de la sal de uvas *Picot*, empresa que editaba un famoso cancionero de música mexicana, se podían oír en la radio durante la década de 1930 a través de la principal emisora, la *XEW*, precursora del mega-consorcio *Televisa* y responsable de gran parte de la (des) educación de millones de mexicanos. La incorporación de

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 139.

estridentes trompetas en los conjuntos de mariachis contemporáneos, se debe en gran medida a las carencias técnicas de los estudios radiofónicos de aquella época, incapaces de transmitir con claridad el sutil sonido de instrumentos más tradicionales como el arpa y el salterio; el cine también fue determinante. Las imágenes de charros cantores y rancheros bailarines se hicieron muy populares durante las siguientes décadas. “La imagen de aquel campo mexicano donde todo era armonía y gozo, donde se cantaba y se vivía sin mayor complicación, bajo la paternal mirada del hacendado, era también una forma de reivindicar el pasado porfirista [...] los pioneros que trazaron el camino que recorrería la comedia ranchera mexicana, con sus típicos charros-cantores y sus abnegadas chinas.”<sup>77</sup> En el mismo texto, algunas páginas antes, Pérez Montfort nos recuerda que, de acuerdo con Samuel Ramos el “nacionalismo y la exaltación de la mexicanidad, eran [...] una clara muestra del ‘sentimiento de inferioridad’ que caracterizaban al mexicano.”<sup>78</sup>

Es importante recordar que durante este proceso de “mexicanización” el arte europeo comenzó a desarrollar formas inusitadas que se oponían tajantemente a lo que los círculos oficiales locales entendían como arte mexicano. El arte experimental europeo, aquél que derivó de las vertientes del posimpresionismo, como el expresionismo, el cubismo –en todas sus acepciones– y la abstracción, claramente identificado con el gusto burgués y elitista, y por lo mismo ininteligible para las masas, era contrario a los ideales que preconizaba la Revolución mexicana. Al respecto, Diego Rivera, en un texto de 1932 nos dice que “La Revolución encontró a la pintura y a la escultura en estado característico del individualismo, el cual nació en los últimos años del Renacimiento y totalmente definido por la Escuela

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 127. Para mayores referencias, véase Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Ed. Austral, 1965.

de París en el siglo XIX. La pintura moderna es la típica pintura burguesa.”<sup>79</sup> Es lógico comprender que aquellos artistas que se distanciaron de las configuraciones más estereotipadas del muralismo –léase la Escuela Mexicana– sufrieron el desdén oficial. Sin embargo, vale la pena hacer notar que muchos de los más reconocidos pintores mexicanos de los primeros años del siglo XX vivieron en el extranjero o abrevaron de las vanguardias que provenían de otras regiones. Olivier Debroise sugiere que la “primera escuela mexicana se caracteriza formalmente, entre otras cosas, por los colores aplanados. Cada zona cromática está delimitada por una línea oscura o francamente negruzca que la subraya y la vuelve autónoma; una técnica derivada de Gauguin y de los ‘fauvistas’, que utilizan en sus frescos Rivera, Charlot y Leal y, en sus tempranas obras de caballete, Rodríguez Lozano, Angel [sic], Castellanos y Tamayo.”<sup>80</sup> Algunos de los artistas y músicos más exitosos supieron integrar de manera inteligente el “nacionalismo etnológico” (como lo llama Abelardo Vilegas) con el modernismo que se desarrollaba en otras partes del mundo, como el propio Diego Rivera y los compositores Manuel M. Ponce y Carlos Chávez. “Poco a poco ‘lo popular mexicano’ –representado en figuras campesinas y obreras de piel morena, en proceso de producción, en caricaturas, en artesanías, en fiestas y celebraciones, etcétera, fue entrando al arte plástico oficial y ‘semiculto’ de los muralistas. Estas representaciones también tardaron algún tiempo en entrar a los ambientes literarios de reconocido prestigio.”<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Diego Rivera, “La posición del artista en Rusia hoy en día”, en Xavier Moysén, (ed.), *Diego Rivera. Textos de arte*, México, IIE/UNAM, 1983, p. 155. En otro texto, publicado en el mismo volumen, el muralista nos dice que “Fui allí una de tantas, entre las miles de víctimas, pintores de las Américas que perdían el tiempo en París siguiendo fervorosamente las modalidades de la pintura europea.”, D. Rivera, “La pintura mexicana”, (1942), en X. Moysén (ed.), *op. cit.*, p. 273.

<sup>80</sup> Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Ed. Océano, 1984, pp. 130-131.

<sup>81</sup> Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 154.

La mayoría de los prototipos extraídos de la Revolución, que todavía podemos admirar en las mejores obras del muralismo, pronto fue sustituida por una nueva camada de personajes mucho más pintorescos: el charro, la china y los mariachis, principalmente en las imágenes más populares del cine, de los calendarios, y posteriormente, de la televisión. Hemos visto ya que algunos de los pintores más representativos de nuestro país adoptaron posturas contrarias al creciente “pintoresquismo” que poco a poco fue invadiendo la imagen idealizada de nuestro país, como fue el caso de Orozco y, de manera más evidente, Rufino Tamayo, quien durante varias décadas fue marginado por varios de los gobiernos posrevolucionarios. En contra del muralismo oficial, particularmente de la obra de Rivera, catalogada por él como “realismo turístico”, Tamayo nos dice que “la fuerte personalidad indígena en el terreno artístico se vio amenazada más aún que por la colonia, por el ‘turistismo’ de los artistas realistas [... El realismo turístico] desfiguró y falsificó al mexicano, al indio, a nuestra tradición artística. Han sido los artistas no turísticos los encargados de salvar lo fundamental de la tradición mexicana.”<sup>82</sup> El “pintoresquismo” se difundió rápidamente gracias a los medios de comunicación masiva, los cuales, “en alianza con los gobiernos cosmopolitas y civilistas de las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, contribuyeron a desligar la Revolución de sus protagonistas.”<sup>83</sup> El acucioso cronista y ensayista contemporáneo (recientemente fallecido) Carlos Monsiváis nos dice que “en cine, habla y conducta populares se unifican en las escenificaciones arquetípicas [...] Al cabo de diez o quince años el cine, compilador y promotor de costumbres, aletarga o esfuma sus hallazgos y las costumbres se quedan sin observadores vigilantes; a la TV la tienen sin cuidado las tradi-

---

<sup>82</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987, p. 50.

<sup>83</sup> Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 170.

ciones, le basta por explotar el sentimiento de pérdida del pasado con la perenne actualidad de estereotipos y canciones.”<sup>84</sup>

Rufino Tamayo fue uno de los pintores mexicanos más importantes del siglo XX y también uno de los más destacados coloristas de la modernidad.<sup>85</sup> (Para mayores detalles, véase el Capítulo 4.) Sin embargo, creo necesario redundar un poco respecto a su opinión en cuanto a los estereotipos que hemos venido analizando. En un texto suyo titulado “El nacionalismo y el movimiento pictórico” publicado en la revista *Crisol* en 1933 y citado por Debroise en el libro al que ya he hecho referencia, Tamayo nos dice lo siguiente: “Sí tomo como distintivo en la coloración, el color detonante de la feria, de la feria verde, blanco y colorado que no es característica mexicana, porque nuestro pueblo que es indio y mestizo, no es pueblo de fiesta, sino profundamente trágico y sus preferencias en color son sobrias, equilibradas, como lo son todas las preferencias de las gentes sobre quienes pesa el dolor. Blanco, negro, azul, tierras en tonos apagados son los colores que deberían caracterizar a nuestra pintura, porque son los colores que prefieren las gentes de aquí. Si observamos los colores de sus ropas, la pintura de las fachadas de sus casas, los colores de los utensilios de su uso diario, confirmaremos plenamente esta verdad.”<sup>86</sup> Y en sus recurrentes ataques contra los muralistas y el “turistismo” al que hemos hecho referencia, se lamenta de que los “genios para con-

---

<sup>84</sup> Carlos Monsiváis (selec., pról. y notas), *Antología de la crónica en México*, México, UNAM, 1979, p. 24.

<sup>85</sup> En la **Introducción** intenté explicar lo que entiendo por “colorido” y más adelante, hablando precisamente sobre Rufino Tamayo, comenté por qué se le consideraba un pintor “colorista” y qué significa el término (véase **nota 55** de la **Introducción**). Anteriormente (**nota 42** de la **Introducción**) cité a Eugène Delacroix respecto a un antiguo prejuicio de que una persona podía nacer siendo “colorista”, pero que para ser dibujante debía recibir lecciones. Ya desde aquella época ha quedado más o menos claro que eso no es verdad y que el manejo del color también debe aprenderse. Siguiendo esta lógica, en el Capítulo 4, que está dedicado principalmente a Tamayo, intentaré demostrar que este enorme pintor no sólo aprendió a ser un gran colorista mexicano, sino también del mundo entero. Es decir, que a mediados del siglo XX, uno de los pintores que más provecho obtuvieron de un acertado manejo del color, tanto en México como en el extranjero, fue Rufino Tamayo y no porque hubiera nacido con ese don o en una región geográfica particular.

<sup>86</sup> Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 204.

sumo de turistas presentan un México retórico, alegre, lleno de colorines, romántico. Yo veo un México más real: un país trágico”.<sup>87</sup>

Como he intentado comprobar, la idea de que México es un pueblo particularmente fiestero no coincide con la opinión de muchos de quienes se han preocupado por definir nuestra idiosincrasia, ya sean artistas, filósofos o científicos sociales. En cambio, sí ha habido una preocupación por demostrar lo contrario por medio del análisis y la reflexión racional. Por ejemplo, el tan representativo muralismo mexicano, que fue evidentemente un movimiento marcadamente nacionalista, fue apoyado desde sus inicios por una política gubernamental que buscaba establecer una identidad nacional basada en nuestro pasado y en los postulados de la Revolución. Esta identidad, que hemos forjado todos, nos ha sido también parcialmente impuesta. Como hemos visto, investigadores como Bronislaw Baczko nos han aclarado que el proceso de creación de nuevas identidades nacionales, como la nuestra, ha tenido que apoyarse en una serie de modelos y emblemas construidos a partir de lo artificial, y que estos emblemas constituyen parte de un imaginario social o colectivo. Citándolo nuevamente, nos dice que los “imaginarios sociales son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad”<sup>88</sup> y respecto a las revoluciones (incluida la mexicana), nos dice que la “generación de símbolos, emblemas y ritos revolucionarios es un notable aspecto de la intensa producción de imaginarios sociales.”<sup>89</sup> El tipo de representaciones ligadas con el conflicto de 1910 (y por ende con el muralismo) fueron creadas a partir del mismo y no son inherentes a nuestra cultura o raza, si es que existe algo semejante. Si bien el colorido característico de nuestra nación está forjado a partir de estos imagina-

---

<sup>87</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 47.

<sup>88</sup> Bronislaw Baczko, *op. cit.*, p. 28.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 39

rios sociales, debemos recurrir a los murales producidos inmediatamente después de la Revolución para encontrar referencias directas a éste. Sin embargo, cuando vemos aquellas obras, particularmente las que se pintaron en la Escuela Nacional Preparatoria, no encontramos mucho de la “audacia colorística” de la que hacía mención Rita Eder, y a la que nos referimos al inicio del capítulo.

Lo que sí podemos afirmar es que el muralismo, particularmente aquél de los años treinta, y más aún con la fama que había adquirido en Estados Unidos y, consecuentemente, en otros países, hizo una enorme aportación a la idea de que los mexicanos éramos extraordinarios artistas además de grandes manejadores del color. Insistiendo una vez más en la persuasiva contribución de la opinión de quienes nos han visitado, me referiré nuevamente al citado texto de Pérez Montfort: “Varios observadores extranjeros también contribuyeron a la formación de esta imagen estereotípica, y en muchas ocasiones, sus reducciones y conclusiones fueron determinantes a la hora de definir lo ‘típico mexicano’.”<sup>90</sup> Resulta casi divertido saber que inclusive algunos europeos que jamás visitaron México, como Julio Verne, también ayudaron a formar estas ideas. Como comenté en la **Introducción**, en *Un drama en México*, escrita alrededor de 1845, Verne describe un hipotético trayecto entre Acapulco y la ciudad de México el cual cruzaba el terreno “más fértil del territorio mexicano”,<sup>91</sup> y entre Taxco y Cuernavaca “las flores del Oriente esmaltaban las verdes praderas unidas a las violetas, a la verbena y a las margaritas de las zonas templadas, algunos arbustos accidentaban acá y allá el paisaje y perfumaban el ambiente las suaves emanaciones de la vainilla, protegida por la sombra del amiris [sic] y del liquidambar [sic].”<sup>92</sup> Quienes han recorrido estos

---

<sup>90</sup> Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 135.

<sup>91</sup> Julio Verne, *Un drama en México*, México, Ed. Porrúa, 2013, p. 11.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 16.

caminos podrán constatar que desafortunadamente la realidad no es de esa manera. José Clemente Orozco insiste, una y otra vez, en que el folclorismo surgió de repente en algún momento después de la Revolución, que fue “cuando empezó a inundarse México de petates, ollas, huaraches, danzantes de Chalma, sarapes, rebozos y se iniciaba la exportación a gran escala de todo esto.”<sup>93</sup> En los siguientes capítulos intentaré demostrar que para algunos de los pintores mexicanos más reconocidos, y además más nacionalistas, el color no es tan importante como pensábamos y que de ninguna manera creen en los dogmas que han impuesto las fuerzas e ideologías que he analizado en estas líneas. Tampoco descarto la posibilidad de que para muchos de quienes han podido apreciar la pintura mexicana del siglo XX, particularmente para aquellas personas que viven en otros países y que, por lo mismo, les es ajena o novedosa, hayan sido el color y la fuerza expresiva los elementos más notorios de ésta.<sup>94</sup> No negaré en ningún momento que son miles las personas que han exaltado estas cualidades de la pintura mural en diversos testimonios, tanto orales como escritos, alabando en casi todos los casos las habilidades y la sensibilidad de muchos de nuestros extraordinarios artistas, pero si nos ponemos a pensar seriamente en la mayor parte de esta producción, el color es tan reducido como la paleta del fresco lo permite, no obstante la indiscutible monumentalidad de las obras.

---

<sup>93</sup> José Clemente Orozco, *op. cit.*, p. 58.

<sup>94</sup> Respaldo esta idea, Teresa del Conde nos recuerda que “Ya en 1938 éramos un país insólito, exótico, primitivo y mágico en el imaginario surrealista, y tal como se ven las cosas desde fuera, seguimos siéndolo, aunque ya de surrealismo poco se hable.”, T. del Conde, “Freudismo, surrealismo, metafísica. Su absorción en México, *Textos dispares. Op. cit.*, p. 110.

### Capítulo 3. Diego Rivera y la “nueva ciencia del color”

*Ninguna obra de arte se define por su nacionalidad.  
Aún menos por la de su autor*

Octavio Paz

En más de un sentido se puede afirmar que el más grande pintor mexicano del siglo XX fue Diego Rivera, lo cual no significa que haya sido el más mexicano de todos ni tampoco el más colorido.<sup>1</sup> Las obras cubistas que desarrolló en Europa entre 1913 y 1917<sup>2</sup> lo ubican entre los artistas más relevantes que, de todo el mundo, estaban trabajando en París durante las primeras décadas del siglo pasado. Sin embargo, pronto surgieron una serie de fricciones y otras dificultades que disolvieron el ambiente relativamente cordial de experimentación y creación excepcional que conocemos a partir de innumerables fuentes. Esto propició

---

<sup>1</sup> En mayo de 2012 apareció un artículo en el periódico *La Jornada* que anunciaba lo siguiente: “El Kunstha-le Würth [...] presenta la exposición *Mexicanidad*, que reúne más de 300 obras de Frida Kahlo, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Francisco Toledo y Adolfo Riestra.

Por medio de estos ‘representantes sobresalientes del arte mexicano del siglo XX’, la muestra pretende iluminar el fenómeno de ‘mexicanidad, esa mentalidad específicamente mexicana, difícil de definir, que continuamente se cuestiona, condicionado por la historia con altibajos de esta nación joven e híbrida’, de acuerdo con un texto proporcionado por el museo [...]. El gran colorista Rufino Tamayo, un artista de la generación de Kahlo y, como dijo Carlos Fuentes, ‘tal vez el más mexicano entre los pintores, quien percibió los colores del país que los muralistas no vieron’, en contraste fue uno de los primeros en encontrar el valor de cuestionar ese poderoso movimiento y así pavimentar el camino para la siguiente generación de artistas.” Merry Mac-Masters, “Llevan a Alemania ‘la mexicanidad’ a partir de la obra de cinco artistas”, *La Jornada*, México, 8 de mayo de 2012, p. 11a.

Esta nota es sumamente interesante porque plantea varios de los problemas centrales de esta investigación. Queda claro que la “mexicanidad” es un tema de estudio no resuelto del todo y que habrá que cuestionarse si acaso se puede catalogar a alguien como el más mexicano de los pintores y por qué. Por otro lado está el asunto sobre la posibilidad de que existan “colores del país” y si los vieron los muralistas o no. En las páginas precedentes intenté aclarar los términos “colorido” y “colorista”, que no son sinónimos; resalté que Tamayo fue, en efecto, un gran colorista y que México sí es un país muy colorido, pero no necesariamente más que muchos otros. Si bien Rivera usó colores brillantes en diferentes etapas de su vida, no es ni más colorido que algunos de sus paisanos como tampoco que algunos de sus colegas de otros países, como por ejemplo, Henri Matisse o Wassily Kandinsky.

<sup>2</sup> Si tomamos en cuenta el cuadro *La adoración de la virgen y el niño* (1912-13) que ya presenta bastantes rasgos cubistas y algunos paisajes cezanneanos fechados en 1918, las fechas tendrían que extenderse por un estrecho margen.

que Rivera se diera por vencido en su aventura europea, por decirlo de alguna manera, y que regresara a México donde literalmente se agigantó a partir del muralismo hasta alcanzar niveles descomunales de esplendor y admiración a nivel mundial, mismos que ningún otro artista mexicano ha podido rebasar.

En París, durante una época marcada por la competencia feroz, el hambre y la guerra, Rivera trabajó de manera incansable intentando sobrevivir por todos los medios posibles. No siempre tuvo el éxito que hubiera merecido y no me es posible entrar en los fascinantes detalles de aquellos episodios que, en todo caso, ya han sido suficientemente documentados.<sup>3</sup> En el libro *Confesiones de Diego Rivera*, una especie de autobiografía transcrita por el periodista Luis Suárez entre 1956 y 1957, año de la muerte del pintor, Rivera nos dice que en “Mallorca había empezado a usar el color en pleno poder y contraste absoluto. Mi búsqueda se acentuó en mi trabajo de Madrid y llegué a obtener bastante notoriedad con las telas. Cuando las mostré a los del grupo cubista se produjo una especie de levantamiento en armas contra lo que yo traía. Oí las palabras exótico, bárbaro, desquiciador, etc., etc. Hasta [Juan] Gris, [Jean] Metzinger y [Albert] Gleizes,<sup>4</sup> que dentro del cubismo habían usado tonalidades altas ya hacía tiempo, se indignaron por mi nuevo uso del color. Sólo Picasso lo aprobó”.<sup>5</sup> Seguramente se refiere a la serie de pinturas realizadas en 1914 donde, en algunos casos se acerca de manera indiscutiblemente inusual a los colores estridentes caracterís-

---

<sup>3</sup> Véase por ejemplo la excelente biografía novelada sobre este periodo *Diego de Montparnasse* de Olivier Debrouse, México, FCE/SEP, 1985.

<sup>4</sup> Estos dos últimos, autores del fundamental texto *Sobre el “cubismo”* de 1912. Más adelante me referiré a éste de manera más puntual.

<sup>5</sup> Luis Suárez, *Confesiones de Diego Rivera*, México, ERA, 1962, pp. 120-121.

ticos del fauvismo.<sup>6</sup> Como se puede hacer notar, nuevamente encontramos la aparentemente indisoluble relación entre color, exotismo y barbarie.



Fig. 22. Diego Rivera, *Paisaje de Mallorca*, 1914.

El cubismo analítico, practicado alrededor de aquellos años principalmente por Pablo Picasso, Juan Gris y Georges Braque era, en efecto, casi monocromático, centrando la paleta entre los ocre y los grises azulosos. “A la *grisalla*, tonalidad clásica del cubismo analítico, agregué tonalidades contrastadas de frío y caliente, alto y profundo, que alarmaron grande-

---

<sup>6</sup> Como se sabe, el crítico Louis Vauxcelles se refirió a los fauvistas como “bestias salvajes” (*fauves*) en una reseña acerca del Salón de Otoño de 1905. A partir de los experimentos del divisionismo, desarrollados por Georges Seurat, Paul Signac y muchos de sus seguidores, Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck y algunos otros fueron ampliando y distorsionando los puntos de color puro logrando simplificar las formas naturales de sus motivos hasta llegar al límite de la abstracción, lo cual hicieron de manera muy similar a la que, por otros medios, alcanzaron los primeros expresionistas en Alemania. Por dicho motivo, la paleta característica del fauvismo se distingue por estar compuesta de colores muy vivos, cercanos a los matices extraídos directamente del tubo.

mente a los cubistas.”<sup>7</sup> Aquí, Rivera utiliza dos parejas de palabras que son de sumo interés para esta investigación: “frío y caliente” y “alto y profundo”; desde tiempos muy antiguos, los estudiosos del color han intentado agrupar los colores en familias, por oposiciones, como complementarios, etcétera. Algunos autores importantes para el estudio del color, como el inglés George Field en el siglo XIX, llegaron al extremo de identificar colores hasta por flujos eléctricos positivos y negativos.<sup>8</sup> Además de estar experimentando con contrastes cromáticos, Rivera también estaba usando colores poco comunes durante esa época, lo cual se ha confundido muchas veces con su origen exótico; en este caso, mexicano. Sin embargo, si analizamos bien estas telas no encontraremos una paleta radicalmente distinta a las de sus colegas, como puede ser el caso de su amigo Robert Delaunay,<sup>9</sup> quien prácticamente

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>8</sup> George Field, el filósofo, promotor artístico y fabricante de pinturas amigo de William Turner y autor de los libros *Chromatics* (1817) y *Chromatography* (1820), entre otros textos importantes enfocados en las relaciones entre arte y ciencia fue un creyente tan entusiasta en la polaridad del color (cuyo mejor ejemplo son el blanco y el negro) que llegó al colmo de la exageración: “Field no se enredaba en las polémicas anti-newtonianas, pero su sistema obviamente no estaba basado en las teorías de Newton. Sus tres primarios, azul, amarillo y rojo, eran vistos en el contexto de una escala tonal entre los ‘principios polares’ del blanco ‘positivo’ y el negro ‘negativo’ [...]. Esta asociación aristotélica del color con una escala tonal hubiera recibido la aprobación de Turner. Estos primarios, con sus cualidades respectivas, fueron acomodados por Field en un ingenioso círculo cromático, compuesto de áreas entrecruzadas y dispuestas como en una brújula [...] La brújula tenía cuatro ‘polos’ que correspondían a las propiedades fundamentales de los colores. Una posición sobre o cerca del radio naranja indicaba un color ‘cálido’, mientras que el azul indicaba el eje ‘frío’. De un modo similar, el amarillo era visto como que ‘avanzaba’ mientras que su opuesto, el violeta, se ‘alejaba’. A éstas les agregó una serie de polaridades relacionadas: luz-sombra, actividad-pasividad, sustancia oxigenada-flogística o hidrogenada y electricidad positiva-electricidad negativa.”, Martin Kemp, *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven/London, 1990, p. 300.

<sup>9</sup> En los capítulos precedentes y en la **Introducción** expuse que a partir de la segunda mitad del siglo XIX muchos artistas, principalmente en Francia, que buscaron aprender bases teóricas para el uso del color, se basaron mucho en la *Gramática del arte del dibujo* (*Grammaire des arts du dessin*, 1867) de Charles Blanc y, a través de ésta, en las leyes cromáticas propuestas por el químico Michel-Eugène Chevreul. Uno de los pioneros de la abstracción que más se interesó en estas cuestiones fue Delaunay. “Las ideas combinadas de Blanc y de [Jules] Laforgue tuvieron un impacto en Signac cuando escribía su libro teórico sobre el neoimpresionismo, y este libro, junto con la lectura de Laforgue influyó a su vez en Delaunay cuando buscaba pintar la luz misma. En efecto, Delaunay quería representar la luz como tal, el color como tal, es decir sus vibraciones.”, Georges Roque, “¿Qué onda? La abstracción en el arte y la ciencia”, *Arte y ciencia. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE/UNAM, 2002, p. 184. En un texto más reciente, el mismo autor resume que “La ambición de Delaunay era capturar y fijar en el lienzo las vibraciones cromáticas para obtener lo que él llamó ‘movimiento cromático’, y pensó que podría triunfar en este esfuerzo utilizando diferentes velocidades de las vibraciones del color.”, G. Roque, “Chevreul’s Colour Theory and Its Consequences for

sólo utilizaba colores primarios y secundarios en una gama similar a la del paisaje mallorquín reproducido líneas más arriba. No obstante, el especialista mexicano-estadounidense Ramón Favela, autor de una tesis doctoral sobre las primeras etapas de la obra de Rivera, nos dice que durante su exposición de 1914 en París “pudo verse que el cubismo de Rivera había adquirido un estilo muy personal que contenía elementos derivados de El Greco, de los cubistas cezannistas de los Salones, de Juan Gris, con calidades muy mexicanas de superficies y texturas delicadamente toscas y colores exóticos muy saturados.”<sup>10</sup> Ciertamente, a partir del cuadro *El despertador* de 1914 y más notoriamente en los conocidos *Retrato de Martín Luis Guzmán* y el *Paisaje zapatista (El guerrillero)* de 1915, Rivera incluyó las gamas características de los típicos sarapes de Saltillo,<sup>11</sup> que en algún momento formaron parte de la decoración en su estudio de la rue du Départ.

---

Artists”, Gran Bretaña, The Colour Group, 2011, p. 24. <http://www.colour.org.uk/archive.html> (facilitado por el autor).

<sup>10</sup> Ramón Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas* (catálogo), Phoenix Art Museum/MUNAL/INBA, 1984, p. 72. Aquí me detengo nuevamente para preguntarme qué pueden ser los “colores exóticos” a los que se refiere este autor. Los colores más saturados son posiblemente los más fáciles de identificar en el espectro visible, como el azul el amarillo, el rojo o el verde, que, en mi opinión, no tienen nada de exótico. Comprendo que muchos pintores conservadores los atenúan mezclándolos entre sí o con colores terrosos, evitando utilizarlos en su estado más puro que, como hemos visto, ha sido muchas veces considerado de “buen gusto”.

<sup>11</sup> Como había anotado con anterioridad, muchos de los textiles elaborados en México a partir de la segunda mitad del siglo XIX ya comenzaban a teñirse con tintes artificiales, mucho más intensos que los que existían antes de la fabricación de la anilina y sus derivados alrededor de 1850. La historia de la fabricación de colores tiene tres vertientes principales: la primera es obtener colores más intensos, la segunda está relacionada con su durabilidad y la tercera con reducir el costo de su producción. El químico Philip Ball nos dice que “Uno de los primeros frutos de la balbuceante unión entre la química y la fabricación de tintes fue un tinte amarillo llamado ácido pícrico. Este compuesto orgánico, descubierto a finales del siglo XVIII, se elaboraba tratando fenol con ácido nítrico. A partir de la década de 1840 comenzó su producción como tinte, tras encontrarse un modo de obtener fenol a partir del alquitrán de hulla.”, P. Ball, *La invención del color*, Madrid, Turner/FCE, 2003, p. 270. En esa época comenzó la producción de gas para el alumbrado público y varios químicos comenzaron a descubrir nuevos compuestos derivados de la combustión de éste, como el benceno, el tolueno o el xileno, que influyeron mucho en la producción de solventes, antisépticos y el lavado en seco, por ejemplo. A partir de ahí se inventaron muchos tintes nuevos, como la anilina (palabra derivada del añil, originalmente extraído de la planta *Indigofera suffruticosa*), la mauveína (que tiñe color malva y que provocó furor en la moda femenina de la época), la fuchsina, y una larga sucesión de colores que, o eran costosos en su fuente original, o no se habían obtenido con anterioridad de ninguna fuente natural. Las primeras compañías farmacéuticas que incurrieron en esta industria obtuvieron ganancias millonarias, como la Agfa (*Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation*) y la BASF (*Badische Anilin und Soda Fabrik*), en Alemania.



Fig. 23. Diego Rivera, *El despertador*, 1914.

En la apasionante biografía novelada que sobre Diego escribió Olivier Debroise, al describir el magnífico *Paisaje zapatista*, sin duda el mejor ejemplo del “Cubismo de Anáhuac”, como lo bautizó Justino Fernández, Debroise detalla que “reminiscencias de su infancia, recuerdos de fotografías y de lecturas se mezclan para integrar en el lienzo las montañas ásperas del altiplano mexicano, un sombrero suriano, cartucheras cruzadas y hasta un pequeño pedazo de papel blanco en *trompe-l’oeil* pintado al estilo de los exvotos religiosos mexicanos: todos elementos-objetos sintetizados cuyo propósito es evocar más que describir anecdóticamente la Revolución Mexicana. *Los azules y los verdes profundos, los ocre y los cafés* [las cursivas son mías] responden igualmente a una necesidad evocativa de los cielos, de los paisajes y de la luz del altiplano mexicano: extraña invasión en la obra cubista

de Rivera de sus pasados ensayos al estilo de José María Velasco.”<sup>12</sup> En mi modesta opinión, estos colores y luz típicos del altiplano mexicano no son ajenos a las pinturas de otros artistas ni extraños a otras regiones geográficas. El exacerbado nacionalismo y, posiblemente, una honda nostalgia por la patria de muchos de nuestros connacionales en el extranjero han provocado algunos de los comentarios más disparatados, como cuando en Europa David A. Siqueiros hizo un viaje en tren acompañado de Rivera y rememora: “Juntos recordábamos el color particular, muy mexicano, de las vacas, por ejemplo, de los chivos, de los caballos.”<sup>13</sup> Con todo el respeto que le tengo a mi país, he visto cabras y otros animales en muchas partes del mundo y creo que Siqueiros está siendo un tanto exagerado con esa remembranza. Más adelante intentaré describir cuál fue la verdadera relación que tuvo Rivera con los complejos conocimientos que conforman los estudios cromáticos y que rebasan por mucho la noción de un posible color mexicano como inherente a nuestra naturaleza geográfica.

En las primeras páginas de su autobiografía, José Clemente Orozco se quejaba de que el tiempo anterior a la Revolución era “una época en que los pintores, aun los más aptos, ignoraban casi en absoluto la parte física y química de su oficio. Para ellos era un misterio indiscifrable lo que eran los colores. Lo único que sabían era ir a comprar al comerciante tantos metros de tela y una colección de tubos de color. Cómo estaba preparada la tela, qué había dentro de los tubos y qué reacciones químicas iban a producirse eran cosas totalmente

---

<sup>12</sup> Olivier Debrouse, *op.cit.*, pp. 74-75. Como sabemos, Rivera fue discípulo de Velasco, a quien llegó a defender públicamente (ver Capítulo 1 **nota 9**). En otro texto nos dice que su “interés por la doctrina del movimiento de mi maestro Rebull, por la perspectiva y las ciencias naturales de mi maestro Velasco [...] se acrecentó de gran manera.”, D. Rivera, “La obra del pintor Diego Rivera” [1928], en Xavier Moyssén (ed.), *Diego Rivera. Textos de arte*, México, IIE/UNAM, 1983, p. 122.

<sup>13</sup> David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, México, Grijalbo, 1977, p. 156.

desconocidas y ni siquiera trataban de averiguarlo. Es por eso que los copistas de los museos rara vez lograban igualar la brillantez de color y la solidez de las obras de los antiguos maestros.”<sup>14</sup> Este testimonio, escrito a mediados de la década de los cuarenta, sugiere que “ellos”, los pintores, no sabían casi nada de los materiales que empleaban y que Orozco (podemos deducir) sí.<sup>15</sup> También es importante tener en cuenta que el gran maestro siempre fue muy cáustico y negativo en sus afirmaciones y que, por lo mismo, es posible que algunos de sus profesores y condiscípulos supieran más de lo que él suponía. Lo que sí sabemos es que Orozco pintó cientos de metros cuadrados de murales y en muchos de ellos el color se encuentra en perfecto estado de conservación. El secreto de los colores, por lo menos aquellos que se emplean para la pintura al fresco, dejó de serlo muy pronto para quienes de verdad se interesaron en ello. En muchas escuelas de arte, como La Esmeralda en México, cuando todavía se enseñaba la técnica del fresco, nos advertían desde el principio cuáles eran los pigmentos que se podían emplear, cuáles no, y las razones para ello, no siempre correctamente justificadas. El historiador Renato González Mello sugiere que el muralista jalisciense era cuidadoso con los colores y demás materiales que empleaba: “Los tres pigmentos que Orozco adquiriría con mayores cuidados eran el blanco, el negro y el rojo. Casi todos sus pigmentos eran Le Franc, pero usaba el rojo de la marca Bloch, un producto belga

---

<sup>14</sup> José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Ediciones Occidente, 1945, p. 25.

<sup>15</sup> Había comentado que algunos pintores, principalmente en Francia, tomaban muy en serio las pocas teorías del color existentes hacia finales del siglo XIX y principios del XX (véase este capítulo, **nota 9**); Orozco estaba bastante al tanto de algunas de ellas. “Sus *Cuadernos*, probablemente posteriores a la New School, tienen apuntes de color que lo muestran consciente de la teoría de los contrastes simultáneos de Chevreul.” Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, IIE/UNAM, 2008, p. 190. Tanto Rivera como Orozco fueron grandes teóricos – lo cual intentaré demostrar a lo largo de este capítulo–, y el poco color de la obra de este último no significa que no se interesara por este conocimiento y, en todo caso, lo refrenda. Sin embargo, me centraré más en la pintura de Rivera, que ha sido más estudiada, no sólo en términos de color, sino en cuanto a la relación de éste con el exacerbado nacionalismo de su legado.

que costaba más de trescientos pesos la onza.”<sup>16</sup> También nos aclara, en el mismo texto, que estaba al corriente de los conocimientos que en su época se tenían acerca del tema: “Orozco leyó a tratadistas en los que podía sostenerse esta paradoja de la complicación simple, uno de ellos antiguo: Cennino Cennini, y otro moderno: Max Doerner.”<sup>17</sup>

Es muy sabido que cuando inició el movimiento muralista, los entusiastas pintores mexicanos recurrieron a los viejos manuales para recuperar el conocimiento de muchas técnicas antiguas caídas en desuso y para cerciorarse de que estaban empleando los materiales correctos que, efectivamente, garantizaron la permanencia de estas espléndidas obras hasta nuestros días. Sin embargo, Diego Rivera insiste en más de un testimonio que la tradición del muralismo, y aún la de la pintura al fresco, había sido ininterrumpida desde épocas muy lejanas, por lo menos en México: “En realidad, la producción de pintura mural no se ha detenido en México nunca, ni aún en los más difíciles y peores momentos de su historia, durante el tiempo a que podemos referirnos a ella como tal, y que son más de 23 siglos.”<sup>18</sup>

En las páginas subsiguientes relata que Orozco había pintado un mural en San Juan de Ulúa en los años del periódico *La Vanguardia* (1915), Saturnino Herrán en la Escuela de Artes y Oficios en 1908 y Petronilo Monroy en la iglesia de Tenancingo “diez años atrás”,<sup>19</sup> haciéndolo al fresco y con la ayuda de Ramón Alba Guadarrama, quien posteriormente fue

---

<sup>16</sup> Renato González Mello, “José Clemente Orozco en blanco y negro”, en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, IIE/UNAM, 2003, p. 234.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 225. Aquí es preciso hacer una aclaración: el libro de Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, fue publicado en alemán, su idioma original, por primera vez en 1921, año que coincide con el inicio del muralismo. Sin embargo, la primera traducción al inglés que, en todo caso, es la que hubiera podido leer Orozco, no apareció sino hasta 1934. (Véase Eugen Neuhaus [tr.], “Translator’s Preface” en M. Doerner, *The Materials of the Artist*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 6ª Edición, 1940.) Como dato aparte, la primera edición española es de Gustavo Gili y es de 1946. Por otro lado, no resultaría imposible que alguien hubiera traducido para Orozco las páginas dedicadas a la pintura al fresco. En todo caso, en ninguno de los textos de Orozco consultados se menciona a dicho autor.

<sup>18</sup> Luis Suárez, *op. cit.*, p. 130.

<sup>19</sup> Este hecho también lo refiere en la “Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco” recopilado por Xavier Moyssén en *Diego Rivera. Textos de arte, op. cit.* y reeditado posteriormente como Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1993.

ayudante del propio Rivera. Más adelante recuerda que “Todos los verdaderos Maestros – escrito con M mayúscula– de la pintura mural popular sabían pintar al fresco, como Ramón Alba Guadarrama, Xavier Guerrero y su padre, abuelo y bisabuelo, todos ellos decoradores populares. Cuando yo pregunté al último gran maestro de esa pintura, Joaquín Ramírez Reus [...] por qué no pintaban él y sus colegas al fresco en los muros de pulquerías y figones, ya que conocían tan bien la técnica, me contestó: –‘Hijito, pues porque no somos tan pendejos [...]’” aludiendo a que no querían durabilidad sino poderlos pintar una y otra vez para tener siempre chamba y así asegurarse pulques y botanas.<sup>20</sup>

En los capítulos anteriores puse en duda la reduccionista aseveración de Anita Brenner y otros autores de que el muralismo mexicano era la consecuencia lógica de la unión de las culturas precolombinas con la europea; la continuación de los retablos coloniales y las pinturas de las pulquerías. La mayoría de las fuentes consultadas parecen darme la razón, salvo quizá los testimonios tardíos correspondientes a los últimos años de Rivera cuando se adjudica logros y tareas desde un planteamiento que puede relacionarse con una especie de tiempo mítico y por lo tanto no está exento de cierto grado de exageración. Por ejemplo, en el texto autobiográfico arriba citado (*Confesiones...*) relata una complicada historia de cómo fue él quien propuso el muralismo por primera vez. Comienza así: “Pepe Vasconcelos se ha querido atribuir –hay que advertir que porque no podía hacerlo de otro modo– un papel estelar, mecánico [sic], en este asunto. La verdadera verdad es esta:” y narra su historia.<sup>21</sup> En todo caso, los pintores de su generación sí se vieron obligados a llevar a cabo una etapa de experimentación antes de comenzar su vasta producción mural. Más adelante volveré a referirme a este texto, que debemos leer con atención, porque fue redactado cuando

---

<sup>20</sup> Luis Suárez, *op. cit.*, pp. 132-133.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 133.

Rivera estaba muy enfermo, próximo a la muerte y depende enteramente de su memoria, en partes salpicada de un buen sentido del humor. En la “Disertación sobre la técnica de la encáustica y el fresco” mencionada en la **nota 19** de este capítulo, nos dice que mucho antes de comenzar su primer mural a la encáustica en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria comenzó a interesarse “por los colores a la cera y la resina desde 1905, sobre todo con la idea de poder hacer un sustituto de los colores al óleo sólidos de Rafaeli”,<sup>22</sup> mismos que había adquirido con un gran sacrificio económico. Para ello, continúa en su narración, debió asociarse “con Pancho de la Torre para procurar la composición de los colores y poderlos hacer nosotros mismos a domicilio. Cuando interrogamos al Dr. Atl respecto de esto, esperando de él la clave del misterio, nuestro amigo y mentor en el divisionismo se limitó a fruncir el ceño”.<sup>23</sup> Después de varios años y, más importante aún, una vez concluida su prolongada estancia en Europa donde conoció y estudió detenidamente la obra mural de Eugène Delacroix en la iglesia de San Sulpicio en París (más adelante intentaré abundar en la compleja historia del colorismo francés en la que Delacroix tiene un papel muy relevante),<sup>24</sup> Rivera recuerda que para lograr su cometido, pudieron consultar el “tra-

---

<sup>22</sup> Diego Rivera y Juan O’Gorman, *op. cit.*, p. 11.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>24</sup> Rivera era un pintor bastante clásico cuando partió a Europa en 1907 y no llegó a París hasta 1909. En un principio hizo una serie de ejercicios impresionistas de vistas de la ciudad y poco tiempo después se interesó en el neoimpresionismo. Ramón Favela nos dice que “parece que Diego Rivera estaba fascinado con el renacimiento del neoimpresionismo que, también en 1911, estaba teniendo lugar en París.”, R. Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas* (catálogo), Phoenix Art Museum/MUNAL/INBA, 1984, p. 36. (Cfr. la **nota 138** hacia el final de este capítulo). Al año siguiente Rivera cuenta que “De vuelta a París, con Angelina [después de un viaje a Londres] expuse esas telas [puntillistas], que eran tres, en el Salón de los Independientes, en enero de 1912. Fueron el primer éxito de mi carrera.

El maestro Signac, presidente de la asociación de los artistas independientes y jefe de la escuela puntillista a la muerte de Seurat, colocó esas telas en sitio excelente, en la misma sala donde estaban las suyas y las de [Henri] Edmond Cross, otro de los jefes de la tendencia.”, Luis Suárez, *op. cit.*, pp. 113-114.

Había mencionado líneas más arriba que esta serie de entrevistas se hicieron cuando Rivera estaba cerca de morir y que a veces es confusa la información. Lo repito porque ni Favela ni William H. Robinson en el catálogo *Diego Rivera. Arte y revolución* (México, CONACULTA/INBA, 1999) ni Olivier Debroise en *Diego de Montparnasse* reseñan ese episodio, lo cual es curioso. Debroise incluso llega a decir que hasta el Salón de Otoño de ese año “Rivera vería su primera exposición pública.”, O. Debroise, *op. cit.*, p. 42. Lo que en este

tado de la pintura de Henri Montavert, y lo que era mucho más importante, un modestísimo folleto escrito por un químico farmacéutico llamado Durozier [... quien] había sido nadie menos que el que vendió las sustancias químicas y preparó la paleta para los murales de San Sulpicio.”<sup>25</sup> En esta historia Rivera hace mención de la importancia que tuvo para él haber entrado en contacto con la pintura, no sólo de Delacroix, sino también con la de los coloristas más reconocidos de la pintura francesa: los puntillistas de finales del siglo XIX,<sup>26</sup> mismos que habían influido enormemente al Dr. Atl, su maestro en México (mas no de manera oficial) antes de su partida a Europa y de quienes, como dije antes, me ocuparé más adelante.

Regresando a los inicios del muralismo, pienso que también es necesario repasar algunas de las opiniones de Orozco: “En 1921, teniendo necesidad los pintores mexicanos de cubrir

---

momento nos concierne de este hecho es que Rivera haya mostrado admiración por “el maestro Signac” y orgullo de estar junto a sus obras y las de Cross. En varios documentos hay indicios de que Rivera pudo haber tenido conocimiento del texto que Signac escribió en 1899 sobre Delacroix y el neoimpresionismo aunque hasta la fecha no se ha ubicado entre sus libros. (Por ejemplo, en “La pintura mexicana” de 1942 nos dice que el Dr. Atl “campeonó [sic] el divisionismo del color neoimpresionista”, que son exactamente los términos que utiliza Signac. Xavier Moyssén (ed.), *op. cit.*, p. 269.) Ahí, Signac hace referencias a la pintura de Delacroix, y más concretamente a dichos murales tardíos, como precursora de la teoría detrás del divisionismo, que tanto le interesó a Rivera. Véase Paul Signac, *D’Eugène Delacroix au néo-impresionisme*, París, H. Fleury, Editions, 1921 (3a edición).

<sup>25</sup> Diego Rivera y Juan O’Gorman, *op. cit.*, p. 14.

<sup>26</sup> He utilizado el término “puntillistas” porque es como mejor se les conoce a este grupo de pintores que Signac llama neoimpresionistas o divisionistas. Al respecto, Signac dice que “La *división*, ésta es un sistema complejo de armonía, una estética más que una técnica.

*Dividir*, es investigar el poder y la armonía del color, al representar la luz coloreada por medio de sus elementos puros”, Paul Signac, *op. cit.*, p. 79 y continúa: “El papel del punteado es más modesto: simplemente hace más vibrante la superficie del cuadro, pero no asegura ni la luminosidad, ni la intensidad del color ni la armonía. Porque, los colores complementarios, que son amigos y se exaltan si se les opone, son enemigos y se destruyen si se les mezcla, aún de manera óptica.” *Ibidem*, p. 81.

Son varios los documentos donde Rivera reconoce el empleo de la teoría del color decimonónica entre los herederos de Delacroix. Por ejemplo, en 1943 escribió respecto de la construcción del espacio por medio de tonos: “Así fue toda la pintura europea hasta la aparición del impresionismo, post-impresionismo y neoimpresionismo, nacidos todos ellos del gran maestro precursor, Eugenio Delacroix. En esas tendencias, se substituyó el contraste de blanco y negro por el de colores fríos y cálidos; se trajo a colores la escala de valores, pero de todos modos, no era sino el claro y oscuro colorido que seguía sirviendo para crear el espacio del cuadro.”, D. Rivera, “Carta de Diego Rivera”, en Xavier Moyssén (ed.), *op. cit.*, p. 296.

grandes superficies murales en los edificios públicos y no conociendo hasta entonces la técnica de este trabajo, comenzaron a hacer experimentos e investigaciones para encontrarla. Lo primero en que pensaron fue el de descubrir [sic] los antiguos procedimientos clásicos, ya casi olvidados [...]. En seguida comenzó la experimentación con el procedimiento llamado *fresco*, el más antiguo en la historia de la cultura humana, el más resistente hasta la fecha y el que ha conservado para nosotros la sensibilidad y el pensamiento del hombre prehispánico.”<sup>27</sup> Más adelante continúa: “Fueron cuatro las fuentes de mis conocimientos en el nuevo oficio:

Primera. El tratado de pintura escrito por Cennino Cennini.<sup>28</sup>

Segunda. La experiencia elemental pero muy valiosa de los albañiles mexicanos.

Tercera. El examen minucioso de algunos frescos antiguos de México, precortesianos y coloniales.

Cuarta. Mi propia experiencia directa y diaria, en los muros de la Preparatoria, haciendo multitud de ensayos y pruebas para encontrar la causa de los éxitos y los fracasos incidentales.”<sup>29</sup>

Por lo pronto nos queda claro que tanto Orozco como Rivera debieron haber consultado el tratado de Cennini, puesto que, independientemente de los excelentes fresquistas populares, el fresco era (y sigue siendo) una técnica que ya casi nadie dominaba, debido a que muy

---

<sup>27</sup> José Clemente Orozco, “Notas acerca de la técnica de la pintura mural en México en los últimos 25 años”, en Justino Fernández, *Textos de Orozco*, México, IIE/UNAM, 1983, p.70.

<sup>28</sup> El tratado de Cennini dedica varias páginas a la técnica del fresco, incluidos algunos capítulos más específicos de cómo pintar rostros, pelo, barbas, vestidos, etcétera. No obstante, Franco Brunello, autor de las notas de mi edición dice que “Victor Mottez [fresquista francés autor de una traducción de Cennini de 1858] en las notas a su traducción del ‘Libro del Arte’, afirma haber podido realizar buenos frescos en París con la única guía de Cennini y declara además haberse decidido, por este motivo, a traducir el tratado. Observa acertadamente Mottez que cuando Cennini escribía su obra se dirigía a gente que veía pintar frescos todos los días y por ello pasaba por alto algunas indicaciones que hoy pueden hacer que sus explicaciones parezcan incompletas.” Véase Cennino Cennini, *op. cit.*, Nota 1, p. 112. Habría que preguntarse qué edición poseía Orozco.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 71-72.

pocas personas habían pintado un fresco en más de doscientos años y a que los conocimientos básicos que esta técnica requiere no se enseñaban en ninguna escuela en México. Por otro lado, resulta casi increíble, aunque sí posible, que no hayan tenido acceso a otros manuales más recientes que el del pintor florentino, escrito a finales del siglo XIV.<sup>30</sup> El manual de Doerner, quien por cierto se basa mucho en Cennini, sí es muy claro y abundante en cuanto a la técnica de la pintura al fresco pero, como expliqué en la **nota 17** de este capítulo, sigo dudando que haya sido de mucha utilidad, por lo menos al principio. Lo curioso de todo este asunto es que tanto en los frescos de la SEP como en los de San Ildefonso, pintados alrededor de 1923, podemos apreciar el uso de verde viridian, un pigmento inventado a mediados del siglo XIX y que su uso sí recomienda Doerner. Si bien, como ya he aclarado, este manual fue publicado por vez primera en 1921, pero no fue traducido hasta 1934 ¿cómo es posible que Orozco y Rivera supieran de la afinidad de dicho pigmento con el fresco en 1923?<sup>31</sup> Hago esta pregunta porque si tanto Anita Brenner como Bertram D. Wolfe se maravillaron con la brillantez de los colores de los muralistas mexicanos y, más concretamente, con los verdes empleados por Rivera,<sup>32</sup> no queda más que deducir que sí estaban

---

<sup>30</sup> Existen varios manuales españoles publicados entre los siglos XVII y XVIII entre los que destacan el de Francisco Pacheco (suegro de Diego Velázquez), *Arte de la Pintura* de 1649 y el de Antonio Palomino y Velasco, *El museo pictórico y la escala óptica* publicado entre los años 1715 y 1724. Es probable que hayan existido copias de ellos en la Academia de San Carlos durante los años en los que estudió la generación de Orozco y Rivera, sin embargo no son muy abundantes en cuanto a lo que al fresco se refieren. Las únicas copias de estos dos tratados que tienen las bibliotecas, tanto del Centro de Estudios de Posgrado (en el edificio original de la academia) como de la recién instituida Facultad de Artes y Diseño (antes Escuela Nacional de Artes Plásticas) de la UNAM, son mucho más recientes. (Véase la recopilación hecha por Zahira Veliz (ed.), *Artists' Techniques in Golden Age Spain. Six Treatises in Translation*, Cambridge University Press, 1986 y Capítulo 1, **nota 51**).

<sup>31</sup> La presencia de viridian en los muros oroquianos de San Ildefonso puede apreciarse en el vestido de una de las “mujeres de sociedad” que acompañan del lado izquierdo al Creador en el panel de *El juicio final*, pintado entre 1923 y 1924. En los murales de Rivera aparece con frecuencia desde los trabajos en la Secretaría de Educación Pública, comenzados a finales de 1923.

<sup>32</sup> Tanto Anita Brenner en *Idols behind Altars* como Bertram D. Wolfe en *Diego Rivera. His Life and Times* – dos autores estadounidenses que trabajaron muy de cerca la obra temprana de Rivera– hacen múltiples referencias a la riqueza cromática del muralismo, mas no necesariamente de un verde en particular. Aquí algunos ejemplos: “las máquinas de escribir y los escritorios en las oficinas de ese modo decoradas parecían empolva-

utilizando viridian, inexistente tanto en la Antigüedad como durante el Renacimiento. Casi todos los colores que pueden usarse para la pintura al fresco son bastante opacos. Recordemos además que los pigmentos de cadmio, el amarillo de cromo y, por supuesto, las lacas y anilinas, son de reciente invención (mediados del siglo XIX, casi todos). No obstante, el verde de cromo, puede, efectivamente ser el brillante y translúcido viridian que, quién sabe cómo, utilizaron los primeros muralistas con excelentes resultados.<sup>33</sup>

---

das con rojo y verde y siena y azul de las piedras de moler que trabajaban para proveer la añorada paleta nacional.”, A. Brenner, *Idols behind Altars. The Story of the Mexican Spirit*, Boston, Beacon Press, 1970, p. 236. Lo interesante aquí es que la autora sugiere que estos artistas buscaban conformar una “paleta nacional”, concepto fundamental para esta investigación. Empero, cuando se refiere a los verdes de Orozco éstos son terrosos, ricos y suaves: “los terrosos grises, verdes y sienas de Orozco”, *ibidem*, p. 246 y “ricos verdes suaves y siena y rosa [*rose* en el original] sobre una pátina de un dorado grisáceo”, *ibidem*, p. 274.

En cuanto a los murales de Rivera en la escalera de Palacio Nacional, Wolfe escribe lo que sigue: “ese vasto muro, visto desde cualquier ángulo, deja al espectador literalmente sin aliento, una gloriosa refulgencia de color, un monstruoso portento de organización...” B. D. Wolfe, *Diego Rivera. His Life and Times*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1939, p. 299. Respecto al mural del Palacio de Cortés en Cuernavaca, dice que “hay un destello de color y opulencia de las curvas: un follaje de verde profundo tapiza las paredes del cañón, cuelga en festones oscuros debajo de la impenetrable negrura ensombrecida, refulge translúcido y dorado donde el intenso sol lanza sus dardos, y hacia arriba y hacia abajo de la pared de verdes que oscilan desde el amarillo encendido hasta la sombra violácea salpicada por el resplandor de flores y frutas tropicales.” *Ibidem*, p. 309.

<sup>33</sup> Max Doerner dice, en efecto, que el “óxido de cromo tanto el transparente como el opaco son excelentes para usarse en el fresco”, M. Doerner, *op. cit.*, p. 283. No obstante, Ralph Mayer, en un manual más moderno (publicado originalmente en 1940, pero revisado de manera continua por lo menos hasta 1991), nos dice que el verde viridian no es un óxido de cromo sino un hidróxido ( $\text{Cr}_2(\text{OH})_2$ ), aunque si se le calienta a altas temperaturas se transforma en la versión anhidra de óxido de cromo (la sustancia opaca  $\text{Cr}_2\text{O}_3$ ). El viridian, nos dice Mayer, fue “fabricado por primera vez como un producto secreto por Pannetier y Binet, París, 1838; presentado a los artistas y la publicación del proceso por Guignet, París, 1859; disponible en Inglaterra, 1862.”, R. Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, Nueva York, Viking Press, 1991, p. 80. La nomenclatura concerniente a este producto es asombrosamente confusa debido a que en Francia se le conoce como *vert émeraude*, que no es el verde esmeralda (aceto-arsenito de cobre) que conocemos en español.

Paul Signac en su importante texto ya citado enumera algunos de los pigmentos utilizados por Delacroix en una de las primeras pinturas [*La masacre de Quíos* de 1924] donde “osa eliminar los ocre y tierras inútiles y remplazarlos con estos bellos colores, intensos y puros: azul cobalto, verde esmeralda [*vert émeraude*] y laca de grana.”, P. Signac, *op. cit.*, p. 27. Por lo visto, este *vert émeraude* no es viridian. Más adelante continúa: “Él sintió la necesidad de experimentar con nuevos recursos y, para su decoración del Salón de la Paz [1851-1854], enriqueció su paleta (que según Baudelaire, [‘] parecía un ramo de flores, sabiamente mezcladas’) con la sonoridad de un cadmio, con la agudeza de un amarillo de zinc y con la energía de un bermellón, los colores más intensos de los que dispone un pintor.” *Idem*. En varias de sus obras, principalmente las decorativas, donde describe su paleta con mayor detalle, Delacroix da cuenta del uso de verde esmeralda y de colores de cadmio. Por ejemplo, el 10 de junio de 1850 describe “Los claros amarillo claro sobre las nubes detrás del carro: *Cadmio, blanco*, una punta de *bermellón*.”, Eugène Delacroix, *Journal. 1822-1863*, París, Librairie Plon, 1996, p. 241. Del amarillo de cadmio, Mayer nos dice que fue “introducido comercialmente en Inglaterra en 1846 [...]. Existen algunos registros de su uso en Francia por lo menos quince años antes; en Alemania, en 1829 [...]. La sal fue descubierta en 1817.”, R. Mayer, *op. cit.*, p. 118.

En el conocido texto “Orozco ‘Explains’”, publicado originalmente como un folleto del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940, su autor nos dice que parece “increíble que la ciencia y la industria no hayan proveído aún al artista con mejores materiales de trabajo. Ningún adelanto a través de los siglos. La gama de colores asequibles es todavía limitada en extremo. Los pigmentos no son nada permanentes, no obstante las quejas de los manufactureros. Las telas, la madera, el papel, los muros están expuestos a continua destrucción por la humedad, los cambios, la temperatura, las reacciones químicas, los insectos y los microbios.”<sup>34</sup> Al final del texto se incluyen algunas notas. La número tres dice enfáticamente que sólo “se usan colores a prueba de cal, tales como: tierras, colores de Marte, cobalto, óxido de cromo, negros que no provengan de animales, y blanco de cal. También pueden usarse buenos cadmios muy delgados.”<sup>35</sup> Salvo este texto, uno de Juan O’Gorman publicado junto con la “Disertación sobre la técnica...” (véase la **nota 33** de este capítulo), y otro de González Mello incluido en un catálogo del Dartmouth College, ningún manual, que yo conozca, recomienda los pigmentos de cadmio, pero según este último autor y mi experiencia frente al original, puedo casi asegurar que el Cristo que destruye su cruz en los extraordinarios murales de la Biblioteca Baker de esta universidad de Nueva Hampshire

---

Por otro lado, en el texto “Técnica empleada por Diego Rivera para pintar al fresco” de Juan O’Gorman y publicado junto con la “Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco” a la que ya hemos hecho referencia en aquella modesta publicación de El Colegio Nacional, (véase este capítulo, **nota 19**), O’Gorman enumera la paleta de Rivera, la cual incluye claramente el “verde *viridian* [además de] azul cobalto, azul ultramar, tierra sombra y negro de viña.” Posteriormente continúa con un dato revelador: “En el fresco del Hotel del Prado [1946-1947], por la primera vez usó los amarillos y rojos de *cadmio*.”, J. O’Gorman, “Técnica empleada por Diego Rivera para pintar al fresco”, en D. Rivera y J. O’Gorman, *op. cit.*, p. 36.

<sup>34</sup> Esta traducción proviene del libro *Textos de Orozco*, estudio y apéndice de Justino Fernández, *op. cit.*, p. 59.

<sup>35</sup> Traducido del original en inglés debido a que la traducción original omite algunos tecnicismos. (Misma fuente, p. 57). El “óxido de cromo” al que hace referencia puede ser tanto el Cr<sub>2</sub>O<sub>3</sub> opaco como el viridian (Cr<sub>2</sub>(OH)<sub>2</sub>) mencionados en la **nota 33** de este capítulo. Este último, reitero, es uno de los verdes más brillantes que existen en el mercado. Los “colores de Marte” son óxidos de hierro artificiales que van desde el amarillo ocre hasta el negro pasando por distintos matices de café y rojo.

está pintado con un amarillo muy intenso hecho a base de ese metal, puesto que todos los demás amarillos compatibles con la cal son terrosos, parecidos al ocre.<sup>36</sup>

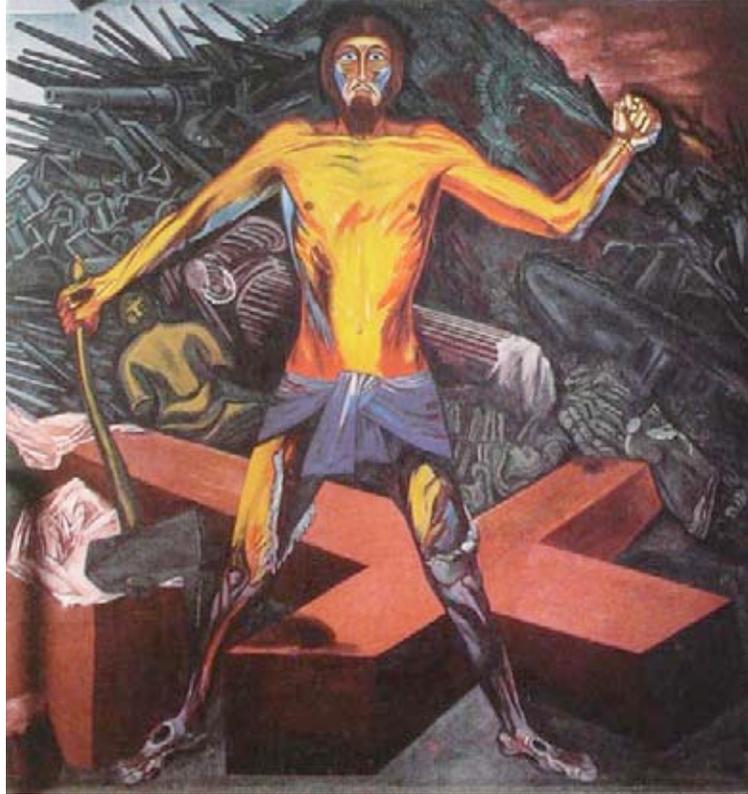


Fig. 24. José Clemente Orozco, *La moderna migración del espíritu*, 1932-1934.

Diego Rivera nació en Guanajuato, una antigua ciudad minera. Su padre era maestro de escuela pero sus antepasados se habían dedicado a la minería. En sus *Confesiones...* nos

---

<sup>36</sup> Renato González Mello dice lo siguiente: “Este cambio radical en la pintura de caballete de Orozco se hizo visible, aunque más despacio, en sus murales. El cuidadoso trabajo de la encarnación en *Prometeo* lo hace, todavía, un mural *lamidito* [en español en el original]; [...]. Sólo después de su viaje a Europa, durante el tiempo en el que estaba pintando los frescos del Dartmouth College, fue cuando decidió usar el color como un recurso compositivo, en sus banderas multicolores, en el torso amarillento [*amarillísimo*, diría yo] de Cristo, el espectro de los dioses del panteón mesoamericano: los azules cobalto, los amarillos de cadmio. El cambio no fue únicamente uno del afeminado pincel *lamidito* a uno viril, lleno de bravura, como creyó su asistente Carlos Sánchez; también fue de los tonos terrosos, barnices y matices académicos a los colores primarios, puros e intelectualizados de la pintura vanguardista.”, R. González Mello, “Public Painting and Private Painting: Easel Paintings, Drawings, Graphic Arts and Mural Studies”, en R. González Mello y Diane Miliotes (eds.), *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934* (catálogo), Hanover, N. H., Hood Museum of Art/Dartmouth College, 2002, p. 81.

relata una historia un tanto extraña sobre el origen ruso-español de su abuelo y de su infancia amamantado por una cabra, como Zeus. Por ello pienso que, no obstante este libro contiene valiosa información, es aconsejable referirse también a otras fuentes. Ramón Favela nos dice que varios “aspectos de su infancia en la capital provinciana influyeron mucho en el desarrollo posterior de Rivera. Guanajuato se halla precisamente encima de lo que fue una veta aurífera y argentífera increíblemente rica. Explotadas desde el siglo XVI, a fines del XIX resultaba cada vez más difícil y costoso extraer de ellas el mineral. Esta fue una de las razones por las que la familia de Rivera, propietaria de minas, se trasladó a la ciudad de México en 1892.”<sup>37</sup> Regresando a las *Confesiones...*, en ellas nos cuenta otra historia un poco más creíble acerca de sus primeras inquietudes artísticas cuando, siendo muy niño, dibujaba trenes y todo tipo de máquinas; esta información se puede confirmar en un texto autobiográfico publicado en alemán en 1928 y traducido como “La obra del pintor Diego Rivera” (véase **nota 12** de este capítulo). Ahí cuenta que era un “niño prodigio” y que, siendo amigo de ingenieros de cincuenta años, condujo una locomotora a los cinco años.<sup>38</sup> También recuerda que “Entre los tres y los cinco años me inquietaba saber cómo se mueven los seres humanos y los animales. Las explicaciones poco satisfactorias que me dio mi madre en ocasión del nacimiento de mi hermana María [1891], me orillaron a abrirle el vientre a una rata viva y embarazada.”<sup>39</sup> Posteriormente agrega: “Tenía ocho años cuando mi papá encontró una gran cantidad de papeles que yo había escondido [...] Organizaba guerras y era capaz de fabricar pólvora y granadas sencillas.”<sup>40</sup> A los trece años le habían “autORIZA-

---

<sup>37</sup> Ramón Favela, *op. cit.*, p. 17.

<sup>38</sup> Diego Rivera, “La obra del pintor Diego Rivera”, en Xavier Moyssén (ed.), *op. cit.*, p. 119.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 120.

do” que ingresara a la Escuela Militar, pero ya a los once había ingresado a la academia de arte.<sup>41</sup>

Una de las tesis principales de Ramón Favela, especialista también en el arribo de Rivera al cubismo durante el inicio de su carrera, es la importancia que tuvo la ciudad de Toledo para el desarrollo del cubismo riveriano; esto por dos razones: la primera, el impacto de la pintura de El Greco, tanto por sus soluciones formales –básicamente la composición y el tratamiento geometrizado del volumen de los pliegues de las telas– como por la paleta y, la segunda razón, fundamentada en la estructura casi cubista de la propia ciudad, muy similar por cierto, a Guanajuato en México.



**Fig. 25.** El Greco, *Visión del Apocalipsis*, 1608-14.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 121. Juan Coronel Rivera establece 1897 como el año en que Rivera entró a la Academia por primera vez, aunque no fue sino hasta el siguiente cuando se matriculó como alumno regular. Véase J. Coronel Rivera, “Diego Rivera, los años formativos” en Juan Coronel Rivera *et al.*, *Diego Rivera. Arte y revolución* (catálogo), México, CONACULTA/INBA, 1999, pp. 32-33.

Sin embargo, la influencia más seria, aunque investigaciones recientes señalan que no se dio de manera temprana, fue la pintura de Paul Cézanne. Olivier Debroise dice que “Diego Rivera llegó al cubismo por medio de Cézanne. En 1910, nos cuenta el propio Diego, había descubierto las obras del maestro de Aix en la vitrina del *marchand d’art* Ambroise Vollard.”<sup>42</sup> También se ha dicho, con poco fundamento (lo cual intentaré aclarar), que Rivera ya conocía la obra del gran maestro antes de viajar a Europa y que incluso tenía la intención de llegar a conocerlo. Rivera relata que en sus últimas épocas de estudiante “Con una avidez enorme devorábamos la poca literatura que sobre arte contemporáneo llegaba entonces a México. Me impresionó profundamente, y desde luego me sigue impresionando hasta ahora, el admirable y magnífico ensayo sobre Cezanne [sic], escrito por Elie Faure en la serie que más tarde constituyó su libro *Los constructores*. La palabra luminosa de Faure y lo que en reproducciones pude entrever de la obra de Cezanne [sic], me encendieron de entusiasmo, y mi ambición hubiera sido el ser su discípulo.

Como la muerte del maestro frustraba mi ambición, por consejo de Atl preferí tomar contacto, al entrar en Europa, con el realismo español”.<sup>43</sup> Sin embargo, el especialista Fave-

---

<sup>42</sup> Olivier Debroise, *op. cit.*, 1985, p. 46. En “La obra del pintor Diego Rivera” (1928) éste dice que “Al mes siguiente [de la huelga de Río Blanco, enero de 1907] me marché a Europa. Se iniciaron para mí una serie de días nebulosos. La pérdida gradual de las cualidades de mis dibujos infantiles, trabajos tristes y banales. Iba de un museo a otro, devoraba un libro tras otro. Así hasta 1910, que fue el año en que vi muchos cuadros de Cézanne.”, D. Rivera, “La obra del pintor...”, en Xavier Moyssén (ed.), *op. cit.*, p. 123.

<sup>43</sup> Luis Suárez, *op. cit.*, p. 83. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que el ensayo de Elie Faure es de 1910 (traducido al inglés por Walter Pach en 1913) y recordemos que Rivera viajó a Europa en 1907. *Los constructores* es de 1914. Rivera conoció personalmente al Dr. Faure en 1918 y fueron grandes amigos durante los últimos años parisinos, y sí podemos estar seguros de que haya leído sus textos. Olivier Debroise relata en el epílogo de *Diego de Montparnasse* que cuando Rivera visitó París en 1927 permaneciendo ahí “una noche y un día” se quedó en su departamento. “En el departamento del Dr. Elie Faure se quedó una sola noche, intercambiando recuerdos, evocando amigos de antaño.”, O. Debroise, *op. cit.*, p. 116. Respecto al conocimiento que pudiera haber tenido sobre Cézanne antes de su viaje a Europa, Ramón Favela nos aclara que “Contrariamente a los novelescos recuerdos que más tarde escribió Diego Rivera, ni París ni el proyecto de estudiar con Cézanne formaban parte de sus planes inmediatos. Cézanne había fallecido el año anterior [1906], y el nombre del maestro de Aix era casi desconocido aún en Francia, con excepción de un reducido círculo pari-

la sostiene en diversos estudios que esta influencia no fue muy patente hasta más o menos 1916 “cuando ya estaba bien situado en el austero cubismo de tiempos de la Primera Guerra Mundial (1916) y en vías de elaborar una compleja teoría metafísica sobre sus propias pinturas.”<sup>44</sup> Por ejemplo, líneas más arriba nos dice “En *Vista de Toledo* [1912], los elementos en los cuales se nota que Rivera tenía conciencia de la pintura francesa moderna no se derivan directamente de Cézanne [...]. Las huellas de los procedimientos de Cézanne que aparecen a lo largo de su periodo cubista (1913-1917) son muy leves o están sincretizadas en un avanzado estilo cubista. Por lo tanto, es muy dudoso que Rivera haya experimentado un impresionante despertar o una súbita conversión al ver su primer Cézanne cuando llegó a París, como a menudo se ha repetido.

La insistencia de Rivera sobre el gran influjo de la confrontación directa con las obras de Cézanne, en el desenvolvimiento de su estilo cubista, es una profecía *a posteriori* y se basa en su ‘redescubrimiento’ postcubista de las calidades clasicistas, constructivistas y formalistas de Cézanne.”<sup>45</sup> En el subcapítulo de donde he obtenido estas citas (“El pro-

---

siense.” R. Favela, *Los años cubistas*, *op. cit.*, p. 30. En la Nota 43 que acompaña a esta cita, su autor nos dice que “En su importante artículo ‘Cézannisme and the Beginnings of Cubism,’ *op. cit.* [W. Rubin (ed.), *Cézanne. The Late Work* (catálogo), Nueva York, Museum of Modern Art, 1977], William Rubin sigue la huella de la influencia de Cézanne en los futuros cubistas Picasso, Braque, Léger y Delaunay. De lo que afirma Rubin se deduce sin dificultad que era física y geográficamente imposible que Rivera hubiera recibido tal influjo en México y en tan temprana fecha. Más aún, en ninguna de las crónicas sobre arte moderno publicadas por entonces en México se menciona a Cézanne. Comenzaron a publicarse reproducciones de sus obras en 1921, cuando Rivera regresó a México y habló de Cézanne en diversas entrevistas.” *Ibidem*, p. 137.

<sup>44</sup> Ramón Favela, “Diego Rivera y el cubismo. Entre El Greco y Cézanne”, en Juan Coronel Rivera *et al.*, *Diego Rivera. Arte y revolución* (catálogo), México, CONACULTA/INBA, 1999, pp. 70-71. Debroise nos dice que “Al abandonar el cubismo, Diego tuvo que enfrentarse con un grave dilema. ¿Qué pintar?, ¿cuál estilo adoptar?, ¿con qué medios? Durante cuatro años y medio había pensado en términos cubistas... Para no dejar de trabajar, regresó a sus antiguos intereses: la pintura figurativa y Cézanne. Esto podría verse como una regresión, pero tal vez no lo era. El *paso* por el cubismo le había dado una gran facilidad de construcción y los ‘cézannes’ que pintaba ahora eran mucho más elaborados que los de su primera época cezanniana. Eran una prolongación de su etapa cubista. Liberado de las preocupaciones científicometafísicas de la cuarta dimensión, encontró un nuevo camino en la simplificación de la forma y de los planos en un arte figurativo que antecedía por muy poco tiempo el descubrimiento del ‘expresionismo’ de Rivera.” Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 98. Más adelante intentaré explicar en qué consistieron estas “preocupaciones científicometafísicas”.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 70.

blema de Rivera, El Greco y Cézanne”), su autor no desestima los conocimientos que el muralista tuvo del impresionista francés, pero sí aclara que en un principio le debió más a El Greco que a este último. “Cuando Rivera volvió a Toledo reanudó sus estudios sobre El Greco. Para entonces ya conocía mejor el cubismo cezannista con el que había estado en contacto a través de las obras de sus vecinos holandeses y en las exposiciones cubistas recientemente organizadas en París.”<sup>46</sup> En la **nota 43** de este capítulo señalé que el texto de Faure sobre Cézanne fue publicado en 1910. Posteriormente Diego entabló lo que sería una larga amistad con el médico y crítico francés. El texto de Faure hace múltiples referencias a las cartas que Cézanne le escribió a Émile Bernard alrededor de 1904, mismas que éste publicó en el *Mercure de France* en octubre de 1907. En un breve ensayo publicado en la revista mexicana *Azulejos* en 1921, Rivera incluye un epígrafe citando una de estas cartas, mismas que no aparecieron reunidas con el resto de su correspondencia hasta la edición comentada de John Rewald en 1937,<sup>47</sup> por lo que debe haber tenido el interés en éstas y acceso a ellas entre la fecha de su primera publicación (1907) y 1921, año en el que regresó a México.

El amplio conocimiento de Rivera sobre cuestiones de minería está profusamente documentado en su obra mural y sí es muy posible que estos saberes hubieran sido cultivados desde su más tierna juventud.<sup>48</sup> En todo caso, su interés por los temas científicos está patente en

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 69. Los vecinos holandeses a quienes se refiere eran Piet Mondrian y Lodewijk Schelfhout. Todavía se conservan algunos dibujos de Rivera muy similares a algunos trabajos tempranos de Mondrian de cuando fueron vecinos en el número 26 de la rue du Départ (ca. 1913).

<sup>47</sup> El texto de Rivera al que hago referencia es “La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes” de 1921 que incluye una cita de la carta de Cézanne a Bernard del 25 de julio de 1904. (Véase Paul Cézanne, *Correspondance*, recopilación, prólogo y anotaciones de John Rewald, París, Bernard Grasset, 1978, p. 382 y X. Moyssén (ed.), *op. cit.*, p. 38.)

<sup>48</sup> Renato González Mello en *La máquina de pintar...* hace una extensa descripción de los murales de la SEP donde Rivera incorporó múltiples escenas relacionadas con la minería haciendo particular énfasis en el paralelismo existente entre los aspectos tecnológicos y algunos complejos conceptos alquímicos. En el muro sur, el

gran parte de su obra pictórica. “El interés de Rivera por las máquinas y por la ciencia en general, alcanzó su representación gráfica más lograda en los murales que en 1933 ejecutó para el Detroit Art Institute. No cabe duda de que desde su primera infancia se observan señales de su interés por los leitmotivs [sic] relacionados con la ciencia, la tecnología y la medicina. Su disciplinado interés en el estudio de la perspectiva y de la óptica como alumno de la Academia de San Carlos, en la ciudad de México (1898-1905), así como sus extraños experimentos con la geometría, las matemáticas superiores y el hiperespacio durante su periodo cubista en París (1913-1917), son ejemplos gráficos de esa tendencia suya.”<sup>49</sup>

---

“tablero de los tintoreros remite a la alquimia; en éste el blanqueado de las telas se equiparaba a operaciones análogas del arte, donde los metales eran llevados del negro al blanco en sus transmutaciones.”, R. González Mello, *La máquina...*, *op. cit.*, p. 55. En muchas de estas escenas, como en el descendimiento a la mina (¿el infierno?), aparecen hornos, fuego, crisoles, mineros y yunques. Laurance P. Hurlburt, autor de *The Mexican Muralists in the United States*, en el capítulo dedicado a la obra de Rivera, hace un exhaustivo estudio de la iconografía del mural que pintó en la casa-club de la bolsa de valores de San Francisco (San Francisco Stock Exchange Luncheon Club), donde también aparecen detallistas escenas de la minería en California. “El tratamiento cromático de Rivera remeda su composición –se va aclarando de manera progresiva de la oscura y brumosa región de las minas, a los colores terrosos y ocres del nivel terrestre, a los más brillantes matices encarnados de la figura alegórica y su brillante collar áureo hecho de trigo, y finalmente hacia los delicados dorados y azules del techo.”, L. P. Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989, p. 109. En los frescos del instituto de arte de Detroit hay también numerosos ejemplos de objetos y escenas íntimamente relacionados con la minería y la geología, además de las ciencias médicas. En referencia al destruido mural del Centro Rockefeller, Hurlburt nos dice que “Como había hecho Rivera en Detroit, se abocó al meticuloso estudio de cuestiones científicas, particularmente los cultivos bacteriológicos que observó en los hospitales locales, donde recibió asistencia del personal.” *Ibidem*, p.168. En el texto autobiográfico arriba citado (ver **nota 38** y la p. 119 de éste cuando dice que “Yo era el ‘niño prodigio’ de la ciudad en la que nací el 8 de diciembre de 1886”), y de manera muy sucinta en las *Confesiones...* (Luis Suárez, *op. cit.*), Rivera insiste en destacar detalles de su infancia genial cuando comenzó a interesarse por las ciencias naturales.

<sup>49</sup> R. Favela, *op. cit.*, p. 18. Laurance P. Hurlburt, citado en la nota anterior, describe el interés científico de Rivera a partir de la “educación científica” que recibió en la escuela preparatoria basada en el positivismo cobijado por Gabino Barrera, su primer director y ex alumno de Auguste Comte. Posteriormente, nos dice este autor, en San Carlos incurrió en la geometría mecánica y avanzada y en la geografía física. En la página 91 (ver cita correspondiente a la **nota 159** de este capítulo) nos dice que tuvo un entrenamiento riguroso en la geometría y en las leyes de la óptica. Entre muchos artistas e intelectuales que Rivera conoció en Europa, fue cercano a Albert Gleizes y a Jean Metzinger, autores del ensayo *Du “Cubisme”* de 1912 (ver **nota 4** de este capítulo). Estos dos pintores formaron parte del círculo de artistas, poetas y críticos que conformaron el “grupo de Puteaux” o *La Section d’Or* (“La Sección Áurea”, nombre con el que se les conoció a partir de una exposición con ese título llevada a cabo en 1912) junto con Juan Gris, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Francis Picabia y František Kupka, entre otros, este último –lo cual veremos más adelante–, un importante experimentador en la ciencia del color aplicada a la pintura. Solían reunirse los domingos en el estudio de

Siendo cercano a Gleizes y a Metzinger, sin duda conoció su texto sobre el cubismo de 1912. La especialista Linda D. Henderson nos dice que “Como Gleizes y Metzinger, Rivera se involucró con las bases filosóficas del cubismo y cuestiones relacionadas, tales como la representación de los elementos tempo-espaciales de la cuarta dimensión.”<sup>50</sup> En dicho texto, los dos pintores hacen varias referencias al color, particularmente a partir del impresionismo y el neoimpresionismo practicado por Seurat y Signac, seguramente teniendo conocimiento del texto de este último al que ya me he referido. En él, nos dicen que “Seurat y Signac pensaron en esquematizar la paleta y, audazmente rompiendo con una añeja conducta del ojo, instauraron la mezcla óptica.”<sup>51</sup> Aunque también lo critican al defender los avan-

---

Jaques Villon (quien según Linda D. Henderson los introdujo a la teoría pitagórica) en Puteaux, en las afueras de París. Ahí coincidieron con un amigo actuario llamado Maurice Princet. Henderson, autora de *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, nos dice que “Su conexión más directa con las matemáticas fue a través de Maurice Princet [a quien llamaban “el matemático”], su amigo actuario de seguros.”, L. D. Henderson, *The Fourth Dimension...*, Princeton University Press, 1983, p. 66. Las ideas acerca de la geometría no-euclidiana y de la posibilidad de la existencia de más de tres dimensiones espaciales que proponía el matemático y filósofo de la ciencia Henri Poincaré –y de quien me ocuparé más adelante– fueron importantes para Rivera desde sus años como estudiante, y años más tarde, en Francia, tuvieron mucha influencia en su producción cubista y en la de sus amigos del grupo de Puteaux. Sin embargo, Henderson dice que “Con su propio bagaje matemático, es probable que Princet no haya tenido su primer contacto con la geometría no-euclidiana tan sólo leyendo a Poincaré. Sin embargo, bien pudo haber sido él quien introdujo a Gleizes y Metzinger con los escritos de Poincaré.” *Ibidem*, p. 76. De éste, unas páginas antes, esta misma autora nos dice que “De las fuentes escritas de los cubistas, la más importante fue sin duda Poincaré, cuyos textos de ciencia popular de la época evocaban la geometría no-euclidiana y la posibilidad de dimensiones más elevadas del espacio.” *Ibidem*, p. 71.

<sup>50</sup> Linda D. Henderson, *op. cit.*, p. 96. En el catálogo de la exposición sobre los años cubistas de Rivera, Favella nos dice que ya “En la Academia de San Carlos, Rivera había dado muestras de sus grandes dotes en los estudios que realizó bajo la dirección de Santiago Rebull, Félix Parra, José María Velasco y, hacia el final de su permanencia en la Academia, de Antonio Fabrés, pintor importado de Cataluña. El programa al que se atuvo Rivera durante sus siete años en San Carlos estaba rigurosamente controlado y era de orientación positivista.”, Ramón Favella, *Los años cubistas*, *op. cit.*, p. 21. Como comenté líneas más arriba (ver **nota 49**), en este mismo texto, Favella nos dice que fue a partir del positivismo que Rivera se adentró en el estudio de la perspectiva y la óptica y ya en París, en la geometría no-euclidiana y el hiperespacio. Más adelante, hacia el final del mismo texto, su autor dice que “Los esfuerzos de Rivera por representar la apariencia cuantitativa y cualitativa de los cuerpos arquitectónicos y de sus formas, de los reflejos, sombras y refracciones en el espacio, estuvieron apoyados en lecturas de carácter científico y en un artefacto mecánico que construyó en 1917. Gracias a su [temprana] amistad con Gleizer [sic] y Metzinger, y a la estrecha colaboración [durante la guerra] con el pintor cubista clásico Gino Severini, Rivera se convirtió en tenaz estudiante de las teorías científicas populares del físico y matemático Henri Poincaré, y de sus ideas intuitivas sobre el espacio virtual y táctil. Decía Rivera que, hasta cierto punto, ya conocía algunos aspectos de esas teorías gracias a las enseñanzas de Velasco y Rebull en la Academia de San Carlos.” *Ibidem*, p. 114.

<sup>51</sup> Albert Gleizes y Jean Metzinger, *op. cit.*, p. 9.

ces del cubismo sobre el neoimpresionismo del siglo anterior: “Los neoimpresionistas no enunciaron que no es la luz lo que han dividido, sino el color; ellos saben demasiado bien que el color en el arte es una cualidad de la luz y que uno no puede dividir una cualidad. Sigue siendo la luz lo que dividen. Para que su teoría fuese perfecta, debieron ser capaces de producir la sensación de blanco con los siete [colores] fundamentales. Entonces, cuando yuxtaponen un rojo y un azul, el violeta obtenido debería equivaler al rojo más el azul. No ocurre nada de esto. Cuando se efectúa una mezcla en la paleta o en la retina, el resultado siempre es menos luminoso y menos intenso que el de los componentes. Sin embargo, no nos apuremos a condenar la mezcla óptica; ésta causa cierta estimulación del sentido visual y no podemos negar que aquí hay una posible ventaja. Pero en este caso, es suficiente yuxtaponer elementos del mismo matiz, aun si son de intensidades diferentes, para dotar a ese color de una animación altamente seductora; es suficiente con *graduarnos*. En este punto los neoimpresionistas nos pueden convencer fácilmente.

El punto más inquietante de su teoría es una obvia tendencia a eliminar aquellos elementos llamados *neutrales* que, en el lienzo o en otra parte, forman lo indefinido, y cuya presencia es traicionada por los rayos de Fraunhofer en el espectro mismo.”<sup>52</sup> Esta cita también nos habla de que Gleizes y Metzinger estaban al tanto de algunas teorías avanzadas sobre la luz y el color al mencionar, por ejemplo, a este importante físico.<sup>53</sup> Además de

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>53</sup> Joseph von Fraunhofer fue un óptico alemán, inventor del espectroscopio y descubridor de las líneas oscuras que se ven en el espectro solar debido a la absorción de la luz y que aún llevan su nombre. John Gage nos dice que algunos de los artistas de principios del siglo XX más interesados en la física del color habrían estado familiarizados con estos temas: “El concepto del negro como color (no simplemente como para oscurecer) había sido muy debatido en los círculos pictóricos desde el Renacimiento y había sido más o menos aceptado de manera generalizada hacia finales del siglo XIX. Entre los contemporáneos de Matisse, un pintor bien leído en cuanto a la teoría, como [Kasimir] Malevich, podría incluso interpretar las líneas de absorción de Fraunhofer (líneas en ciertas longitudes de onda donde la radiación –luz– es absorbida por elementos en la atmósfera) como evidencia de que había negro en el propio espectro (al igual que blanco, la suma de todos los colores de la luz).”, John Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, Berkeley, Uni-

cuestiones sobre el color, el texto se basa mucho en el conocimiento que, según sus autores, debían tener los pintores modernos acerca de las teorías más avanzadas que sobre el tiempo y el espacio existían en su época. “Esto lo entienden los pintores cubistas, quienes de manera incansable estudian la forma pictórica y el espacio que engendra [...]. Si quisiéramos atar el espacio del pintor a una geometría particular, tendríamos que referirlo a los científicos no-euclidianos; tendríamos que estudiar, en cierta medida, algunos de los teoremas de Riemann.”<sup>54</sup>

Del texto de Gleizes y Metzinger también es posible extraer otra idea que me parece fundamental: que, a diferencia de los neoimpresionistas (y de los cubistas), para la mayoría de los impresionistas las facultades artísticas eran ajenas a las intelectuales; es decir, que artistas como Seurat, Signac y los cubistas (entre ellos Rivera) basaron su talento creativo en sus conocimientos *adquiridos*, sean éstos científicos, pseudo-científicos o de otra naturaleza. “El arte de los impresionistas implica un absurdo: a través de la diversidad del color intenta crear vida, sin embargo su dibujo es débil e inútil. Un vestido resplandece, maravi-

---

versity of California Press, 1999, p. 234. Respecto a este último pintor, Linda D. Henderson explica que su *Cuadrado negro* de 1915 es una representación pictórica de un tesseracto o hiper cubo tetra-dimensional y que previamente fue utilizada para simbolizar la cuarta dimensión en uno de los telones escenográficos del montaje de la ópera futurista *Victoria sobre el sol* de Alexei Kruchenykh en 1913. “Si la habilidad de la escritura Kruchenykh para evocar una nueva forma de conciencia alcanzó su cúspide en *Victoria sobre el sol*, Malevich comenzó en ese tiempo a experimentar con las formas geométricas que finalmente conformaron una expresión de la cuarta dimensión en el suprematismo de 1915.”, L. D. Henderson, *op. cit.*, p. 277. (Véase también el libro de Luis Cardoza y Aragón, *Malevich. Apuntes sobre su aventura icárica*, México, IIE/UNAM, 1983.)

<sup>54</sup> Albert Gleizes y Jean Metzinger, *op. cit.*, pp. 7-8. Georg Friedrich Bernhard Riemann fue un matemático alemán discípulo de Karl Friedrich Gauss y uno de los primeros en proponer, en la década de 1860, la posibilidad de la existencia de cuatro o más dimensiones espaciales. Linda D. Henderson, quien también incluye esta cita en su obra sobre la cuarta dimensión, escribe que “en las primeras dos décadas del siglo XX, la idea promulgada por [Charles Howard] Hinton [matemático inglés autor de un influyente artículo de 1880 titulado ‘¿Qué es la cuarta dimensión?’ y acuñador del término ‘tesseracto’ para nombrar a un hipercubo, que es una figura formada por dos cubos tridimensionales desplazados en un cuarto eje dimensional] y muchos otros de que el espacio puede poseer una invisible y más elevada cuarta dimensión fue la influencia intelectual dominante.

Las complejas posibilidades espaciales sugeridas por una cuarta dimensión, así como por el espacio curvo de la geometría no-euclidiana, fueron la consecuencia del desarrollo de la geometría de los primeros años del siglo XIX.”, L. D. Henderson, *op. cit.*, p. xix.

lloso; las formas desaparecen. Atrofiadas. Aquí, aún más que con [Gustave] Courbet, la retina predomina sobre el cerebro; estaban al tanto de esto y, para justificarse, le dieron crédito a la incompatibilidad de las facultades intelectuales y el sentimiento artístico.”<sup>55</sup> En gran parte de la obra pictórica de Rivera, y particularmente en su obra mural, se puede distinguir con facilidad el gran cúmulo de conocimientos que albergaba el pintor; conocimientos largamente cultivados de minería, geología, hidráulica, electricidad, biología y ciencia médica, algunas veces, como ha señalado González Mello, impregnados de una fuerte carga simbólica vinculada con la alquimia y el esoterismo. En toda su pintura, principalmente a partir de su estancia en Europa, y como veremos más adelante, hasta el final de su vida, su conocimiento acerca de la “nueva ciencia del color”, como la llamó él,<sup>56</sup> de los estudios sobre Delacroix, los neoimpresionistas y la teoría del contraste simultáneo de Chevreul y aplicada por muchos de sus contemporáneos como Delaunay y Kupka, podemos decir que Rivera estuvo por lo menos familiarizado con algunos de los aspectos más científicos del color que se desarrollaron hacia finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX.<sup>57</sup>

Como hemos visto en páginas anteriores, gran parte del estudio del color está relacionado con la minería, la geología y la metalurgia, materias con las que, como hemos visto, Rivera estuvo interesado desde niño. También sabemos que tuvo mucho interés por la ciencia mé-

---

<sup>55</sup> Albert Gleizes y Jean Metzinger, “Cubism” [1912], en Robert L. Herbert, (ed.), *Modern Artists On Art. Ten Unabridged Essays*, Engelwood Cliffs, Prentice-Hall, 1964, p. 3.

<sup>56</sup> Ver cita correspondiente a la **nota 153** de este capítulo donde dice: “los pintores de la Escuela de París habían entrado en contacto con las conquistas de lo que pudiera llamarse *nueva ciencia del color* [las cursivas son mías] y que los llevó a comprender mejor las obras del pasado”, Diego Rivera y Juan O’Gorman, *op. cit.*, p. 12.

<sup>57</sup> Laurance P. Hurlburt describe este interés citando a Leopoldo Zea en *El pensamiento latinoamericano* (1965) donde se refiere a “*largas travesías en las regiones de la ciencia*” (“long journeys in the regions of science” en el original). Véase la Nota 11 que incluye en la página 91 de *The Mexican Muralists...*, *op. cit.*

dica y algo debe haber sabido acerca de la química moderna.<sup>58</sup> Estos conocimientos también son fundamentales para el estudio del color.<sup>59</sup> En dos de sus murales más representativos, aquél del Instituto de Artes de Detroit (DIA) y la copia de Bellas Artes de la versión destruida del Rockefeller Center, hay múltiples referencias directas a estas ciencias. En su conocido texto publicado como folleto explicativo del DIA en 1933, *“Dynamic Detroit: an Interpretation”*, nos dice que “Para la decoración mural del patio (Garden Court) del Detroit Institute of Arts escogí como plan básico la expresión plástica del movimiento ondulatorio que se puede observar en las corrientes de agua, en las ondas eléctricas, en la estratificación de las diferentes capas que se encuentran bajo la superficie terrestre y, en general, a través del desarrollo continuo de la vida. [Posteriormente nos da una explicación poco convincente de la composición de la materia:] La razón principal para haber escogido este tema fue el hecho objetivo de que las diferentes manifestaciones de la materia son, en últi-

---

<sup>58</sup> Más adelante me referiré de manera más amplia al interés que tuvo Rivera en la ciencia médica, particularmente a partir de algunos de sus murales más sobresalientes. Sobre éste, Teresa del Conde nos relata que “Fue [Élie] Faure quien llevó a Diego a un hospital parisino a presenciar por primera vez una operación quirúrgica. Al parecer, de allí despuntó en Diego un interés después hondamente desarrollado por los temas médicos, interés que lo acompañó toda su vida. Esa primera visita a un quirófano se encuentra rememorada en el óleo de 1920 titulado *La operación quirúrgica*”, T. del Conde, “Diego Rivera y la crítica del arte. Una aproximación”, *Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*, México, IIE/UNAM/Siglo XXI, 2014, p. 52. González Mello, en *La máquina...* sugiere que este interés también puede estar relacionado con su consabida hipocondría, lo cual no suena nada descabellado. Por otro lado, algunos artistas de las primeras décadas del siglo XX, como Wassily Kandinsky (quien, por ejemplo, manifestó su interés en la fisión nuclear cuando nos dice en sus “Remembranzas” que “Un acontecimiento científico despejó mi camino de uno de los más grandes impedimentos. Éste fue la subsiguiente división del átomo. El desmoronamiento del átomo fue para mi alma como el desmoronamiento del mundo entero.”, W. Kandinsky, “Reminiscences” [*“Rückblicke”* de 1913], en Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 27.), tuvieron un marcado interés en algunos de los más importantes adelantos científicos de finales del siglo XIX y principios del XX. “Los años noventa del siglo XIX fueron una década en la cual el interés en todas las formas de radiación, que habían comenzado a atañer a los científicos desde el periodo romántico, adquirió una forma fenomenológica más precisa. Fue el periodo del descubrimiento de los rayos X por [Wilhelm Conrad] Röntgen y del radio y el uranio por Marie y Pierre Curie”, John Gage, *Colour and Meaning, op. cit.*, p. 236.

<sup>59</sup> Como he insistido a lo largo de esta investigación, el estudio del color abarca muchos campos de conocimiento, los cuales incluyen estudios a partir de la sociología y la psicología, de la historia del arte y de la ciencia y, por supuesto, de la física, la química y la fisiología, entre muchas otras disciplinas. En este caso estoy sugiriendo que Rivera complementó sus conocimientos de color a partir del arte –principalmente del estudio sobre el colorismo francés de la segunda mitad del siglo XIX– con cuestiones basadas en la física y la química elementales.

ma instancia únicamente diferencias de velocidad en los sistemas electrónicos que constituyen la materia [...] la industria automotriz, es decir, la industria de la velocidad, aunada con la industria química y farmacéutica que obtiene sus resultados a través de cambios en la velocidad causados por la estructura de los materiales que sintetiza, analiza y transforma.”<sup>60</sup> Más adelante nos dice que “El panel que se encuentra junto a la [piedra] caliza simboliza a la industria farmacéutica, con un trasfondo de filtros, alambiques y máquinas para fabricar píldoras, con trabajadores sentados alrededor de una mesa clasificando y disecando glándulas animales para la extracción de medicinas”.<sup>61</sup> Laurance P. Hurlburt, quien además escribió su tesis doctoral sobre el trabajo de los muralistas mexicanos en Estados Unidos, abunda en esta descripción al describir el muro sur, donde algunos “técnicos de laboratorio que disecan glándulas endocrinas para la extracción de hormonas flanquean al director, mientras que arriba, dos mujeres procesan cápsulas (centro), un hombre opera una prensa de filtrado (extrema derecha) para apartar drogas en bruto de sus extractos, una mujer echa a andar una moledora de carne (centro superior) y un hombre pone glándulas extraídas picadas y extractos concentrados en una secadora de vacío marca Buflovak (izquierda).”<sup>62</sup> Del mural del Centro Rockefeller y su posterior versión del Palacio de Bellas Artes en México, Hurlburt describe que “De manera superpuesta al obrero en el centro preciso del panel hay una esfera de cristal que representa otra de las profecías del artista, la división del átomo, controlada por una mano gigantesca que simboliza las capacidades mecánicas y científicas latentes.”<sup>63</sup> En esta obra también podemos observar espiroquetas y otras bacterias infeccio-

---

<sup>60</sup> Diego Rivera, “Detroit dinámico. Una interpretación”, en Xavier Moysén (ed.), *op. cit.*, p. 172.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>62</sup> Laurance P. Hurlburt, *op. cit.*, p. 152. El texto original dice “Bufflovak [sic] Pan Dryer” que es una secadora plana –a diferencia de las de tambor– que funciona creando un vacío, y que producía una compañía llamada Buflovak establecida en Buffalo, Nueva York.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 163.

sas en una de las elipses que emanan de la figura central. Respecto a la primera versión de esta obra, este autor nos dice que “En la porción superior izquierda de la elipse, directamente arriba de la escena del club nocturno y reforzando la idea de decadencia y corrupción, unos microbios nadan avivados por la guerra química. Debajo de éstos Rivera representó otros microbios (sífilis, gonorrea, gangrena y tétanos) que vio como resultado de la debilitada forma de vida del capitalismo.” También hay, en otra sección, “células sanas en proceso de subdivisión”.<sup>64</sup>



Figs. 26 y 27. Diego Rivera, *Inmunización*, 1932-33 y *El hombre en el cruce de caminos* (detalle), 1934.

Regresando a los murales de Detroit, Hurlburt describe que “En los ocho pequeños paneles de los muros norte y sur Rivera pintó industrias y otros temas fuera del ámbito de la industria automotriz, ostentando un sofisticado conocimiento de los desarrollos científicos contemporáneos que fusionó con simbolismo religioso y, en una instancia, con la sátira sexual [...]. Rivera también representó el benéfico potencial de la química moderna en una escena

---

<sup>64</sup> *Idem.*

de vacunación en el muro norte”.<sup>65</sup> “Debajo [en el muro sur, continúa Hurlburt], Rivera muestra el procedimiento de una operación cerebral, donde un cirujano extirpa un tumor en la escena central utilizando pinzas hemostáticas para detener el flujo de sangre de las arterias y venas. Arriba, una vista aérea en rayos X del cerebro muestra un tumor trilobulado. A la derecha, Rivera muestra órganos digestivos individuales y a la izquierda aquellos de la reproducción (femeninos arriba y masculinos abajo). Aquí, el artista trabajó de manera didáctica para conmemorar los avances modernos en el tratamiento de enfermedades. El páncreas se refería al control de la diabetes (insulina), el intestino a los avances en el campo de las enfermedades nutricionales (el tratamiento de pelagra con las vitaminas del complejo B) y los órganos reproductivos para simbolizar el descubrimiento de las hormonas. Representa anomalías humanas en la forma de un intestino (a la derecha, junto al brazo del cirujano) enroscado en sí mismo (invaginación intestinal), que si no es tratado ocasiona la muerte, y un lunar hidatiforme (izquierda, las formas en forma de cuentas de collar junto al útero), un aspecto de patología uterina.”<sup>66</sup> Más adelante continúa: “El panel inferior representa las materias primas de la industria química: azufre (amarillo; ortorrómbico) y potasa (blanca; cúbica). Rivera también representó de manera precisa los químicos necesarios para producir gas venenoso”.<sup>67</sup>

Lucienne Bloch, quien fue ayudante de Rivera en Detroit y en Nueva York a partir de mayo de 1932, en una carta dirigida a Hurlburt revela que el muralista tenía una pequeña biblioteca en el hotel Wardell donde se hospedaba. “En cuanto a los contenidos de esta biblioteca, Lucienne Bloch Dimitroff recuerda ‘un montón de libros de bolsillo traídos de Francia’, y

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, pp. 147-150.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 152-153.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 153.

al tiempo que había libros de arte y política, la mayoría de las publicaciones estaban relacionadas con cuestiones científicas. Algunos títulos específicos incluían una suscripción a *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, y obras del amigo de Rivera, Elie Faure,<sup>68</sup> y de [Amédée] Ozenfant<sup>69</sup> y [Henri] Poincaré, el matemático que Rivera consideraba ‘muy importante para los artistas’.<sup>70</sup> También había un ‘gran libro de escultura africana’.<sup>71</sup> Respec-

<sup>68</sup> Como sugerí en la **nota 43**, líneas más arriba, es posible que entre éstos se encontrara *Les constructeurs* de 1914 que incluye ensayos sobre Cézanne, Jules Michelet, Friedrich Nietzsche, Jean-Baptiste Lamarck y Fiódor Dostoievski, uno de los primeros autores en hablar de la cuarta dimensión.

<sup>69</sup> Ozenfant fue un importante teórico del color, basándose en gran medida en las ideas de los neoimpresionistas, muchas de ellas resumidas en el texto de Paul Signac al que he hecho múltiples referencias. También estuvo ligado a las enseñanzas de Henri Poincaré, las cuales pudo escuchar, según Linda D. Henderson, a través de conferencias. Esta autora también nos dice que “Cuando Ozenfant publicó sus ‘*Notes sur le Cubisme*’ en el número de diciembre de 1916 de su revista *L’Elan*, había estado en estrecho contacto con los pintores Severini, Gris y Rivera y los poetas Pierre Reverdy y Paul Dermée durante casi un año.”, L. D. Henderson, *op. cit.*, pp. 301-302. Junto con el arquitecto Le Corbusier (Charles-Édouard Jeannerette, quien no adoptó su pseudónimo hasta 1921) publicó en el número 4 de *L’Esprit Nouveau* un influyente ensayo titulado “El purismo”, en el cual escribieron que “una obra de arte debe inducir una sensación de un orden matemático y los medios para inducir este orden matemático deben obtenerse a partir de medios universales.”, Le Corbusier y A. Ozenfant, *Purism* [1920], en Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 61. Respecto a lo que hemos revisado acerca de los efectos nocivos del color en la cultura occidental, en el mismo texto nos dicen que “Al expresar volumen, el color es un agente peligroso; muchas veces destruye o desordena el volumen porque las propiedades intrínsecas del color son muy diferentes, algunas siendo radiantes por lo que empujan hacia fuera, otras siendo masivas y permaneciendo en el plano del lienzo, etc.” *Ibidem*, p. 70.

<sup>70</sup> Henri Poincaré fue un matemático y filósofo de la ciencia muy influyente hacia finales del siglo XIX. Es posible que Rivera haya conocido durante su formación en México los textos sobre topología algebraica y mecánica celeste publicados por Poincaré antes de 1900 o quizás otros más enfocados en la divulgación de la ciencia como *La ciencia y la hipótesis* de 1902 y *El valor de la ciencia* de 1904, en los que habla acerca de las características del espacio y la geometría no-euclidiana. Martin Kemp, el autor de *La ciencia del arte*, en otra publicación más reciente hace varias referencias a las aportaciones de Poincaré respecto a la sección áurea y otros números irracionales. (Véase M. Kemp, *Seen/Unseen. Art, Science and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford University Press, 2006, pp. 157-160.) Linda D. Henderson nos dice que “A pesar de las inconstantes opiniones sobre el cubismo y la cuarta dimensión, por lo menos una actitud común entre los artistas, no cambió desde 1909 hasta los años veinte: la admiración generalizada por Henri Poincaré [incluida la de Matisse]. Para el periodo de posguerra, la colección póstuma de ensayos de Poincaré, *Dernières pensées* [en francés en el original] de 1913, tuvo un papel análogo a aquella de 1902 *La Science et l’hypothèse* [*idem*] para el círculo original de los cubistas de Puteaux.”, L. D. Henderson, *op. cit.*, p. 301. Más adelante continúa: “Junto con esta aceptación persistente de la cuarta dimensión como una necesidad artística, Severini y la vanguardia durante la guerra también compartieron el desdén previo a la guerra hacia la perspectiva, así como su admiración por Poincaré [incluido Diego Rivera].” *Ibidem*, p. 304. Por ejemplo, nos dice esta autora que el *Retrato de Maximilian Voloshin* de Rivera (1916) es modelo de una transformación del cubismo inspirada en las conversaciones sobre la cuarta dimensión de Metzinger, Gris, Severini y todos ellos. A diferencia de Severini, autor de “*La Peinture d’avant-garde*”, publicado en *Mercure de France* en junio de 1917, Metzinger y Rivera continuaron sus exploraciones sobre espacios perceptuales alternativos por lo menos un tiempo más (ver L. D. Henderson, *op. cit.*, p. 305). En este texto, Severini escribe que, según Rivera, siguiendo a Poincaré, “un ser que viviera en un ambiente de refracciones diferentes y no refracciones homogéneas estaría obligado a concebir una cuarta dimensión.”, citado por Henderson, *idem*. Hacia 1918 hubo una serie de discrepancias que inclusive terminaron a golpes, como el famoso “*affaire Rivera*” sobre el que hablaré un

to a Poincaré, la cuarta dimensión y Diego Rivera, relación que espero esclarecer en estas líneas, Linda D. Henderson nos dice desde el principio de su fundamental obra que “En Francia, la cuestión acerca del número de dimensiones del espacio fue referida con frecuencia como parte de las investigaciones contemporáneas acerca del espacio y nuestra percepción de éste, e importantes aserciones sobre estos temas fueron expuestas por Henri Poincaré, cuyos textos populares fueron leídos por un buen número de artistas franceses.”<sup>72</sup>

Al igual que Hurlburt, Ramón Favela insiste mucho en el impacto que tuvo la formación preparatoriana (positivista) en el joven Diego y su posterior educación en la Escuela Nacional de Bellas Artes (la antigua Academia). (Véase la **nota 50** de este capítulo donde Favela

---

poco más adelante en esta misma nota. “El manifiesto purista *Après le Cubisme* [suscrito por Ozenfant y Le Corbusier] no fue el único ataque al cubismo y la cuarta dimensión en 1918. La discordia dentro del grupo de pintores cubistas cercanos a [Léonce] Rosenberg en torno a la cuestión de la pintura ‘pura’ dio como resultado la deserción de Rivera y [André] Lhote durante 1918. A pesar de que Rivera había alcanzado un nuevo grado de rigor en algunas pinturas de finales de 1916 como *El pintor en reposo*, lo cual sugiere considerablemente los planos transparentes de su ‘*chose*’, hacia 1918 Rivera estaba apuntando hacia Cézanne en busca de inspiración. Con la ayuda de Louis Vauxcelles [Cfr. **nota 6** de este capítulo], el archienemigo del cubismo, Rivera, Lhote, y otros pintores menos conocidos organizaron una exposición en la galería Eugène Blot entre octubre y noviembre de 1918.” *Ibidem*, pp. 310-311. “*La machine de Rivera* [que familiarmente él llamaba ‘*la chose*’] era una versión moderna de la ‘máquina de ver la perspectiva’ de Brunelleschi. Parece que era un cubo de madera del tamaño de una gran caja de zapatos o de una primitiva cámara fotográfica [...]. Por medio de juegos de espejo [...] la imagen era descompuesta en múltiples facetas [...]. Diego decía que había inventado una máquina para ver la cuarta dimensión [...]. Desgraciadamente el aparato fue destruido y Diego jamás dio mayores explicaciones acerca de él.”, Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 77. Fue en este periodo que Rivera rompió con el cubismo, con Poincaré y con muchos de sus seguidores. “Para Rivera y ciertamente para Vauxcelles la cuarta dimensión y el cubismo habían rebasado su utilidad.”, L. D. Henderson, *op. cit.*, p. 311. “Una noche de mayo de 1917 Leonce Rosemberg [sic] organizó una reunión”, nos relata Debroise. Posteriormente cita la reseña según el poeta Pierre Reverdy quien comenta que fueron a continuar la velada en casa de Lhote. Ahí, de acuerdo con Reverdy, Max Jacob dice que “El joven y ardiente teórico del cubismo [Reverdy], en cuyo corazón corre sangre generosa, se echó sobre el insultador [Diego Rivera, quien lo había abofeteado por ‘subir su ingenio por el palo ensebado cubista’] y ambos se olvidaron del presente, de las presencias y de los buenos modales. Reverdy arrancó los pelos de Ribera [sic] gritando”, O. Debroise, *op. cit.*, pp. 87-88. Posteriormente concluye Debroise diciendo que “La anécdota iba a tener imprevisibles consecuencias. Después de los sarcasmos provocados por la invención de la *machine de Rivera*; la imposibilidad de imponer su ‘riverismo’; el escándalo causado por su relación con Marevna; la ‘mitomanía’ y la exuberancia de Rivera que no provocaba más que la risa de los críticos y de los pintores; *l’affaire Rivera* cristalizó el enfriamiento entre Diego y muchos de los artistas, mecenas y compradores de pintura de Montparnasse. Las dificultades de Diego se agudizaron, una suerte de boicot se empezó a sentir impidiéndole el acceso a los medios de difusión: galerías y salones, periódicos y revistas. Considerado desde entonces como un farsante, Rivera se vio eliminado de entre los cubistas ‘serios’ y ni siquiera posteriores antologías u obras críticas del cubismo lo mencionan.” *Ibidem*, pp. 89-90.

<sup>71</sup> Laurance P. Hurlburt, *op. cit.*, Nota 95, carta al autor fechada el 8 de enero de 1983.

<sup>72</sup> Linda D. Henderson, *op. cit.*, p. 11.

relaciona al positivismo con algunos de sus maestros de la Academia, como José María Velasco). En el curso de Velasco, Rivera tuvo que estudiar dos textos de Eugenio Landesio, antiguo maestro de aquél. Uno de ellos, *La pintura general o del paisaje y la perspectiva en la Academia de San Carlos*, recomendaba que los aspirantes a pintor debían estudiar matemáticas, física, química e historia natural<sup>73</sup> y el otro, más importante de acuerdo con Favela, *Cimientos del artista dibujante y pintor. Compendio de perspectivas lineal y aérea, sombras, espejos y refracción, con las nociones necesarias de geometría*, de 1866, “era el texto oficialmente señalado para el curso de teoría de la perspectiva que Rivera siguió en la cátedra de José María Velasco. El libro, junto con las rigurosas enseñanzas del catedrático, tuvieron un influjo decisivo en el desarrollo de la inclinación científica de Rivera por la teoría óptica que constituyó la base de sus [futuros] experimentos cubistas.”<sup>74</sup> Respecto a la importancia que para Rivera tuvo este aprendizaje en relación con su formación científica y, de manera más específica en sus incursiones en la cuarta dimensión, Favela nos dice en el siguiente párrafo que “Rivera consideraba a José María Velasco (1840-1912) como ‘un cabal hombre de ciencia, estudioso de la geología, botánica, historia natural, meteorología, física y, por consiguiente, de las matemáticas. Sobre las enseñanzas de su maestro escribió Diego: ‘El conjunto de los conocimientos que don José María Velasco me infundió se basaba en la geometría y trigonometría del espacio; no se basaba en la especulación pura sino más bien en la aprehensión inmediata de la construcción plástica que trasponía valores de tres o más dimensiones a superficies que, además de planas, pueden ser cóncavas, convexas y multifacéticas [...]’ Rivera declaró lo anterior en los años 40 a uno de sus biógrafos

---

<sup>73</sup> Véase Ramón Favela, *Los años cubistas, op. cit.*, pp. 21-24.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 24.

[sic],\* y quizá parezca sospechoso que se mencionen valores geométricos de más de tres dimensiones, aludiendo a la geometría en que se consideran  $n$  dimensiones, es decir, un número indefinido de ellas. También se podría pensar que sólo se trata de una proyección retrospectiva hacia su juventud de tales conceptos como resultado de haber recibido el influjo de esas geometrías durante sus experimentos cubistas con la ‘geometría cuatridimensional’ (1915-1917). Sin embargo, si se examina más de cerca el manual de Landesio, podría llegarse a la conclusión que no se trata de algo totalmente inventado por Rivera, o, en todo caso y por lo menos, que recordó las enseñanzas de Velasco o pensaba en ellas cuando posteriormente formuló sus teorías cubistas y pintó en ese estilo.”<sup>75</sup> El mencionado texto de Landesio, habla de dos tipos de dibujo: el geométrico y el de perspectiva. Respecto al primero, éste tiene que ver con las dimensiones, las cuales percibimos a través del tacto: “O sea, que existe una manera geométrica de representar los objetos, y que percibimos no necesariamente por medio de los ojos sino táctilmente. Este concepto de la percepción táctil de un espacio concebido geoméricamente, es interesante pues se basa en una percepción sensorial que puede considerarse como enfoque expresamente positivista del espacio y del dibujo. Es asimismo importante por su semejanza con los conceptos de Ernst Mach y Henri Poincaré sobre la diferenciación entre el espacio geométrico, el cual es continuo, infinito e idealizado (conceptual), y el espacio perceptivo (o fisiológico) constituido por tres espacios componentes: el visual, el táctil y el motor. Este último concepto fue importante para los primeros teóricos del cubismo –Gleizes y Metzinger– y el ensayo teórico que publicaron (*Du Cubisme*). Por estar familiarizado con el libro de Landesio y haber seguido los cursos

---

\* La versión original en inglés dice “a su biógrafo” (“to his biographer”), refiriéndose a Loló de la Torriente, coautora con Rivera de *Memoria y razón de Diego Rivera*, México, ed. Renacimiento, 1959.

<sup>75</sup> *Idem*.

de Velasco, Diego Rivera pudo captar más tarde con facilidad el concepto cubista sobre el espacio subjetivo, perceptivo y pictórico compuesto de sensaciones táctiles y motoras.”<sup>76</sup>

Poco antes del inicio de la Primera Guerra Mundial, Rivera hizo un viaje a España y a las Islas Baleares durante el cual realizó una serie de pinturas que incorporaron una paleta de colores brillantes (véase **Fig. 22** al inicio de este capítulo). A su regreso a París, muchos de los pioneros del cubismo habían huido o se habían enlistado para luchar en el frente. Favela nos dice que “Un año después [sic] de volver desde Madrid a un París amenazado por la guerra, Rivera se convirtió en figura importante entre los teorizantes del cubismo.”<sup>77</sup> A partir de este periodo ya era un consumado teórico acerca de las posibilidades metafísicas de la pintura moderna. “El abstruso teorizar de Rivera de aquella época se relacionaba con el problema de la cuarta dimensión y con las elevadas esferas [metafísicas] de la conciencia y del espacio plásticos.”<sup>78</sup> Poco después, en una conocida carta que le escribió a Marius de Zayas en 1916, expuso algunas de sus ideas en torno al relativismo y la cuarta dimensión, misma a la que se refirió como la “dimensión suprafísica”. En ésta también aborda, aunque de manera somera, el tema del color: “El color, como la forma, existe en el conjunto plástico como accidente individual: como el *color local* de la pintura de todos los tiempos. Existe *per se*. Color puro, fuerza impelente del color. Existe también como resultado producido por las reacciones que son consecuencia de la acción del color y de la forma local, el color puro y la forma y la substancia, como en las obras de Grunewald, de Seurat, de los impre-

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, pp. 25-26.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 96. Aquí hay un pequeño error en la traducción. En la página 121 de la versión original en inglés del mismo catálogo dice en realidad que “*El año después de que Rivera volvió de Madrid...*”. (“The year after Rivera returned from Madrid to a deserted and war-threatened Paris, he emerged as a major figure among the theoretical branch of the Parisian wartime Cubists.”)

<sup>78</sup> *Idem*.

sionistas: es decir, fuerza derivada del color.”<sup>79</sup> En esa tónica, continúa diciendo que “La materia, la substancia también vive como accidente; calidad de la pintura; *per se*; como estructura substancial independiente del accidente visual y de sus consecuencias plásticas, como fuerza derivada que da la sensación de peso, de ligereza que modifica las cantidades representativas en el espacio visual, aumentado o disminuido, multiplicado o dividido para la expresión de su mayor o menor estabilidad, como en las pinturas de Giotto, de Cézanne, el Greco, Zurbarán y sobre todo, en la escultura mexicana y en la negra.

Entendido así el conjunto plástico, el pintor comienza a partir de dos principios opuestos e indiscutibles: la existencia de las cosas en el espacio real, visual y físico; y su existencia en el espacio real, suprafísico y espiritual.”<sup>80</sup> De este último párrafo se puede inferir que, si no conoció en esa época el influyente libro de Kandinsky *Sobre lo espiritual en el arte*, publicado en 1911, sí comulgó con muchas de sus ideas. Es de sobra conocida la cercanía que tuvo con muchos de los artistas e intelectuales rusos con los que convivió en París antes de la guerra, y fue cercano a algunos adeptos a la teosofía que tanto influyó, tanto a Kandinsky como a su amigo y vecino Piet Mondrian, asunto en el cual intentaré ahondar un poco más adelante. Ramón Favela, a quien ya he citado de manera reiterada, da cuenta del “pequeño retrato (*gouache*) de *Mme. Zetlin* que aparece en su libro de visitantes, en el cual había trabajos de los artistas que concurrían a sus reuniones [con muchos de los emigrados rusos en casa de la poeta Marie Zetlin y su esposo el escritor Makhail Zetlin], es un estudio que sirvió para el *Retrato de una mujer*. También se relaciona con el salón de los Zetlin el pequeño grabado [en madera] que Diego realizó para su amigo el teósofo Voloshin. Los signos crípticos del grabado giran en torno de los conceptos místicos que eran te-

---

<sup>79</sup> Diego Rivera, “Carta a Marius de Zayas” [1916], en Xavier Moyssén (ed.), *op. cit.*, p. 37.

<sup>80</sup> *Idem.*

ma de las discusiones, generalmente encabezadas por Voloshin o Rivera, que tenían lugar en el departamento de los Zetlin.”<sup>81</sup>

Al principio de su importante libro sobre la cuarta dimensión y el arte del siglo XX, Linda D. Henderson nos dice que “Las ideas derivadas de las nuevas geometrías, que habían sido del dominio exclusivo de los matemáticos durante la primera mitad del siglo XIX, comenzaron a aparecer de manera gradual en la literatura no matemática de los años sesenta del siglo XIX en adelante.”<sup>82</sup> Durante esos años, nos dice esta autora, las ideas de Hermann von Helmholtz,<sup>83</sup> entre las que sobresalen aquéllas sobre la curvatura del espacio, habían sido ampliamente difundidas en Alemania, Inglaterra, Francia y los Estados Unidos. Habría que preguntarse si acaso Rivera las conoció antes de su viaje a Europa, puesto que, como dice Henderson, en Estados Unidos fueron muy divulgadas en la literatura científica popular.<sup>84</sup> “La importancia del debate francés fue doble [entre los seguidores de Helmholtz y los de Emmanuel Kant]. Le dio a la geometría no-euclidiana un impulso entre los intelectuales de París, y de este debate surgieron las tesis definitivas en esta materia de Henri Poincaré.”<sup>85</sup> Las discusiones acerca de las geometrías no-euclidianas y las nuevas posibilidades de medir el espacio y su representación en dos dimensiones fue una preocupación latente en el cubismo parisino de las primeras décadas del siglo XX y a partir de ahí, una constante en prácticamente todo el legado riveriano, especialmente en relación al espacio curvo que ya

---

<sup>81</sup> Ramón Favela, *Los años cubistas*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>82</sup> Linda D. Henderson, *op. cit.*, p. 10.

<sup>83</sup> Hermann von Helmholtz (1821-1894) fue uno de los físicos decimonónicos más relevantes en el campo de la óptica, la fisiología de la visión, la percepción visual del espacio y la teoría del color. Ya en 1854, el filósofo Arthur Schopenhauer, en su versión corregida de *Sobre la visión y los colores* cita su tesis posdoctoral *Sobre la teoría de los colores compuestos* de 1852. Véase **nota 158** de este capítulo.

<sup>84</sup> Henderson enumera algunas de estas publicaciones, como *The Popular Science Monthly*, *Science* y *The New Science Review* a partir de 1890 y, después de 1900, *Harper's Monthly Magazine*, *Harper's Weekly*, *Current Literature* y *McClure's Magazine*, entre otras.

<sup>85</sup> Linda D. Henderson, *op. cit.*, p. 15.

enunciaba en México el paisaje de la mano de José María Velasco y, por supuesto del Dr. Atl, pintores cercanos a Rivera.

Como había mencionado, en los frescos de Detroit Rivera presume ampliamente acerca de sus conocimientos sobre minería, geología, hidráulica, electricidad, biología, etcétera, inclusive haciendo alarde de conocer la composición geológica del estado de Michigan. Por ejemplo, nos dice que el niño del muro central del patio en Detroit “está envuelto en el bulbo de una planta que envía sus raíces hacia las entrañas de la tierra fértil depositada en el lecho de un lago antiguo, por encima de estratos de arena, capas de agua y sal y depósitos de hierro, carbón y caliza, que constituyen [sic] la composición geológica actual de la tierra de Michigan.”<sup>86</sup> En algunos recuadros del conjunto mural Rivera pintó glóbulos rojos, cristales de calcita, espermatozoides, diversas bacterias y hasta cromosomas. Con base en todos estos ejemplos, queda claro que el gran muralista estuvo más que interesado en la ciencia de su tiempo y que, a partir de los diversos conocimientos que compartía con sus colegas en París, incluidos quienes más experimentaron a partir de las teorías cromáticas derivadas de las leyes promulgadas por Chevreul y los aportes de otros científicos de la época, podemos colegir que la teoría y la ciencia del color formaron parte de los conocimientos que acumuló durante su etapa de consolidación en Europa y que tuvieron un papel relevante en la pintura que desarrolló a partir ese momento. En la **nota 24** de este capítulo comenté que existen indicios de que Rivera haya leído el influyente texto de Paul Signac *De Eugène Delacroix al neoimpresionismo* sin embargo no ha sido localizado en lo que queda de su biblioteca en México, misma que aún se encuentra en catalogación. No obstante no he podido comprobar qué materiales sobre la ciencia del color realmente poseyó, sí creo contar con

---

<sup>86</sup> Diego Rivera, “Detroit dinámico” [1933], en Xavier Moyssén (ed.), *op. cit.*, p. 172.

suficientes indicios para reiterar una de las hipótesis centrales de este trabajo, que es que, si acaso muchos de los pintores mexicanos –como Diego Rivera– han sido grandes coloristas, ha sido debido a sus conocimientos adquiridos y definitivamente no por el simplista hecho de haber nacido o vivido en México.

En su libro sobre los muralistas mexicanos en Estados Unidos, Laurance P. Hurlburt nos dice que en Detroit, Rivera aprovechó la temática industrial para insertar subrepticamente algunos otros temas como sus ideas cosmogónicas y algunas críticas a la religión (véase la cita correspondiente a la **nota 65** de este capítulo). Más que en el probable simbolismo religioso del que habla Hurlburt, como la alusión a la Santísima Trinidad en el panel de la vacunación (ver **Fig. 26**), me concentraré en otro tipo de atributos, que están mucho más relacionados con los conocimientos que Rivera tenía sobre el color, tanto de sus materiales como de su simbología, no sin antes recordar que el maestro era un ateo casi militante.<sup>87</sup>

En su profundo análisis de algunas de las pinturas murales de Rivera, González Mello descubrió una reveladora serie de pistas y símbolos que evidencian el vasto conocimiento del muralista acerca de temas esotéricos, no sólo aquéllos relacionados con la cosmogonía precolombina, sino también los concernientes a la tradición masónica, rosacruz y simbolista que, de más de una manera, está íntimamente ligada a los estudios sobre color desde épocas muy antiguas. En sus *Confesiones...*, después de describir por qué su abuelo era ruso, Rivera nos dice que éste, “el bisabuelo, el tatarabuelo y parece que el chosno, habían sido siempre miembros y jerarcas importantes de la francmasonería”.<sup>88</sup> Sabemos a ciencia cierta que

---

<sup>87</sup> Por cierto, la oposición más fuerte que tuvieron los frescos de Detroit en su momento fue de grupos cristianos que se sintieron ofendidos por algunas de las imágenes referidas, de manera más precisa la del niño vacunado (¿Jesús?) rodeado de animales de granja, y del cual se ha dicho en repetidas ocasiones que está inspirado en las fotografías publicadas en 1932 del hijo secuestrado del piloto de avión Charles Lindbergh.

<sup>88</sup> Luis Suárez, *op. cit.*, p. 53.

Rivera fue masón y que perteneció a la hermandad rosacruz Quetzalcóatl, junto con Jesús Reyes Heróles y Manuel Gamio, entre otros connotados personajes.<sup>89</sup> González Mello nos explica que “Masones, rosacruces y demás reconocen el origen de sus símbolos y doctrina en la tradición hermética y alquímica [...]. Terminada la lucha, la pintura *pública* de los murales estuvo llena de símbolos masónicos y rosacruces. La mayoría de los murales, sobre todo los que se pintaron en los años veinte, tenía dos niveles de significación. Uno era didáctico, abierto, comprensible: *exotérico*. El otro secreto, comprensible sólo para los que estuvieran en el secreto: *esotérico* [...]. Los Murales de la Secretaría de Educación Pública, por ejemplo, pueden verse como un inmenso jeroglífico que conmemora la iniciación de su autor en un grado superior de la orden rosacruz.”<sup>90</sup> Más adelante, en su meticoloso análisis de estos murales, este autor nos proporciona evidencias de los amplios conocimientos alquímicos que tenía Rivera. Por ejemplo, respecto al vestíbulo del elevador: “Como ocurre en el muro sur, estas alegorías se refieren al predominio del mercurio sobre el azufre o del agua sobre el fuego. Pero la conjunción de ambos es el paso necesario para la purificación efectuada por la Obra Regia.”<sup>91</sup> Cabe recordar que muchos de los pigmentos más antiguos, como el azarcón o minio, el blanco de plomo y el bermellón tienen fuertes connotaciones alquímicas y esotéricas. Debemos tomar en cuenta que el muy recurrente bermellón o cinabrio es sulfuro de mercurio (HgS), un compuesto sumamente tóxico que no sólo es rojo (como el infierno), sino que está conformado de dos sustancias tradicionalmente demoníacas que, junto con el plomo, conforman una de las importantes tríadas alquímicas.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Véase Renato González Mello, *La máquina...*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>92</sup> Véase Capítulo 1, **nota 17**.

Laurance Hurlburt, quien leyó a Ramón Favela y lo cita, reconoce tres grandes influencias en la formación de la cosmovisión riveriana: el positivismo, adquirido durante sus años preparatorianos en la ciudad de México,<sup>93</sup> el cubismo, aprendido en Europa, y el dualismo que, siendo un autor estadounidense, pareciera que se lo atribuye principalmente a las influencias de las culturas precolombinas que tuvo Rivera, mismas que recibió a partir de su interés histórico y no de una posible herencia cultural tan sólo por ser mexicano, lo cual tampoco es necesariamente un rasgo común de todos los nacidos en México. En todo caso, tanto la experiencia en la preparatoria, reforzada durante los siete años que estudió en la Escuela de Bellas Artes (Academia de San Carlos) y su incursión en las vanguardias europeas como el neoimpresionismo y el cubismo, son las que son de mayor utilidad para esta investigación. Coincidiendo con la mayoría de los autores consultados, sí podemos atribuir el origen del amplio interés que el muralista tuvo por los temas científicos a la metodología positivista que adquirió en sus años preparatorianos, mismo que fue reforzado posteriormente, cuando, como había mencionado, fue discípulo de dos profesores medulares en este sentido: los ya mencionados Rebull y Velasco. Como había dicho, este último fue a su vez alumno de Eugenio Landesio, autor del importante tratado de perspectiva que daba un lugar predominante al estudio de las ciencias naturales, y que indudablemente causó una fuerte impresión en el joven Rivera.<sup>94</sup> Sin embargo, la otra influencia, aquélla de Rebull, es también muy relevante para el presente estudio, en cuanto a las primeras aproximaciones que pudo haber tenido Rivera a la ciencia del color. En más de una ocasión él se refirió a este

---

<sup>93</sup> Véanse **notas 49** y **50** de este capítulo.

<sup>94</sup> Me refiero nuevamente al tratado de 1866 *Cimientos del artista...* (véase la cita correspondiente a la **nota 74** de este capítulo) del cual, por curioso que parezca, no existe hoy una copia en las bibliotecas de lo que fue la Academia en aquellos años.

pintor como discípulo de Jean Auguste Dominique Ingres<sup>95</sup> y esto nos da una pista clave para comprender cómo fue que Rivera pudo haber entrado en contacto directo con uno de los linajes más importantes de estudiosos del color, que fue aquél que se originó en Francia a partir de la Ilustración y del cual me ocuparé nuevamente hacia el final del capítulo. No obstante, quisiera adelantar un poco esta hipótesis: como vimos en el primer capítulo, no todos los pintores y teóricos europeos a partir del Renacimiento han considerado que el color sea tan importante y racional como el dibujo o la composición. Sin embargo, podemos trazar una especie de dinastía conformada por maestros y discípulos que se han identificado por un particular interés en el color y, que de acuerdo con la época en la que les tocó vivir, han tenido intereses genuinos en la ciencia relacionada con el tema. Uno de los debates más controversiales acerca del conocimiento que, sobre el color tuvieron los pintores del siglo XIX, se dio entre los seguidores de Ingres y aquéllos de Delacroix, a quien se ha identificado como el padre del colorismo francés.<sup>96</sup> Sin embargo, lo cual veremos más adelante, Ingres no era del todo ajeno a las teorías del químico Michel-Eugène Chevreul, como este mismo señaló en una conocida conversación que tuvo con Paul Signac y Charles Angrand y que este último le reportó a Pierre Wolf.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Véase Luis Suárez, *op. cit.*, p. 75, y Ramón Favela, *op. cit.*, pp. 22-28, donde se refiere a él como “Rebull el ingrasta” además de asociarlo con el influyente académico francés Charles Blanc, autor de *Grammaire des arts du dessin* (1867) el texto que tanto influyó a varias generaciones de artistas en Francia a partir del último tercio del siglo XIX, particularmente en lo que a este estudio se refiere, en cuanto a la introducción que hace a las teorías que sobre el color desarrolló M.-E. Chevreul. (Véase **nota 9** de este capítulo.)

<sup>96</sup> Después de leer el diario de Delacroix, Paul Signac, en su texto famoso dedicado a su maestro Seurat, pretendió situar a este último “en el linaje de Delacroix, de quien había admirado la libertad de factura y el poder del color. Esta obra donde Signac hace eco de los debates de su tiempo sobre Ingres y Delacroix –este último era, como para muchos de sus contemporáneos, el maestro indiscutible, aquel que fue el primero en romper los amarres de un estricto academismo– daría a conocer el neoimpresionismo y marcaría a la nueva generación que entonces se anunciaba.”, Marie-Paule Vial, “De la couleur avant toute chose”, en Marie-Paule Vial *et al.*, *Le Grand atelier du Midi* (catálogo), Aix-en-Provence/Marsella, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2013, p. 44.

<sup>97</sup> John Rewald, el experto en el posimpresionismo, Georges Roque y John Gage hacen referencia a aquella visita en la que el anciano Chevreul les recomendó acudir a Ingres (muerto hacía veinte años) y más adelante

La “nueva ciencia del color”, como la llamaba Rivera (ver **nota 56** de este capítulo), se basaba en una buena medida en las “leyes de contraste simultáneo” promulgadas por Chevreul y que fueron aplicadas de manera científica en la pintura a partir del neoimpresionismo (más adelante me referiré con más detalle a la aplicación de la ciencia óptica a la pintura de los neoimpresionistas), mismo que influyó directamente a algunos de los cubistas más teóricos y a muchos otros pintores de vanguardia que trabajaron en París durante las primeras décadas del siglo XX. A su vez, según reconocían los neoimpresionistas, algunas de estas ideas ya aparecían en el mencionado tratado de Charles Blanc que “desde 1872 figuraba en todos los liceos de Francia”<sup>98</sup> y que muchos de los artistas de la generación de los posimpresionistas conocieron a fondo. Blanc fue a su vez gran admirador de Eugène Delacroix (a quien Rivera llamó “el gran maestro precursor”),<sup>99</sup> y en varios escritos le atribuyó haber conocido leyes científicas y aún matemáticas acerca del color.<sup>100</sup> Tanto Signac como Blanc mencionan la obra de Peter Paul Rubens y del Veronés como importantes fuentes sobre las que Delacroix desarrolló su teoría cromática y de hecho, en su diario hace múltiples menciones a la obra de estos dos pintores, e incluso relata haber realizado un viaje *ex profeso* a Amberes para estudiar de cerca la pintura del flamenco (julio de 1850). A su vez, Signac escribe en su multicitado texto que Seurat se basó mucho en los escritos de Chevreul, en aquellos de Helmholtz y de Blanc, entre otros y en “la tradición oriental”.<sup>101</sup> Esta

---

(véanse las citas correspondientes a las **notas 150 y 151** hacia el final del capítulo) intentaré ahondar en el porqué de semejante recomendación. Tanto Roque como Gage hacen la referencia a partir del propio Rewald (véanse G. Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard, 2009, Nota 170 del Capítulo XVI, p. 606 y J. Gage, *Colour and Meaning, op. cit.*, Nota 1 del Capítulo 15, p. 299.)

<sup>98</sup> Georges Roque, *Art et science de la couleur, op. cit.*, p. 281.

<sup>99</sup> Véase el texto titulado “Carta de Diego Rivera” [1943] en Xavier Moyssén (ed.), *op. cit.*, p. 296. Paul Cézanne también se refirió a Delacroix como “*le grand Maître*”. Véase, por ejemplo, la carta dirigida al marchand Ambroise Vollard fechada el 23 de enero de 1902, P. Cézanne, *Correspondance, op. cit.*, p. 351.

<sup>100</sup> Véase el capítulo sobre Charles Blanc en Georges Roque, *Art et science..., op. cit.*, pp. 266-282.

<sup>101</sup> Véase Paul Signac, *op. cit.*, p. 67

“tradición”, que se remonta al Renacimiento cuando los pintores venecianos destacaron como coloristas (aquí es pertinente recordar que durante mucho tiempo Venecia fue el puerto más importante de Europa para las importaciones de oriente, entre éstas numerosos pigmentos, tintes y otras materias primas provenientes principalmente de Asia), también se refiere a las artes decorativas características de las culturas no occidentales y que Delacroix conoció durante a su viaje crucial al norte de África en 1832.<sup>102</sup>

Respecto al orientalismo, que tanto interesó a los pintores y teóricos del siglo XIX, Signac nos dice que como ejemplo tenemos a “Charles Blanc, quien ya nos ha señalado todos los beneficios de una sabia técnica basada, como la *división*, en el contraste y en la mezcla óptica. En su *Grammaire des arts du dessin*, él expone que, para darle mayor brillo al color, uno debe evitar aplicarlos en plano, y aconseja utilizar de acuerdo al modo oriental, precisamente conforme al procedimiento de los neoimpresionistas.”<sup>103</sup> Posteriormente cita directamente a Blanc, cuando escribe que “Los orientales, que son excelentes coloristas, cuando tiñen una superficie en apariencia unificada, no dejan de hacer vibrar el color al aplicar tono sobre tono.”<sup>104</sup> Más adelante vuelve a citar a este autor y nos dice que “Es por haber conocido estas leyes, por haberlas estudiado a fondo, después de haberlas obtenido por medio de la intuición, que Eugène Delacroix ha sido uno de los más grandes coloristas de los tiempos modernos.”<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Unos pocos días después de la carta mencionada en la **nota 99**, Cézanne, el 3 de febrero de 1902 le recomienda al pintor Charles Camoin que, estando en París, no deje de estudiar a “los grandes maestros decorativos”, precisamente, el Veronés y Rubens, en quien tanto se había basado el “orientalista” Delacroix. Paul Cézanne, *op. cit.*, p. 353.

<sup>103</sup> Paul Signac, *op. cit.*, p. 89.

<sup>104</sup> *Idem.*

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 106. Georges Roque también incluye esta referencia, obtenida de la obra de Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, de 1867 (véase Nota 7 al Capítulo XVI de *Art et science...*, *op. cit.*, p. 577).

Los neoimpresionistas, que aplicaban el color a sus lienzos de manera sistemática y guiados por una serie de leyes y preceptos más o menos científicos, no recibieron el respaldo de la crítica y del público de manera inmediata y Signac hizo un esfuerzo notable por demostrar cómo es que partían de una larga tradición. “Quizás el público reconocerá un día que los neoimpresionistas habrán sido los representantes actuales de la tradición colorista, en la que Delacroix y los impresionistas fueron en su tiempo los campeones.”<sup>106</sup> Había mencionado muy al principio del capítulo (ver **nota 24**) que Rivera hablaba del Dr. Atl como quien había “campeonado” el divisionismo en México, curiosamente –asumiendo el riesgo de equivocarme– parafraseando a Signac, quien insiste en que “Aquéllos que, sucediendo a Delacroix, serán los campeones del color y de la luz, son los pintores que más tarde serán llamados los impresionistas: Renoir, Monet, Pissarro, [Armand] Guillaumin, [Alfred] Sisley, Cézanne y su admirable precursor, [Johan B.] Jongkind.”<sup>107</sup>

Tanto Martin Kemp como John Gage y Georges Roque, tres de los teóricos especializados en las relaciones entre arte y ciencia más importantes de la actualidad, han descubierto sorprendentes conexiones entre el pensamiento de diversos científicos y artistas franceses del siglo XIX y principios del XX. Algunos conceptos como la psicología, la metafísica psíquica y la psicofísica que Blanc tomó del holandés Humbert de Superville (autor de *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* de 1827-32)\* y que posteriormente fueron incorporados por Charles Henry, se oponían a las ciencias tradicionales que manejaban muchos artistas, particularmente las matemáticas y la geometría que, como hemos visto, ya eran cues-

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 47.

\* Martin Kemp, en su magna obra *The Science of Art*, se refiere al libro de Barbara Stafford *Symbol and Myth. Humbert de Superville's Essay on the Absolute Signs in Art* cuando sugiere que Blanc se basó en la “metafísica psíquica” de este último para “formular un sistema de expresión basado en los signos psicológicos”. Véase M. Kemp, *The Science of Art*, *op. cit.*, p. 257.

tionadas por muchos otros pensadores, además de Poincaré, y es posible que hubieran influido en el pensamiento esotérico y científico de Rivera. Charles Henry “pretendía crear, utilizando las técnicas de las matemáticas avanzadas en conjunción con las nuevas ideas de la psicología, una ciencia de respuesta estética que pudiera dar cuenta de la armonía y la discordia en el color y la forma –no en la antigua base de las propiedades ópticas de los objetos sino de acuerdo a las propiedades del cerebro humano–. Esta variedad mental de la ciencia del arte se topó con una respuesta entusiasta entre aquellos pensadores y artistas vanguardistas del último cuarto del siglo XIX que estaban abrevando de las maravillas de la ciencia y la tecnología para elevar a la conciencia humana y a la sociedad hacia un nuevo plano.”<sup>108</sup> Por otro lado, Gage sugiere que a partir de la psicofísica de Henry, muchos de los artistas y teóricos del color franceses durante el siglo XIX se guiaron más por las teorías de Blanc que por las de Hermann von Helmholtz, uno de los científicos que más han aportado al conocimiento moderno que tenemos sobre el color y la visión. “El contexto del pensamiento científico de Seurat debe ser examinado con mayor detenimiento, pero parece más probable que en el futuro se pondrá menor énfasis en la física de Helmholtz que en la psicofísica de Charles Henry”<sup>109</sup>. Al respecto, Roque lo resume de la siguiente manera: “Un científico jugó un papel importante para la generación de los neo-impressionistas: Charles Henry. Apoyándose en [Thomas] Young<sup>110</sup> y Helmholtz, trató de relacionar, desde un pun-

---

<sup>108</sup> Martin Kemp, *The Science of Art, op. cit.*, p. 257.

<sup>109</sup> John Gage, *Colour and Meaning, op. cit.*, p. 48. Si bien la psicofísica que Gage y otros autores asocian la psicofísica con Blanc, Superville y más concretamente con Henry, debemos mirar más hacia otro autor, el alemán Gustav Fechner, quien en 1860 publicó un tratado titulado *Elementos de psicofísica*.

<sup>110</sup> En 1704 Isaac Newton demostró que la luz blanca está compuesta de una mezcla continua de luz de distintas longitudes de onda. “Gradualmente, a lo largo del siglo XVIII, se comprendió que cualquier color puede obtenerse por medio de mezclas de luz de tres longitudes de onda en las proporciones correctas, siempre y cuando las longitudes de onda estuvieran suficientemente separadas. La idea de que cualquier color podía producirse al manipular tres controles (en este caso, controles de la intensidad de las tres luces) se denominó *tricromacia*. En 1802 Thomas Young propuso una teoría clara y simple para explicar la tricromacia: propuso que en cada punto de la retina debían existir por lo menos tres ‘partículas –estructuras foto-sensibles disminu-

to de vista psicofísico, las sensaciones de color con el placer o el dolor, así como con las direcciones. De acuerdo con su teoría, son las diferencias de velocidad de vibración las que dan una sensación agradable, desagradable o hasta dolorosa [...]. Henry retoma así la vieja idea de una relación entre colores y expresión de las emociones, confiriéndole un prestigio de supuesta científicidad.”<sup>111</sup>

A lo largo de estas líneas he intentado establecer que una buena parte del conocimiento que Rivera adquirió sobre color durante sus años formativos provino de los neoimpresionistas y sus fuentes. Como he señalado ya, Seurat, quien vivió muy poco (murió en 1891 a los treinta y tres años), y cuyas aportaciones fueron ampliamente analizadas por Signac en su obra fundamental sobre el neoimpresionismo, fue heredero directo de las ideas que tuvieron sobre el color Delacroix, Charles Blanc y, al parecer –y por más contradictorio que parezca– también Ingres, tema que, como advertí líneas más arriba, intentaré ahondar hacia el final del capítulo. A partir de Johann W. von Goethe y de sus seguidores (principalmente pintores identificados con el romanticismo, como Otto-Philip Runge, y J. M. W. Turner, más no necesariamente Delacroix),<sup>112</sup> gran parte de la teoría del color se centró en la cuestión de los colores complementarios. Estos estudios siguieron básicamente dos direcciones y habría que preguntarnos qué tan al tanto estuvieron los artistas más teóricos del cubismo parisino donde Rivera tuvo una destacada participación; por un lado las investigaciones más tradi-

---

tas– sensibles a los tres colores, rojo, verde y violeta. La larga brecha temporal entre Newton y Young es difícil de explicar, pero varios obstáculos, tales como el hecho de que pinturas azules y amarillas se mezclen para producir verde, seguramente deben haber impedido un pensamiento claro.”, David H. Hubel, *Eye, Brain, and Vision*, Nueva York, Scientific American Library, 1988, p. 168. Más adelante nos dice este autor que el hecho se confirmó finalmente en 1959 con los experimentos de George Wald y Paul Brown en la universidad de Harvard y Edward MacNichol y William Marks en la universidad Johns Hopkins.

<sup>111</sup> Georges Roque, “¿Qué onda?...”, *op. cit.*, p. 182.

<sup>112</sup> Delacroix leyó a Goethe desde joven e incluso ilustró una edición de *Fausto*, sin embargo, en ninguna entrada de su diario menciona su *Teoría de los colores*, que no fue traducida al francés hasta 1883. El germanista Jacques Le Rider, autor de “La non-réception française de la « Théorie des couleurs » de Goethe” de 2000, refuta la idea de la influencia que pudo haber tenido el texto de Goethe en la Francia del s. XIX.

cionales y enmarcadas dentro del cientificismo de Blanc y Chevreul (que representaban “sistemas cromáticos decimonónicos, bastante rudimentarios”)<sup>113</sup> y por el otro las de los físicos Helmholtz y James Clerk Maxwell que, a partir de Goethe ubicaban al amarillo como contrario al azul. Gage nos dice que los “trabajos pioneros sobre mezclas aditivas y sustractivas de Hermann von Helmholtz y Clerk Maxwell en las décadas de 1850 y 1860 habían modificado la visión tradicional (repetida por Chevreul y Blanc) de que los pares de colores complementarios entre sí eran rojo-verde, naranja-azul y amarillo-violeta.”<sup>114</sup> Otro de los coloristas más importantes y más estudiados en Europa es, por supuesto, Henri Matisse, pintor de la generación de Rivera.<sup>115</sup> En *Colour and Meaning*, Gage nos dice que a pesar de haber desestimado públicamente los experimentos de los neoimpresionistas y rechazar el conocimiento científico a favor de la intuición, Matisse estaba muy al tanto de muchas de las teorías científicas que durante esos años se discutían en torno a la representación espacial, el color y la visión, y pone como ejemplo una carta dirigida a André Derain en 1916, donde muestra su preocupación por algunas de las cuestiones que Poincaré planteó en su texto de 1902, *La ciencia y la hipótesis*.<sup>116</sup>

Volviendo a la interesante relación que Rivera tuvo con la alquimia y otras formas de pensamiento esotérico, es posible encontrar mucha información al respecto, no sólo en su obra pictórica, sino también en diversos testimonios escritos. Habíamos mencionado que la for-

---

<sup>113</sup> John Gage, *Color y cultura*, Madrid, Ed. Siruela, 2001, p. 247.

<sup>114</sup> John Gage, *Colour and Meaning*, *op. cit.*, p. 212.

<sup>115</sup> Haciendo una clara referencia a los diarios de Delacroix y al texto de Signac sobre éste y el neoimpresionismo, Matisse escribe sin embargo que “Los colores que escojo no se basan en ninguna teoría científica; se basan en la observación, en la sensibilidad, en experiencias sentidas. Inspirado en ciertas páginas de Delacroix, un artista como Signac está preocupado con los colores complementarios y el conocimiento teórico de ellos lo llevará a utilizar cierto tono en cierto lugar. Pero yo simplemente intento aplicar los colores que satisfacen mi sensación.”, Henri Matisse, “Notes of a Painter” [1908], en Charles Harrison y Paul Wood, Paul, *Art in Theory, 1900-2000*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, p. 73.

<sup>116</sup> John Gage, *Colour and Meaning*, *op. cit.*, p. 235. (Cfr. la opinión vertida por Linda D. Henderson hacia el principio de la **nota 70** de este capítulo.)

mación preparatoria de Rivera estuvo fuertemente influida por el positivismo del último tercio del siglo XIX y para nadie es secreto que muchos de los personajes más ilustrados de aquella época incursionaron cotidianamente en las llamadas “ciencias ocultas”; la “geometría sagrada” y la numerología formaban parte de los temas frecuentes entre los estudiantes de arte.<sup>117</sup> Algunos de los profesores que enseñaron a Diego en la Academia tenían influencias muy marcadas de muchos de los artistas europeos que se encontraban activos en aquel entonces. Las enseñanzas de geometría de Rebull y de Pelegrín “Clavé y Roquer, el pintor importado de Cataluña que implantó el clasicismo de los ‘nazarenos alemanes’ en la Academia de San Carlos”<sup>118</sup> fueron fundamentales en la formación de Rivera. Favela continúa aclarándonos que “Al parecer, la Sección Aurea formaba parte de la educación artística de los Nazarenos. [Y que tuvo...] gran influencia en la trayectoria de otro pintor que, como Rivera, también emigró a París y se convirtió en gran figura de la rama místico-teórica de la pintura vanguardista: Frantisek Kupka”,<sup>119</sup> quien además fue uno de los pintores relacionados con el círculo de Puteaux que más se interesó en las cuestiones cromáticas durante las

---

<sup>117</sup> Es una creencia común que algunos de los artistas europeos que desarrollaron el primer arte abstracto a principios del siglo XX buscaron sus fuentes en otros mundos por medio del espiritismo y otros métodos. Georges Roque explica que para algunos artistas particularmente entendidos en la teoría del color, como Georges Vantongerloo y Kandinsky, las vibraciones de las ondas luminosas podían afectar el ánimo de una persona físicamente y no de manera sobrenatural: “El hecho de que algunos artistas se refirieran a las vibraciones no quiere necesariamente decir que eran adeptos a la teosofía. Existe en efecto otra vía, mucho más materialista, y apegada a las reflexiones científicas, que constituye uno de los orígenes más importantes de los principios del arte abstracto, a partir de la cuantificación de los colores que hizo posible la teoría de la vibración.” G. Roque, “¿Qué onda?...”, *op. cit.*, p. 191. Unas páginas antes aclara que “Si bien es cierto que [Kandinsky] dice que el color produce una vibración en la mente, la idea de vibración, para Kandinsky, es sobre todo una metáfora pseudocientífica para decir que el color tiene un significado en sí, lo que podía difícilmente formular de otra manera, ya que la lingüística apenas estaba empezando. La prueba de esto es que lo que buscaba Kandinsky, y esto ya en *Lo espiritual en el arte*, era construir una gramática de las formas y de los colores, proyecto al que dedicó la mayor parte de su enseñanza en la Bauhaus.” *Ibidem*, p. 187.

<sup>118</sup> Ramón Favela, *op. cit.*, p. 28. Los “nazarenos alemanes” a los que se refiere fueron en realidad un grupo de pintores provenientes de la Academia de Viena que, a principios del siglo XIX, se constituyeron como la Hermandad de San Lucas (*Lukasbrüder*) y que compartían ideales similares a los prerrafaelitas ingleses. Por cierto, una de sus propuestas centrales era retomar la tradición de la pintura al fresco.

<sup>119</sup> *Idem*.

primeras décadas del siglo XX.<sup>120</sup> Años después, Juan O’Gorman, amigo muy cercano de Rivera, en un texto publicado originalmente como un homenaje y donde da cuenta de los complejos procesos matemáticos y geométricos de la composición en la obra del muralista, escribió que “R. Rey [el editor de algunas obras de corte enciclopédico sobre la historia del arte europeo], en su libro sobre la pintura francesa de fines del siglo XIX, demuestra con toda precisión el rigor geométrico de líneas rectas y curvas que servía como andamiaje estructural en los cuadros del gran pintor Seurat, y cómo la ‘sección de oro’ constituía el eje de partida, digamos la espina dorsal, de las composiciones de este maravilloso artista, quien observaba la simetría dinámica en todas sus composiciones pictóricas.”<sup>121</sup> al tiempo que sugiere que ellos (Rivera y O’Gorman) siempre se habían apoyado en el conocimiento científico. “Ni el más empírico de los románticos, ni el más delirante de los surrealistas, ni el más recalcitrante académico, junto con todos los que reniegan el empleo en el arte del conocimiento científico como medio e instrumento podrán escapar a la relación geométrica de los valores a la proporción en la creación de una pintura, de una escultura, o de un edificio.”<sup>122</sup> Recordemos también que algunos de los pintores relacionados con el taller de Jacques Villon en Puteaux habían sido asociados al título de su célebre exposición de 1912 *Salon de la section d’or* (“salón de la sección de oro”).

Como hemos visto, durante su larga estancia en Europa, Rivera tuvo contactos muy cercanos con muchos de los artistas y escritores más vinculados con las corrientes del esoterismo imperantes durante las primeras décadas del siglo XX, notoriamente con algunos de los

---

<sup>120</sup> En el capítulo 9 “Newton and Painting” de *Colour and Meaning*, John Gage nos dice que “posiblemente, la única serie de pinturas basadas directamente en las ideas newtonianas acerca del color [hayan sido] los *Discos de Newton* de František Kupka de 1912.” J. Gage, *Colour and Meaning*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>121</sup> Juan O’Gorman, “Técnica empleada por Diego Rivera para pintar al fresco” [1951], en Diego Rivera y J. O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1993, p. 44.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 45.

integrantes del grupo de Puteaux, como Gleizes y Metzinger, con la numerosa comunidad rusa y con su vecino y “mejor amigo” –en palabras de Rivera– Piet Mondrian. Nos dice Favela que cuando “se clausuró el Salon des Indépendents en mayo de 1912, Rivera y Angeline Beloff se mudaron del departamento que ocupaban en la Avenue du Maine, en Montparnasse. No se sabe si se despidieron de su vecino, el joven pintor holandés Piet Mondrian, que por poco tiempo compartió la misma dirección en la primavera de 1912. En todo caso volvieron a ser vecinos cuando Diego y Angeline se instalaron en otro departamento, también en Montparnasse, en septiembre de 1912.”<sup>123</sup> Se ha hablado mucho acerca de la relación que tuvieron Mondrian y los demás artistas y teóricos vinculados con el neoplasticismo holandés con la teosofía y otras modalidades del misticismo de la época, además de muchos otros personajes ligados con el nacimiento de la abstracción en el arte.<sup>124</sup>

Por ejemplo, unos meses antes Wassily Kandinsky publicó su trascendental tratado *De lo*

---

<sup>123</sup> Ramón Favela, *op. cit.*, p. 36. El nuevo departamento estaba en el número 26 de la rue du Départ, donde vivían o trabajaban muchos artistas, teóricos y periodistas reconocidos, entre otros y, aparte de Mondrian, Maurice de Vlaminck y “el pintor académico Luc Olivier-Merson que se hizo famoso como diseñador de los billetes del Banco de Francia.”, además de que en la planta tenía su oficina la Asociación de Ayuda a los Artistas, Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 21.

<sup>124</sup> Sin embargo, este interés no fue el único que influyó en el pensamiento del holandés. Respecto a su contacto con los escritos de *Madame Blavatsky*, el experto teórico del arte Yve-Alain Bois nos dice lo siguiente: “No sabemos exactamente cuándo ocurre esto, aún así yo no lo ubicaría demasiado temprano en su carrera. Incluso si Mondrian escucha acerca de la teosofía durante el cambio de siglo no parece ponerle demasiada atención hasta que es presentado a la novedad del color neoimpresionista y la teoría simbolista que lo acompaña alrededor de 1908 – es para esto que entonces necesita la teosofía.” Y.-A. Bois, “The Iconoclast”, en Y.-A. Bois *et al.*, *Piet Mondrian, 1872-1944*, Nueva York, Little, Brown & Co., 1995, p. 328. Al respecto Kandinsky, en la nota 4 de su texto “Reminiscencias” (“*Rückblicke*” de 1913, cfr. **nota 58** de este capítulo) dice que “El problema de la ‘luz y el aire’ de los impresionistas me interesó poco. Siempre encontré que los doctos discursos sobre este problema tenían muy poco que ver con la pintura. La teoría de los neoimpresionistas me pareció más importante posteriormente, ya que estaba finalmente relacionada con el *efecto de los colores* y dejaba al aire en paz.”, Wassily Kandinsky, “Reminiscences” [1913], en Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 26. Más adelante en el texto arriba citado, Yve-Alain Bois continúa: “No tiene caso en este punto intentar penetrar las teorías misteriosas de *La doctrina secreta* de Helena P. Blavatsky, ya que prácticamente nada en esta voluminosa obra y su compañera, *Isis sin velo*, parece estar relacionado de manera directa con el arte de Mondrian (excepto por un puñado de obras de 1910-1911). Al leer el torrente de los escritos de Blavatsky, podría incluso decirse que el neoplasticismo es una indicación de una profunda resistencia de parte de Mondrian, ante la teosofía y el simbolismo. Incluso la famosa oposición entre lo vertical-masculino y lo horizontal-femenino, cuyo origen para Mondrian, se ha dicho, se encuentra en su conversión a la teosofía, sólo es mencionada por Blavatsky una o dos veces cuando discute el símbolo de la cruz – un símbolo que el pintor llegaría a vilipendiar.”, Y.-A. Bois, *op. cit.*, p. 329.

*espiritual en el arte*, que aborda el arte moderno desde la perspectiva de la espiritualidad que la ciencia de su época desdeñaba.<sup>125</sup> Es importante hacer notar que hacia el final del siglo anterior la física y las matemáticas modernas habían dado un salto muy grande respecto a los siglos previos, e ideas largamente convencionales, como la existencia del éter, comenzaron a ser destituidas. No obstante, es importante recalcar que la “espiritualidad” a la que se refiere Kandinsky no se refiere únicamente a las ciencias ocultas aunque sí pone como ejemplo de la crisis del conocimiento científico (materialista) de su época a la teosofía, que conjugaba ideas esotéricas tanto orientales como occidentales.<sup>126</sup> Linda D. Henderson nos dice que “Wassily Kandinsky, por ejemplo, poseía una copia de *Die transcendentale Physik und die sogenannte Philosophie* [en alemán en el original] de [Johann Karl Friedrich] Zöllner y citó este libro en su muy teosófico texto de 1912, *Sobre lo espiritual en el arte*. A pesar de Madame Blavatsky, muchos teósofos se interesaron activamente en la cuarta dimensión. Como Kandinsky, František Kupka y Piet Mondrian se sintieron naturalmente atraídos hacia la cuarta dimensión debido a sus creencias teosóficas.”<sup>127</sup> Muy al principio de su libro, Henderson advierte que “Kandinsky estaba claramente al tanto de la

---

<sup>125</sup> Algunas fuentes señalan el mes de diciembre de 1911, pero otras coinciden en que fue a principios de 1912. En todo caso, el propio Kandinsky revela en “Reminiscencias” que el manuscrito estuvo guardado durante dos años antes de su publicación.

<sup>126</sup> Respecto a esta crisis, Kandinsky nos dice que en Europa, alrededor de 1910, cada vez más “aumenta el número de personas que dudan de los métodos de la ciencia materialista aplicados a la *nomateria*, es decir, a la materia que no alcanzan nuestros sentidos. Y así como el arte recurre a los primitivos, ellos vuelven en busca de ayuda a tiempos y métodos casi olvidados.”, como las culturas de la India, que visitó Blavatsky en “tres largas estancias”, W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Ed. Premià, 1981, pp. 26-27. En el breve texto autobiográfico “Reminiscencias” de 1913, Kandinsky nos dice lo siguiente: “Pienso que la filosofía del futuro además de estudiar la naturaleza de las cosas también estudiará su espíritu con especial atención. Entonces se creará el ambiente que permitirá a los hombres en su totalidad sentir el espíritu de las cosas, experimentar este espíritu aún de manera inconsciente, así como hoy la forma externa de las cosas es experimentada por la humanidad en general de manera inconsciente, lo cual explica el goce del público con el arte representacional. De esta manera la humanidad estará preparada para experimentar primero lo espiritual en los objetos materiales y posteriormente lo espiritual en las formas abstractas.”, W. Kandinsky, “Reminiscences”, en Robert L. Herbert, *op. cit.*, p. 42. Posteriormente agrega que al escribir *De lo espiritual...* y el famoso “almanaque” *El jinete azul* de 1912, “Nada estaba más lejos de mi mente que un llamado al intelecto, al cerebro.” *Ibidem*, pp. 42-43. (Cfr. **nota 117** más arriba.)

<sup>127</sup> Linda D. Henderson, *op. cit.*, p. 32.

cuarta dimensión y compartía una posición anti-materialista con sus colegas rusos que hubiera hecho de la cuarta dimensión una parte lógica de su teoría artística. El término, sin embargo, no aparece en los escritos publicados de Kandinsky, los cuales en cambio ostentan el sello de la teosofía cristiana de Rudolf Steiner. De hecho, en Alemania bien pudo haber sido la fuerte influencia de Steiner la que desbancó a ‘la cuarta dimensión’ con una filosofía compatible pero más mística y elaborada.”<sup>128</sup>

Como adelanté líneas más arriba, Mondrian no sólo fue vecino de Rivera, sino que éste incluso lo llamó “su mejor amigo” en más de una ocasión. En una entrevista con Gladys March citada por Favela, Diego llega a decir que su más íntimo amigo, además de Picasso fue Mondrian, con quien, dice él, “intercambié ideas y experiencias artísticas”.<sup>129</sup> Reiterando esta información, y de manera por demás agradecida, en las *Confesiones...* lo expone de este modo: “Mi amigo más cercano, aparte de Picasso, se volvió Piet Mondrian, el depurador más sensible y más riguroso y feroz en medio de la ternura infinita de la compuerta de todo su ser.”<sup>130</sup> Evidentemente, además de haber sido un reconocido místico, el neoplasticista holandés escribió mucha teoría y su pintura es la comprobación fehaciente de una extensa investigación cromática. Es de sobra difundido que tanto los artistas agrupados en

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. xxii. Según John Gage, Kandinsky –aunque seguramente la conocía– “no se interesó en detalle por la teoría de Goethe hasta 1912”, J. Gage, *Color y cultura*, *op. cit.*, Nota 106 al capítulo 11, p. 293. En el texto, propiamente, nos dice que “El acceso de Kandinsky a la obra de Goethe se produjo a través del teósofo Rudolph Steiner; de hecho, los estudios recientes sobre la teoría de Kandinsky han insistido en la presencia de elementos ocultistas y espiritualistas relacionados básicamente con Steiner.” *Ibidem*, p. 207. Al respecto, Georges Roque apuntó en una conversación privada que, de hecho, Steiner fue el responsable de una edición (cfr. Nota 106 de *Color y cultura*, ver principio de esta **nota**) anotada e introducida por él de la *Farbenlehre* de Goethe en 1891 y que también Mondrian llegó a Goethe a través de este autor.

<sup>129</sup> Rivera citado por Ramón Favela, *op. cit.*, p. 48. Mondrian, antes de llegar a la idea del “neoplasticismo” (*De Nieuwe Beelding*), había estado muy familiarizado con la teoría de Goethe, con aquéllas de los neoimpresionistas e incluso con Superville. “A pesar de que leyó el *Essai sur les signes inconditionnels de l’art*, de Humbert de Superville, que desarrolla un verdadero simbolismo del color, la única vez que menciona el libro es para llevar agua a su molino al discutir el carácter emocionalmente neutro –por lo tanto ‘incondicional’– de la oposición vertical/horizontal.” Yve-Alain Bois, *op. cit.*, p. 319.

<sup>130</sup> Luis Suárez, *op. cit.*, p. 124.

torno a la revista *De Stijl* como los constructivistas rusos estuvieron sumamente interesados en las aportaciones de la ciencia y las matemáticas avanzadas al arte moderno y, por supuesto, también en los fenómenos físicos y psicológicos (espirituales) del color; el escultor Georges Vantongerloo, por ejemplo (véase **nota 117**). “Aunque había sido durante poco tiempo un seguidor de [Wilhelm] Ostwald, [Vantongerloo] desarrolló, alrededor de 1920, una amplia interpretación espiritual de la armonía cromática utilizando un análisis matemático de las longitudes de onda en el espectro.”<sup>131</sup>

Son muchos los pintores con los que convivió Rivera durante su larga estancia en Europa que son paradigmas de artistas-científicos en el campo del color, por ejemplo Robert y Sonia Delaunay, quienes fueron amigos muy cercanos de Ángel Zárraga, a su vez íntimo de Rivera, y con quienes tuvo varios encuentros. André Lhote, citado por Favela, cuenta que “Diego concurría regularmente a las reuniones dominicales en casa de Matisse durante la guerra, donde ‘el inquisidor Juan Gris, cuya incorruptibilidad estaba fuera de toda duda, únicamente hablaba de “noumena”, y el italiano [Gino] Severini y el mexicano Rivera jura-

---

<sup>131</sup> John Gage, *Colour and Meaning, op. cit.*, p. 245. Wilhelm Ostwald (1853-1932) fue un químico alemán (nacido en Letonia) que intentó una aproximación ciento por ciento científica al estudio del color, midiendo escalas de grises y de colores con métodos precisos. Junto con Herman von Helmholtz, y Wilhelm von Bezold, fue uno de los teóricos del color más importantes de la Alemania de finales del siglo XIX y principios del XX (su importante tratado *Die Farbenfibel* es de 1916). Como anota Gage, “Al parecer, antes que en Alemania su influencia [de Ostwald] se dejó sentir en Holanda, donde sus ideas fueron recogidas inmediatamente por el grupo De Stijl y especialmente en uno de los primeros pintores no representacionales del movimiento, Piet Mondrian.” J. Gage, *Color y cultura, op. cit.*, p. 248. En el mismo texto, su autor nos refiere que no todos los artistas coincidieron con las posturas de Ostwald, como Paul Klee, quien a pesar de haberlo leído, “se convertiría posteriormente en uno de los más acérrimos enemigos de Ostwald.” *Ibidem*, p. 247, y no fue sino hasta 1927 que fue invitado a dar unas conferencias a la Bauhaus. En cuanto a Mondrian, el amigo de Rivera, parece ser que en “sus cuadros de este periodo, él [ca. 1916] utilizó planos de primarios muy poco saturados, lo cual puede estar claramente relacionado con la postura de Ostwald en cuanto a que la armonía cromática debía alcanzarse principalmente por medio de la regulación *tonal*. La composición más temprana en la que utilizó este principio parece haber sido *Composición – 1916*”, J. Gage, *Colour and Meaning, op. cit.*, p. 260.

ban en nombre de Poincaré, Riemann y la cuarta dimensión’.”<sup>132</sup> Además de los Delaunay, de prácticamente todos los cubistas, de Modigliani y de muchos otros artistas seminales, Rivera –que vivía con una pintora rusa– también fue muy cercano a Mijail Larionov y a Natalia Goncharova, quienes, de regreso a Rusia, fundaron el rayonismo, movimiento pictórico basado principalmente en la luz, y por ende, en la física del color. Ramón Favela también nos informa que en las oficinas del periódico *Montjoie!* Rivera llegó a conocer a Apollinaire, a Igor Stravinsky, a Eric Satie, a Fernand Léger, al propio Kupka y a Morgan Russell, el fundador del sincromismo en Estados Unidos, un movimiento claramente preocupado por las teorías avanzadas del color existentes a principios del siglo XX.<sup>133</sup> Olivier Debroise quien, en su biografía sobre Diego, nos refiere continuamente a la vida social de Rivera en Montparnasse, hace múltiples menciones de todos estos personajes. Hacia 1913, el “vaivén de los artistas entre París y los demás países de Europa se intensificó. Delaunay y Picasso, acompañados por Apollinaire, estaban en Munich en el *Blaue Reiter* de Vasili Kandinsky. Los futuristas no dejaban de viajar y publicaban cada vez más manifiestos. Delaunay y su esposa inventaban [sic] el *orfismo* que se convertiría en *simultaneísmo*: forma híbrida de cubismo y de futurismo que destacaba las búsquedas de la luz. Ezra Pound inventaba su variante londinense de simultaneísmo: el *vorticismo*, y, en Moscú, en torno al grupo *La cola del burro*, Natalia Goncharova, Miguel Larionov y Tatlin creaban el *cubo-futurismo* ruso que se transformó rápidamente en el *rayonismo* cuya meta era el estudio de

<sup>132</sup> Ramón Favela, *op. cit.*, p. 114. En la cita correspondiente a la **nota 54** de este capítulo, Gleizes y Metzinger en su conocido texto sobre el cubismo se refieren a la importancia que para ellos tuvo este importante matemático.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 65. La palabra “sincromía” juega evidentemente con la sincronía (el tiempo), el color y la sinestesia, uno de los conceptos que más intrigarón a los científicos y artistas de finales del siglo XIX y principios del XX involucrados con la percepción del color y otros sentidos, como el oído (la música). Wassily Kandinsky escribió que cuando era joven “A veces escuchaba un susurro de los colores cuando se mezclaban. Era como una experiencia que uno podría escuchar en la cocina secreta del alquimista, envuelta en misterio.”, W. Kandinsky, “Reminiscencias”, *op. cit.*, p. 34. El sincromismo pretendía traducir la gama cromática en términos musicales.

las relaciones de la luz (el rayo) en el espacio. Este movimiento sería luego la base del *constructivismo*. Morgan Russel y Stanton McDonald publicaban en París un manifiesto *sincromista*, versión norteamericana del cubo-futurismo.”<sup>134</sup> Fue en este envidiable ambiente en el cual se desarrolló Rivera durante más de diez años.

Como había mencionado al principio del capítulo,<sup>135</sup> durante su estancia en la Academia, Rivera había consultado con el Dr. Atl (su “mentor en el divisionismo”) el secreto de los pasteles grasos (que más tarde el propio Gerardo Murillo habría de bautizar con el nombre de “atl-colors”). Esto demuestra un interés ya existente por el divisionismo o cromoluminismo (como lo prefería llamar Georges Seurat) antes del viaje a Europa. En las *Confesiones...*, nos dice que “Atl nos enardeció por el divisionismo, en forma rigurosa y más bien teutónica del neoimpresionismo, fino y sutil de Seurat, italo-suiza-germanizada en Segantini, el pintor de La Engadina, ídolo de Atl y adorador fiel del esplendor luminoso de la natu-

---

<sup>134</sup> Olivier Debroise, *op. cit.*, pp. 50-51. En términos estrictos y de acuerdo con el contexto en el que fue incluida, esta cita tiene algunas inexactitudes, como vincular a Tatlin en el rayonismo (aunque sí fue constructivista) o decir que el orfismo fue inventado por los Delaunay. Este último término “orfismo”, utilizado desde el siglo XIX por los pintores simbolistas fue aplicado por Apollinaire a la pintura de Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp y la pareja Delaunay, quienes agregaron a su obra elementos más líricos en contraposición con la austeridad del cubismo analítico (véase Ian Chilvers, *Diccionario de arte*, Madrid, Alianza Ed., 1995). El simultaneísmo al que se refiere Debroise pretende aplicar la teoría de los contrastes simultáneos desarrollada por Chevreul durante la primera mitad del siglo XIX y que tanto influyó a los pintores desde Delacroix (véase **nota 9** al principio de este capítulo). El término “vorticismo” fue efectivamente acuñado por Ezra Pound quien escribió para los únicos dos números publicados de la revista *Blast* en Inglaterra. Ya desde 1910, Filippo Tommaso Marinetti había dado una serie de conferencias en Londres, influyendo directamente a los jóvenes artistas que adoptaron el cubo-futurismo francés, entre ellos, Edward Wadsworth, Jacob Epstein y David Bomberg. Véase Richard Cork, “Blast, Armageddon and Aftermath” en *Blast to Freeze. British Art in the 20th Century* (catálogo), Kunstmuseum Wolfsburg, Hatje Cantz Publishers, 2002. *La cola del burro* se refiere a un grupo de pintores radicales escindidos de otro más numeroso llamado *La jota de diamantes* a partir de una exposición cubista en Moscú que incluyó obras de André Lhote, de Gleizes y de Metzinger y de los rusos Larionov, Goncharova y Malevich en 1910. Algunos de estos artistas fueron muy cercanos al grupo literario Hylaea en el que participaron Vladimir Mayakovsky y Alexei Kruchenykh (cfr. **nota 53** de este capítulo). Véase también el texto de Linda D. Henderson, quien hace un amplio recuento de la relación de estos grupos con la cuarta dedimensión. Acerca del rayonismo nos dice que “Larionov estaba decidido a representar en la tela los rayos de luz que se reflejan de un objeto, rechazando por completo las imágenes convencionales de los objetos en las que se basaban los pintores previos.”, L. D. Henderson, *op. cit.*, p. 261.

<sup>135</sup> Véase cita correspondiente a la **nota 23** de este capítulo.

raleza alpina.”<sup>136</sup> Curiosamente, Giovanni Segantini era a su vez uno de los pintores que Kandinsky consideraba más espiritual. “En la pintura, tras la época idealista surge la tendencia impresionista, que alcanza su forma más dogmática, con objetivos puramente naturalistas, en la teoría del neo-impresionismo, que a su vez entra ya en la abstracción [...] Casi simultáneamente surgen tres manifestaciones completamente diferentes: 1. Rossetti [...]; 2. Böcklin [...] y 3. Segantini [...]. He escogido precisamente estos tres nombres por considerarlos característicos de la investigación en terrenos no materiales [...]. Segantini [...] quizá sea en realidad el más inmaterial de estos artistas.”<sup>137</sup> Como había anotado en la **nota 24** al principio del capítulo, Rivera había hecho varios experimentos formales con la técnica del neoimpresionismo descrita por Paul Signac incursionando en el contraste simultáneo enunciado por M.-E. Chevreul y mismo que estudió en persona a partir de los murales de Delacroix en San Sulpicio, logrando exhibir algunos de estos trabajos incluso en la misma sala junto a Henri-Edmond Cross, precisamente uno de los artistas a quienes está dedicado el texto de Signac.

---

<sup>136</sup> Luis Suárez, *op. cit.*, p. 83. (Cfr. un relato similar en la “Disertación sobre la encáustica y del fresco” donde en el divisionismo “la cúspide dentro de la Escuela de París era el gran Seurat, y entre los pintores derivados de ella en la Europa Central, el italo-suizo Segantini, en quien creía y adoraba Gerardo Murillo, quien a su vuelta de Europa en los alrededores de 1903, fue en México apóstol del divisionismo.”, Diego Rivera y Juan O’Gorman, *op. cit.*, p. 11.)

<sup>137</sup> Wassily Kandinsky, *op. cit.*, pp. 33-34.



Fig. 28. Diego Rivera, *Tierras quemadas de Cataluña*, 1911.

Sin embargo, nos dice Ramón Favela que “Duró poco tiempo el entusiasmo de Rivera por el divisionismo y la técnica puntillista (que después adoptó por razones meramente decorativas en sus pinturas cubistas). Su interés por el divisionismo –consistente en yuxtaponer pinceladas separadas o ‘puntos’ de colores puros, a fin de obtener teóricamente una combinación óptica y un máximo de luminosidad–<sup>138</sup> coincidió el año de 1911 con el resurgi-

---

<sup>138</sup> Desde épocas muy antiguas muchos artistas intentaron avivar sus colores por medio de yuxtaposiciones de fragmentos de colores puros (lo cual sabían los grandes maestros de la técnica del mosaico). A partir de la obra de Rubens y muchos otros, Delacroix perfeccionó la técnica logrando mayor luminosidad que en sus obras de juventud. A partir de mediados del siglo XIX, como ya he intentado explicar, entre artistas y algunos científicos como Michel-Eugène Chevreul buscaron encontrar leyes precisas para lograr este efecto. Sin embargo Georges Roque nos dice que “Chevreul se había dado cuenta que dos áreas de colores complementarios tienden a intensificarse a sí mismas cuando se yuxtaponen, pero nunca recomendó que este efecto se adoptara en la pintura [...]. Para los pintores preocupados por la luminosidad y la saturación, sin embargo intensificar colores por medio de la yuxtaposición de matices complementarios pronto se convirtió en un método excelente. Ejemplos como este muestran que ‘malinterpretar’ la ciencia no es un error que el artista más informado puede evitar sino el resultado inevitable de la diferencia de metas entre el pintor y el científico del color.”, G.

miento generalizado en París del interés por el neoimpresionismo.”<sup>139</sup> En referencia a la famosa pintura *Un domingo por la tarde en la isla de la Grand Jatte* de Seurat, John Gage nos dice que fue “la primera [en la historia] que se sirve de una teoría óptica para justificar el uso de una técnica.”<sup>140</sup> Cuando Seurat la comenzó, en 1884, prácticamente no había en su estudio y difícilmente podía alejarse lo suficiente como para comprobar sus teorías de manera adecuada. A partir de su amistad con Signac y posteriormente con Camille Pissarro, a quien conoció en octubre de 1885, Seurat perfeccionó su técnica y no obstante haber declarado terminada la gran pintura en marzo previo, la siguió trabajando durante unos meses más utilizando una técnica más rigurosa.<sup>141</sup> Cuando Rivera comenzó sus experimentos dentro del divisionismo, que ciertamente había tenido un resurgimiento alrededor de 1911, ya habían incursionado en dicho método decenas de artistas y ya se había publicado mucho al respecto, comenzando por el tratado de Signac. Por estas razones me inclino a pensar que los pocos cuadros que hizo Rivera en aquel entonces fueron más como ejercicios de experimentación teórica en cuanto al uso del color e investigación y no tanto con fines comerciales, aunque también le brindaron su primera oportunidad de exhibir con los “grandes”. Había dicho que Seurat murió muy joven en 1891. Si bien fue el inventor del cromoluminismo (antecedente directo de la impresión *offset*) fueron Signac y muchos otros quienes lo perfeccionaron y quienes más provecho obtuvieron de la técnica. Por otro lado, comenzando por Signac (y por supuesto Vincent van Gogh antes que él) muchos de los neoimpresionistas viajaron al Mediterráneo en busca de la intensa luz que había maravillado a Dela-

---

Roque, “Seurat and Color Theory”, en Paul Smith (ed.), *Seurat re-viewed*, The Pennsylvania State University Press, 2010, pp. 45-46.

<sup>139</sup> Ramón Favela, *op. cit.*, p. 36. (Cfr. **Nota 24** al principio de este capítulo.)

<sup>140</sup> John, *Color y cultura*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>141</sup> Véase la cronología (“Biographical Outline”) incluida en Pierre Courthou, *Georges Seurat*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1968.

croix cuando visitó el norte de África. Signac llegó por primera vez a Saint Tropez en 1892, donde después de leer el diario de éste (publicado en 1893) decidió escribir su *D'Eugène Delacroix au néoimpressionnisme*. Posteriormente lo alcanzaron muchos de sus amigos que quedaron maravillados con los paisajes circundantes a las múltiples pequeñas aldeas de pescadores, muchas de las cuales aún eran inaccesibles por tierra. Después llegarían los *fauves*, encabezados por Henri Matisse, quien posiblemente aconsejado por Signac viajó con su familia a la Costa Bermeja (situada al sur de Collioure, donde Signac había llegado en fecha tan temprana como 1887)<sup>142</sup> en el verano de 1905 y muchos otros grandes coloristas de la tradición francesa, incluido Pierre Bonnard quien vivió hasta su muerte en Le Cannet, poblado ahora conurbado con Cannes en la Riviera Francesa.<sup>143</sup>

Como hemos visto, Rivera comenzó a interesarse por la teoría del color por lo menos cuando trabajó de cerca con el Dr. Atl y entró en contacto con el cromoluminarismo. Posteriormente, como argumenta Ramón Favela, hizo algunos estudios en torno a la paleta de El Greco y ya en París intentó descubrir los secretos de Delacroix, inclusive recurriendo a la *Historia natural* de Plinio para entender los métodos para la encáustica que no habían podido resolver ni Delacroix ni Montavert, el autor de un tratado de pintura que consultó entonces.<sup>144</sup> Posteriormente recurrió de manera consciente al neoimpresionismo y tuvo la fortuna

---

<sup>142</sup> Véase Marie Paul Vial, *op. cit.*, pp. 44-47.

<sup>143</sup> A pesar de todo lo que he dicho y coincidiendo con varios de los autores que he podido consultar se sigue cayendo en el lugar común de la luz especial de los lugares de veraneo y de los países subdesarrollados. Para mi sorpresa, casi todos los textos de los expertos que escribieron en el catálogo de la exhaustiva exposición *Le Grand atelier du Midi* al que he hecho referencia insisten en ello y también, lo cual es más lógico, dos de los prologuistas, los alcaldes respectivos de Aix-en-Provence y de Marsella, ciudades donde se llevó a cabo la exposición. En el caso de Bonnard, Georges Roque se queja de este hecho cuando dice que “La conclusión que se impone es que, de manera contraria a lo que se ha dicho con tanta frecuencia, él no estaba muy interesado en la luz del Mediodía francés” debido a que, entre otras razones, pintaba en su estudio y casi no copiaba del natural. Véase G. Roque, *La Stratégie de Bonnard. Couleur, lumière, regard*, París, Gallimard, 2006, p. 186.

<sup>144</sup> Es posible que se tratara del *Traité complet de la peinture* de Jacques Nicolas Paillet De Montabert y no de Henri Montavert como lo llama Rivera.

de “encallar”, por decirlo de alguna manera, en el mismo edificio donde vivía Mondrian y muy de cerca a los cubistas más teóricos del círculo de Puteaux, con los Delaunay, con los sincromistas, con Matisse y con los rayonistas rusos, todos ellos reconocidos y expertos coloristas, quienes, al igual que Rivera, supieron poner en práctica sus vastos conocimientos creando algunas de las obras más complejas de la historia de la pintura moderna.

En la **Introducción** describí someramente el caso de las visitas de Signac al químico Chevreul,<sup>145</sup> el cual, desde que lo publicó John Rewald en 1956, se ha prestado a muchas confusiones, mismas que ya han sido zanjadas gracias al esfuerzo de varios especialistas como Robert L. Herbert, John Gage y, más recientemente, Georges Roque. Varios autores han hecho referencia a una histórica visita que se supone que Seurat y Signac hicieron a Chevreul en 1884, cinco años antes de su muerte a los 103 años de edad, pero no fue así. Signac, quien afirmó haber acudido en compañía de Seurat, en realidad hizo dos visitas: la primera con el pintor Charles Angrand y la segunda sí con Seurat, pero no alcanzaron a ver al anciano y fueron recibidos por el asistente Émile David (ver **nota 15** de la **Introducción**). Sin embargo, Rewald, uno de los principales expertos en la historia del postimpresionismo, nos dice que “Ansioso por enterarse a fondo de las teorías que estaban en la base del sistema de Seurat, Signac mantuvo una entrevista con Chevreul. El científico, que contaba en aquel entonces noventa y ocho años de edad, dijo al joven pintor que treinta y cuatro años antes le había escrito Delacroix expresando el deseo de discutir con él la ciencia del color y de consultarlo acerca de determinados problemas. Pero Delacroix no pudo acu-

---

<sup>145</sup> Michel-Eugène Chevreul, quien fue durante muchos años el tintorero en jefe de la fábrica de tapices Los Gobelinos en París es el autor del influyente libro (cuyo título tiene más de cinco renglones) *De la loi du contraste simultané des couleurs...* publicado en 1839. El título completo puede consultarse en la extensa y muy especializada bibliografía que nos proporciona Georges Roque en *Art et science de la couleur...*, *op. cit.*

dir nunca a esta cita por causa de un mal de garganta crónico.<sup>146</sup> Cuando algún tiempo más tarde volvió Signac acompañado por Angrand, con la idea de solicitarle a Chevreul que actuase como árbitro en una discusión sobre un problema especialmente difícil, comprobaron que el centenario había perdido sus facultades. Tras pedirle varias veces que repitieran su pregunta, de pronto Chevreul pareció comprender y exclamó; ‘¡Ah! ¡ah! ¡división de la luz! Oh, sí. Ahora recuerdo. Una vez escribí un folleto sobre el tema. ¡Ah!, son ustedes pintores. ¿Por qué no visitan a mi colega Monsieur Ingres en el Institut de France? El puede darles toda la información’. Ingres llevaba enterrado veinte años.”<sup>147</sup> La importancia de esta ahora célebre cita radica en que es muy probable que el químico no haya realmente perdido sus facultades como sugiere Rewald, y que efectivamente los haya remitido a Ingres, aún muerto. John Gage, en el capítulo 15 de *Colour and Meaning*, “Chevreul between Classicism and Romanticism” explica esta situación, que en breves palabras es la siguiente: Delacroix, seguidor de Rubens, es reconocido como uno de los máximos coloristas de la primera mitad del siglo XIX, pero jamás visitó a Chevreul, quien era unos diez años mayor que él, por lo que eran más o menos contemporáneos y llegaron a conclusiones similares en cuanto al manejo del color pero por caminos distintos. Es también sabido que ambos se interesaron por el trabajo del otro alrededor de aquellos años aunque no llegaron a conocerse personalmente. Durante su larga vida, el químico francés mantuvo estrechas relaciones con diversos pintores, pero la gran mayoría eran conservadores ligados a la Academia (al igual que Ingres), como el neoclásico Louis Hersent, Louis Daguerre (quien era un reconocido pintor

---

<sup>146</sup> Esta anécdota puede constatarse en el fundamental texto de Paul Signac, *D’Eugène Delacroix...*, *op. cit.*, pp. 45-46. La cita fallida debió haber ocurrido en 1850, treinta y cuatro años antes de la famosa entrevista de Signac con Chevreul. En su diario, Delacroix relata que tuvo muchos malestares e incluso anota las veces que visitó al médico, pero sólo comenta que tenía la “garganta fatigada” (“*la gorge fatigué*”) el 4 de mayo de ese año y en todo el diario jamás menciona a Chevreul. (Véase Eugène Delacroix, *Journal*, *op. cit.*, p. 235.)

<sup>147</sup> John Rewald, *El Post-impresionismo. De van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 64-65.

de dioramas antes de inventar el daguerrotipo) y Horace Vernet quien, de acuerdo con Gage y constatado por Georges Roque, no aprendió gran cosa de Chevreul. “A pesar de sus lazos con la escuela romántica francesa en su juventud, Vernet llegó a ser una figura oficial, miembro del Instituto, profesor de la École [en francés en el original] y predecesor de Ingres como director de la academia francesa en Roma (1829-32), atiborrado de honores tanto en Francia como en el extranjero y quizás el pintor francés más conocido del público en general de su tiempo. ¿Pero acaso Vernet aprendió algo de color del teórico? Quizás no mucho.”<sup>148</sup> Roque dedica un capítulo de su libro *Art et science de la couleur* a la relación que tuvieron Vernet y Chevreul y recoge una interesante cita de la famosa entrevista que le realizó Paul Nadar al químico (con fotografías de Nadar padre). Ahí confirma que el propio Chevreul sabía que su amigo no había comprendido gran cosa sobre el contraste simultáneo. “¡Si he citado esta anécdota, parece ser que ésta demuestra que *Madame* Vernet ha comprendido mejor la ley del contraste que su marido el pintor!”<sup>149</sup> Más adelante en el mismo texto, Roque nos da otra explicación de por qué el viejo químico pudo haberlos remitido a Ingres: “sin duda desilusionado por el hecho de que estos jóvenes pintores lo visitaran tan tardíamente, puesto que él acababa de jubilarse, les aconsejó que fueran a ver un pintor miembro de la Academia y cuya obra correspondiera a sus gustos clásicos.”<sup>150</sup> Gage, por su parte nos dice que “La sugerencia del gran químico era perfectamente correcta – salvo por el hecho de que Ingres llevaba muerto dieciocho años– y que era entre los pinto-

---

<sup>148</sup> John Gage, *Colour and Meaning*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>149</sup> Georges Roque, *Art et science de la couleur*, *op. cit.*, p. 224. Más adelante, el autor se excusa de la broma diciendo que lo importante es que en su época las investigaciones de Chevreul fueron mucho más importantes para las artes aplicadas, como la moda (en lo que Mme. Vernet se interesó más durante su visita), que para la pintura.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 365.

res de tendencia clasicista, tales como Ingres, donde podemos encontrar a los herederos más inmediatos de los principios de Chevreul.”<sup>151</sup>

Con esta historia quiero sugerir que Rivera recibió conocimientos sobre el color desde diversas fuentes, algunas de las cuales parecerían opuestas en un principio, pero que en realidad no lo fueron tanto; por un lado los conocimientos “ingristas” de sus maestros Rebull y Velasco que, por lo visto, bien pueden estar relacionados con los de Chevreul y sus antecesores, y aquéllos del divisionismo de Atl, los cromoluminaristas y Delacroix, quien a su vez fue cercano a Charles Blanc, el otro teórico fundamental para la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XIX que tampoco fue ajeno a Ingres, a pesar de la mala fama de colorista que adquirió este último debido a los acalorados debates que se dieron en la época entre los “ingristas” y los seguidores de Delacroix. “El encuentro de Delacroix con el crítico Charles Blanc, director de Bellas Artes con el breve gobierno socialista de 1848-1850 y autor de uno de los libros de texto para artistas más importantes de la segunda mitad del siglo, fue de enorme importancia para asentar su gran reputación como colorista.”<sup>152</sup> En el mencionado texto de Rivera sobre la encáustica, él confirma esta relación cuando nos dice que el “éxito de las obras maestras de Degás [sic] al pastel [...] empujó a muchos pintores a la búsqueda de colores que, conservando la enorme ventaja del pastel respecto a la escala de colores puros, no tuvieran la fragilidad que éste presentaba. Esta situación no era nueva; apenas los pintores de la Escuela de París habían entrado en contacto con las conquistas de lo que pudiera llamarse nueva ciencia del color y que los llevó a comprender mejor las obras del pasado, tales como los mosaicos griegos y bizantinos, las tapicerías orientales y las obras de los pintores venecianos y holandeses como Vermeer, Van Delft [sic] y Rem-

---

<sup>151</sup> John Gage, *Colour and Meaning, op. cit.*, p. 196.

<sup>152</sup> John Gage, *Color y cultura, op. cit.*, p. 174.

brandt [...]. El experimentador de más relieve en esta línea fue el gran maestro Delacroix. El mayor ejemplo que dejó de su experiencia son las magníficas pinturas murales hechas en una de las capillas laterales en la iglesia de San Sulpicio, en París.”<sup>153</sup>



**Fig. 29. Paleta de Diego Rivera. Cortesía del Museo Estudio Diego Rivera.**

En esta maltratada paleta, probablemente raspada por alguien después de la muerte del pintor, se puede apreciar un dato que quizá pueda resultar relevante para los estudiosos del color pero que desafortunadamente no comprueba que Rivera haya sido un colorista consumado (aunque su pintura sí lo hace);<sup>154</sup> no obstante, me permitiré subrayar este dato: los

---

<sup>153</sup> Diego Rivera y Juan O’Gorman, *op. cit.*, p. 12. Véase **Fig. 12** y **nota 24** de este capítulo.

<sup>154</sup> Como he intentado aclarar a lo largo del capítulo, a partir de su obra y de los datos biográficos de los años formativos de Rivera, podemos afirmar que fue un importante colorista, en el sentido en que lo fueron Rubens, Delacroix, los neoimpresionistas y muchos pintores con los que Rivera coincidió en París a principios del siglo XX. En cuanto a la “ciencia del color”, en la cual fueron “iniciados” los neoimpresionistas a partir de su visita a Chevreul, por ejemplo, lo cual puede ser un objeto de discusión para futuras investigaciones, no puedo aseverar que Diego haya sido un consumado experto y mucho menos un teórico del color como sí lo fueron muchos científicos y no necesariamente los artistas, como bien lo plantea Georges Roque en varios de sus escritos (cfr. “Seurat and Color Theory” cuando al principio dice que “La cuestión de si acaso la práctica de Seurat era ‘científica’ sigue siendo un asunto de candentes debates. Algunos especialistas prominentes creen que sí lo es, otros que no. En general, sin embargo, las afirmaciones acerca de la ‘naturaleza científica’ del arte de Seurat dependen mucho de la manera en la que se consideran las relaciones entre el arte y la cien-

colores están dispuestos de manera contrastante, tanto en la oposición rojo-verde, como en cuanto a las teorías clásicas respecto a la temperatura. Cuando varias líneas más arriba mencioné que el gran muralista perteneció por derecho propio a uno de los linajes más selectos del colorismo europeo, sugerí que éste partía de Rubens y concluía, posiblemente, con Henri Matisse. Vimos también que Rivera era asiduo a las reuniones en casa de este último, donde discutían diversos temas, algunos vinculados con las relaciones entre el arte y la ciencia. Un dato relevante es que Matisse, como muchos de los pintores *fauvistas*, viajó continuamente a la costa mediterránea donde llegó por medio de Paul Signac y cuya obra sobre el neoimpresionismo, publicada en 1899, había estudiado. Ahí, durante sus primeras estancias experimentó (entre 1904 y 1905) intensamente con el cromoluminarismo. Respecto a algunas de estas pinturas “pre-fauvistas”, la historiadora Claudine Grammont describe que “el flujo luminoso se encuentra aquí transformado en color puro a partir de la aplicación de teorías físicas de óptica durante mucho tiempo estudiadas y utilizadas por los neoimpresionistas.”<sup>155</sup>

---

cia. El interés de algunos críticos que intentan zanjar la brecha entre el arte y la ciencia tenderá a insistir en la personalidad científica de Seurat, mientras que los académicos que creen que la ciencia está mucho más allá del alcance de los artistas insistirán por lo tanto en la imposibilidad de los pintores para alcanzar un razonamiento ‘científico’.”, G. Roque, “Seurat and Color Theory”, en Paul Smith (ed.), *op. cit.*, p. 44).

<sup>155</sup> Claudine Grammont, “Lux(e)”, en Marie-Paule Vial *et al.*, *op. cit.*, p. 136.



Fig. 30. Henri Matisse, *Lujo, calma y voluptuosidad*, 1904.

Dos de las corrientes que formaron parte de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX que más experimentaron con el uso del color fueron el fauvismo y el expresionismo alemán. Muchos críticos y una buena parte del público poco especializado, desde la época en la que se produjeron las invaluable obras de los enormes artistas que participaron en dichos movimientos hasta la fecha, han criticado la supuesta arbitrariedad con la que hicieron uso del color. Sin embargo, como he tratado de demostrar, ambas escuelas tienen profundas raíces en los estudios de color más serios que existían a principios del siglo pasado. Los *fauves*, entre ellos Henri Matisse, André Derain, Charles Camoin y Albert Marquet, habían viajado frecuentemente al Mediterráneo francés con la intención de estudiar el color influidos por artistas de la generación anterior como Signac y Cézanne y ahí entraron en contacto con fuentes muy audaces del estudio del color como fueron Vincent van Gogh y

Paul Gauguin.<sup>156</sup> El expresionismo, particularmente aquel relacionado con el grupo del Jinete Azul estuvo muy influido por la teoría de los colores de Goethe y las investigaciones de muchos de los teóricos alemanes de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.<sup>157</sup> Muchos de los físicos más avanzados en cuestiones cromáticas hacia finales del siglo anterior, como Helmholtz, von Bezold y el propio Ostwald, vivieron y trabajaron en Alemania, así como algunos filósofos seguidores de la tradición inaugurada por Goethe y que tanta influencia tuvieron en los pintores rusos (comenzando por Kandinsky), en los holandeses, en muchos de los franceses vinculados con el cubismo y el estudio más o menos científico del color (donde debemos incluir a Diego Rivera) y, por supuesto, en los propios alemanes.<sup>158</sup> “El riguroso entrenamiento de Rivera en la geometría y en las leyes de la óptica –una demostración positivista en la ‘ciencia’ de representar el mundo en una superfi-

---

<sup>156</sup> En Collioure y sus alrededores se estableció una pequeña comunidad artística que contó con la presencia de Matisse y de André Derain, además del escultor Aristide Maillol y dos de los más importantes coleccionistas de Gauguin, Gustave Fayet y Maurice Fabre. Véase Claudine Grammont, *op. cit.*, p. 136. Van Gogh, también alentado por Signac y siguiendo las enseñanzas de Delacroix había viajado al Mediodía francés a finales de la década de 1880 y estudió de cerca la paleta de un seguidor de este último, Adolphe Monticelli, “quien profesaba una gran admiración por los maestros del color Tiziano, Veronés, Rubens, Delacroix... él entró por derecho propio, para Van Gogh, a esta familia de coloristas.”, Marie-Paule Vial, *op. cit.*, p. 41.

<sup>157</sup> John Gage nos dice que “Lo que une de manera más clara al grupo del Jinete Azul con la tradición romántica de la teoría del color es su creencia en la polaridad, en el contraste, lo que comprende todo su pensamiento y que muchas veces parece estar relacionado de manera específica con Goethe.”, J. Gage, *Colour and Meaning, op. cit.*, p. 193 y más adelante agrega que “En la Bauhaus de Dessau, con su decisiva orientación moderna y tecnológica, [Kandinsky] comenzó a separarse de ‘los teósofos’ y comenzó a hacer muchas más referencias a las ideas de Wilhelm Ostwald, el más conocido de los científicos teóricos del color alemanes, a [Wilhelm] Wundt y a la reciente escuela alemana de la psicología Gestalt.” *Ibidem*, p. 195.

<sup>158</sup> Un dato interesante es que Arthur Schopenhauer escribió un extraordinario ensayo sobre el color que, desafortunadamente ha pasado un tanto desapercibido. Incluso, el filósofo Isidoro Reguera, autor de la “Introducción” a la edición mexicana de *Observaciones sobre los colores* de Ludwig Wittgenstein y a quien ya habíamos mencionado, habla que las ideas del austriaco fueron influidas por las lecturas de Goethe y de Newton y en ningún momento menciona a Schopenhauer, aunque es muy factible que Wittgenstein lo hubiera leído. En dicho ensayo, surgido a partir de que el filósofo conociera personalmente a Goethe y publicado tan sólo seis años después del *Zur Farbenlehre* (en 1816), aunque después lo haya corregido en 1854, rebata a Goethe así como también a Newton con base en una sólida investigación donde incluye trabajos muy recientes de especialistas como el propio Helmholtz. Dice, por ejemplo, que “el blanco se forma también a partir de dos colores químicos no transparentes en un experimento expuesto por *Helmholtz*, [cursivas en el original] Este (en su escrito de habilitación *Sobre la teoría de los colores compuestos*, 1852, p. 19) señala...”, A. Schopenhauer, *Sobre la visión y los colores*, Madrid, Ed. Trotta, 2013, p. 82.

cie bidimensional– tuvo un enorme significado para el periodo europeo del artista.”<sup>159</sup>

Cuando Rivera regresó a México en 1921, había acumulado un vastísimo corpus que explica su superlativa producción posterior.

El marcado nacionalismo de Diego Rivera no es ningún secreto y no sólo está presente en toda su obra sino también en su personalidad (para comprobarlo es suficiente con visitar el museo-estudio –más una especie de mausoleo– Anahuacalli en la ciudad de México o su anterior taller en San Ángel, donde hay cientos de piezas arqueológicas mexicanas y una buena colección de objetos provenientes del arte popular local), y varias de las fuentes que he consultado describen cómo ocurrió que dicho sentimiento además fue creciendo a lo largo de los distintos momentos de su vida. Ramón Favela nos dice, por ejemplo, que su interés “por motivos netamente mexicanos fue despertado o reforzado por la gran exposición de arte folklórico ruso que organizó Natalie Ehrenburg para el Salon d’Automne de 1913”.<sup>160</sup> Al año siguiente, cuando comenzó la guerra en Europa y durante la revolución en México, llegaron a París diversos conocidos suyos portadores de noticias de su patria. Olivier Debroise nos relata que “nuevos visitantes llegaban a visitar a Diego en su estudio. Martín Luis Guzmán [...] entró un día de improviso en el taller del pintor. Rivera pintó el retrato del escritor mientras éste relataba episodios de la guerra civil mexicana. Fueron nuevas mitologías que lo hacían entusiasmarse por los nuevos héroes de su tierra y reconociera algo que había olvidado: ¿cierto carácter mexicano escondido bajo el barniz de su cultura francesa recién adquirida? ¿El salvajismo que buscaba? Si la pintura negra había salvado a Picasso, México debería de salvar a Rivera.”<sup>161</sup> En el ambiente multinacional del

---

<sup>159</sup> Laurance P. Hurlburt, *op. cit.*, p. 91.

<sup>160</sup> Ramón Favela, *op. cit.*, p. 67.

<sup>161</sup> Olivier Debroise, *Diego de Montparnasse, op. cit.*, p. 74.

París de las primeras décadas del siglo pasado, el guanajuatense era uno de los pocos mexicanos que pertenecían al círculo intelectual y hay muchas referencias a su propensión por hacerse notar demostrando y presumiendo su origen. No obstante, debemos tener cuidado de las exageraciones y la caricaturización que del personaje Rivera, una vez que hubo alcanzado una gran fama, que de él han hecho escritores, críticos de arte a aún cineastas, que lo han retratado como un personaje gigantón, grotesco, bromista, violento y borracho que canta antiguas canciones mexicanas. (Ver, por ejemplo dos de las películas que se han hecho sobre Frida Kahlo, la de Paul Leduc de 1986 y la de Julie Taymor de 2002). También debemos tomar en cuenta que Rivera fue uno de los más grandes protagonistas del México posrevolucionario hasta su muerte en 1957 y que vivió todos los altibajos de la “mexicanización” impulsada por los sucesivos gobiernos representantes de la revolución institucionalizada.

Si bien se fue haciendo más “mexicano” hacia el final de su periodo cubista y posteriormente se convirtió en uno de los máximos arquetipos de lo que esto puede representar, esto no tuvo un impacto significativo en una posible “mexicanización” de su paleta; es decir, los colores brillantes surgieron en Europa, como aclaré en los primeros párrafos del capítulo y se mantuvo estable hasta los últimos años de su vida. Si bien la primera pintura de Rivera es de colores muy parcos, influida por la escuela española, rica en tierras y ocre, está claro que posteriormente se fue encendiendo, y que muy cerca del final de su vida cobró un colorido casi exagerado, pero que difícilmente tuvo que ver con un sentimiento patriótico. John Gage describe el caso de Claude Monet, cuya paleta se fue abrigando con la edad y es posible que podamos adoptar el ejemplo a la evolución cromática de Rivera. También está el caso contrario, en el cual algunos pintores han oscurecido sus paletas con la edad, ha-

biendo muchas explicaciones; por ejemplo, la creciente pobreza de Rembrandt o la depresión aunada al misticismo en Mark Rothko. “Muchos de los más grandes coloristas en la historia de la pintura han vivido hasta muy viejos y continuaron siendo productivos durante sus últimos años. Por otro lado, es bien sabido que, generalmente, la discriminación cromática se hace menos aguda con la edad, de manera muy independiente del efecto de enfermedades crónicas de la visión como las cataratas. Este último defecto ayuda a comprender, por ejemplo, el enrojecimiento estridente en muchas de las obras de Monet alrededor de la época de la Primera Guerra Mundial y podríamos suponer que este deterioro puede manifestarse en la obra de otros artistas envejecidos [... En cambio, la obra tardía de Turner y Matisse...] muestra un creciente refinamiento y sutileza en el manejo del color.”<sup>162</sup>



**Fig. 31. Diego Rivera, *La hamaca*, 1956.**

---

<sup>162</sup> John Gage, *Colour and Meaning*, *op. cit.*, p. 19.

Mucha de la obra de caballete de Rivera de finales de los años treinta en adelante muestra un dominio fantástico del color, siendo relativamente sobria. Pienso en el espléndido retrato de Lupe Marín en el Museo de Arte Moderno (1938), en el de Irene Phillips del Museo Dolores Olmedo (1955), o en el de Lucila Balzaretti en la casa-estudio de San Ángel (1954), por mencionar sólo unos cuantos. Pocos días antes de redactar la primera versión de estas líneas finales se llevó a subasta un importante retrato de Rivera de 1939. Es destacable leer el comentario que una especialista de Sotheby's hizo respecto a la relación que encontró con la obra de Monet. “La pintura de 1939 *Niña en Azul y Blanco*, que retrata a una niña con un vestido indígena cubierta por un chal gigante, podría venderse por hasta 6 millones de dólares en *Sotheby's*. ‘Se destaca en la pintura en un paisaje [sic] que es como un cielo de (Claude) Monet (...), a quien conoció en París’, dijo la especialista de *Sotheby's* Carmen Melian acerca de las pinceladas blancas, rosas y violetas que forman el fondo.”<sup>163</sup> Sin embargo, muchas de estas sutilezas se perdieron en las últimas pinturas que realizó el gran muralista. Al hacer un cuidadoso análisis de los apastelados atardeceres acapulqueños que forman parte de la colección del museo Dolores Olmedo, y por supuesto, de *La hamaca*, aquí reproducida, sí resulta sorprendente la exageración cromática que a propios y extraños tan mexicana nos parece. En una visita reciente que pude hacer a dicho museo pude apreciar algunos de los paisajes “cezanneanos” de alrededor de 1918 que de manera atinada estudió Ramón Favela, algunas de las telas toledanas con influencias de El Greco, también reseñadas por este autor y me sorprendió que en las últimas salas los paisajes de Acapulco, *La hamaca* y gran parte de la obra de Kahlo ahí expuesta estuvieran montados sobre muros pintados de verde intenso y rosa “mexicano” (magenta), exagerando aún más el supuesto

---

<sup>163</sup> “Encabezará Diego Rivera las subastas de arte latinoamericano en NY”, nota de la agencia de noticias Reuters publicada en el periódico *La Jornada*, 22 de mayo de 2012.

efecto cromático de estas obras posiblemente con la intención de satisfacer el gusto de los turistas después de un paseo por los canales de Xochimilco que, salvo por el artificioso decorado de las embarcaciones no tienen ya nada de colorido. Después de entender las razones tan complejas acerca del color en la obra de Rivera, como por ejemplo las que expone Linda D. Henderson acerca del uso de las sombras en algunas de sus pinturas cubistas<sup>164</sup> y de sus experimentos con el cromoluminarismo, resulta ofensivo que un museo poseedor de obras tan importantes para la historia del arte universal las exhiba como si fueran baratijas de papel maché.

---

<sup>164</sup> “André Lhote ha recordado que en este periodo [1917] [Juan] Gris ‘sólo hablaba de “noumenon” y detestaba todas las manifestaciones de la realidad.’ Por lo tanto, las sombras negras que aparecen en las composiciones de Gris son signos noumenales y no registros de la perfección, de hecho, las sombras pueden haber tenido asociaciones dimensionales específicas para Gris, así como para [Diego] Rivera. En una fecha tan temprana como 1913 ya habían aparecido sombras negras y definidas en las pinturas de Gris, posiblemente estimuladas por el interés de [Marcel] Duchamp en las sombras como calcas de formas de dimensiones más elevadas. Según Lhote, Rivera esperaba algún día poder ‘expresar objetos por su ausencia’.”, Linda D. Henderson, *op. cit.*, p. 308.

#### Capítulo 4. El vendedor de frutas. La contradictoria historia acerca del color en la obra de Rufino Tamayo

*“Los genios para consumo de turistas presentan un México retórico, alegre, lleno de colorines, romántico. Yo veo un México más real: un país trágico”*

Rufino Tamayo

El 6 de diciembre de 2011, el periódico *La Jornada* de la ciudad de México publicó un artículo del cual extraigo las siguientes líneas: “La obra que mayor precio alcanzó en la subasta comentada [aquella de Sotheby’s en noviembre de 2011] es un hermoso cuadro de Rufino Tamayo con el tema de las sandías, medidas: 100 x 80. Alcanzó 210 mil dólares más que su estimado superior, de modo que se vendió en 2 millones 210 mil dólares [...]. La especialista Anne Indych López (City College, Nueva York) explica en la nota que acompaña su reproducción que las sandías ‘son un símbolo personal para Tamayo, quien cuando joven ayudó a su tía a vender *tropical fruits* en uno de los mercados más importantes de la ciudad de México’, cosa que se ha repetido hasta el cansancio”.<sup>1</sup> Las sandías de Tamayo han sido tan famosas que alrededor de 1954 “en Nueva York el fenómeno Tamayo llegó a un clímax propio de una sociedad consumista como la estadounidense, que todo lo convierte en mercancía [...]. El punto es que, a raíz de que la revista *House and Garden* editó un número dedicado a ‘cómo arreglar una casa con el color de las sandías de Tamayo’, todos los objetos lanzados durante aquel verano llevaban el color o los motivos de los

---

<sup>1</sup> Teresa del Conde, “Arte latinoamericano: mercado”, *La Jornada*, 6 de diciembre de 2011, p. 6a. Algunas semanas antes, la nota que propició este comentario en el mismo periódico decía lo siguiente: “Sotheby’s dijo que el trabajo [*Rebanadas de sandía*, 1950] tenía un significado personal para el artista, porque en su juventud ayudó a su tía a vender fruta en un puesto de mercado en la ciudad de México.”, “El MoMA se desprende de valioso cuadro de Tamayo”, *La Jornada*, 20 de octubre de 2011, p. 4a.

famosos Tamayo *water melons*.”<sup>2</sup> El mismo Tamayo agregó a estos datos que había mantenido individuales, servilletas y hasta mandiles con sus famosas frutas. El tema se hizo tan trivial que a veces llegó a bromear al respecto y en otras lo desmintió con la mayor seriedad. Cuando ya siendo muy famoso, durante la inauguración de su exposición individual el 1º de marzo de 1962 en la Galería Misrachi, se dijo que “un periodista estadounidense le preguntó: ‘Su pasión por el color ¿cuándo nació?’ A lo que, supuestamente, Tamayo ‘con sencillez y sequedad’ respondió: ‘Cuando a la edad de siete años vendía yo frutas en las calles de Oaxaca. Y precisamente sandías, señor reportero’.”<sup>3</sup> No obstante, la crítica de arte Ingrid Suckaer, autora de una reciente biografía sobre el pintor, nos dice, con base en varias horas de entrevistas, que sobre esa anécdota y ya cansado de aquella trivialidad, “Tamayo aseguraba que no dijo semejante cosa porque ‘jamás anduve vendiendo sandías en la calle. Todo eso no es más que información que se difundía para molestar.’”<sup>4</sup>

Sin embargo, no fue poco el tiempo en el que, efectivamente, trabajó como ayudante del puesto de frutas de su familia; por lo menos desde que llegó a la ciudad de México en 1911 hasta que abandonó la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos) hacia finales de 1920. Respecto a este asunto Tamayo alguna vez declaró lo siguiente: “Tal vez muchas de las frutas que hoy forman parte de mi pintura son las que vi entonces. Curiosamente, cuando era niño jamás apetecí aquellas frutas. Sus formas y sus colores me fascinaban, pero casi nunca sentí atracción por su sabor.”<sup>5</sup> Independientemente de esta serie de anécdotas, no podemos soslayar que en su pintura, la sandía sí es una fruta emblemática. Algunas personas han querido ver en sus rebanadas los colores de la bandera nacional,

---

<sup>2</sup> Ingrid Suckaer, *Tamayo. Aproximaciones*, México, Praxis, 2000, p. 234.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 126.

otras, como Paul Westheim –más filosófico–, vio en ellas los colores del jade y de la sangre de nuestras culturas ancestrales. Al respecto, la crítica de arte Teresa del Conde, cediendo ante el interés de las mayorías, admite que “Puede ser un lugar común aludir a las sandías, pero es indispensable hacerlo [...]. La reiteración de las rebanadas de sandía es uno de los máximos emblemas tamayescos, ya sea que aparezcan como motivo principal o que acompañen la composición como elementos secundarios; convertida la tajada de la fruta en un motivo geométrico, espacial y colorístico.”<sup>6</sup>



**Fig. 32. Rufino Tamayo, *Sandías en blanco*, 1956.**

---

<sup>6</sup> Teresa del Conde, “Las escalas de Tamayo”, en T. del Conde, *et al.*, *Rufino Tamayo*, México, Smurfit Cartón y Papel de México, 2011, p. 134.

En la década de 1950, fueron muchos los pintores que, sin conocerse y viviendo en distintas partes del mundo, se sintieron atraídos por la monocromía y Tamayo no fue la excepción.

Thomas McEvelley nos recuerda que Yves Klein expuso sus primeras pinturas monocromáticas en 1950, Robert Rauschenberg en 1951, Barnett Newman en 1951, Jasper Johns en 1955. Incluso Joan Miró hizo su serie de pinturas azules alrededor de 1960.<sup>7</sup>



**Fig. 33. Jasper Johns, *Bandera blanca*, 1955.**

Me parece pertinente incluir aquí esta imagen por varias razones. Una de ellas es por la cercanía en las fechas. No sé si acaso Tamayo vio este cuadro antes de hacer el suyo, pero si esta es una versión blanca y monocromática del icono/bandera de Johns (la *Old Glory*,

---

<sup>7</sup> Véase Thomas McEvelley, *The Exile's Return*, Cambridge University Press, 1995, en especial el capítulo "Seeking the Primal through Paint: The Monochrome Icon".

como la llaman los estadounidenses) no puedo dejar de pensar que la imagen que reproduce sobre estas líneas es una especie de su equivalente en Rufino Tamayo.

En los capítulos anteriores resalté la importancia que históricamente ha tenido la dicotomía entre el dibujo (*disegno*) y el color. En algún momento cercano a 1950, este último triunfó sobre la línea y la composición en la pintura de Tamayo.<sup>8</sup> Juan Acha, autor de algunos de los pocos textos serios dedicados al color en la obra de Tamayo, sabiendo que éste estaba perfectamente al tanto de los movimientos artísticos más avanzados de su época, nos dice que sería “Ocioso, desde luego, volver aquí a las viejas y periclitadas discusiones sobre la importancia del color en comparación con la forma o bien detenernos en los diferentes pasos ya logrados y bastante conocidos para liberar el color, mediante la intensificación o pureza cromática, el abstraccionismo o la geometrización de las formas, la yuxtaposición de campos cromáticos (‘field painting’) o la fluidez de bandas rectas o circulares.”<sup>9</sup> refiriéndose a la pintura de Kenneth Noland y otros precursores de la pintura óptica (*op art*), misma por la que Tamayo nunca se sintió atraído, lo cual es una curiosa contradicción, debido a que ésta redujo al máximo la frontera entre el arte y la ciencia, tema por el cual Tamayo decía estar muy interesado.<sup>10</sup> En algún momento, hacia el final de su larga vida llegó a decir

---

<sup>8</sup> “[Yves] Klein postuló una dicotomía entre el color, que representa la entereza y la universalidad del espacio y de la mente espacial y la línea, o el dibujo, que representa la fragmentación neurótica hacia el reino de los particulares discordantes; el color llena el espacio, la línea lo divide”, Thomas McEvelley, “Seeking the Primal through Paint: The Monochrome Icon”, en Thomas McEvelley, *op. cit.*, p. 29.

En el libro *Tamayo*, editado por Ediciones Polígrafa (Barcelona, 1987), José Corredor-Matheos, autor del texto, nos dice que hacia los años cuarenta, cuando se empezó a definir el estilo más característico del maestro oaxaqueño “el dibujo cede importancia ante el color”, J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 10.

<sup>9</sup> Juan Acha, “El animismo cromático de Rufino Tamayo”, *Art International*, vol. XXI, No. 5, Oct.-Nov., 1977 p. 12.

<sup>10</sup> En 2010, con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), se publicó un pequeño libro de Norma Ávila Jiménez basado en su tesis de maestría dirigida por el filósofo y crítico de arte Jorge Juanes titulado *El arte cósmico de Tamayo* (UNAM/Conacyt/Praxis) que pretende ubicar a Tamayo como un artista-científico o por lo menos como un artista seriamente interesado en la ciencia de su tiempo, que es lo que pretendo hacer con este capítulo, tomando en cuenta las dificultades que esto representa debido a la carencia de estudios más serios al respecto, pues carecemos de datos concretos en cuanto a su acercamiento a la ciencia del color, por lo menos en los términos que discutí en los capítulos previos.

que “por lo que concierne al *op art* yo creo que son experimentos de óptica, nada más. No le encuentro ninguna calidad plástica.”<sup>11</sup>

Como he anotado, hacia finales de la década de 1950, época que coincide con la decisión de los Tamayo (Rufino y Olga) de mudarse de Nueva York a París, el pintor coqueteó con la monocromía. Una de las hipótesis, que intentaré comprobar más adelante, es que se había hecho tan famoso como colorista que tuvo que abandonar la idea en aras de un mayor éxito comercial. Él mismo defendió esta idea, sólo que en términos más formales. “El predominio de uno u otro color en las telas de tal o cual año es cosa sólo anecdótica. Tal vez por los colores podría distinguirse una época blanca, una época de las tierras, otra de los rojos (el ‘Tamayo pink’ como dicen en los Estados Unidos), pero estas épocas son resultado de una misma búsqueda, que lleva a la convicción de que cuanto más restringida es la paleta, más rica será en color la obra, porque el disponer de pocos elementos obliga a exprimirlos hasta la esencia.”<sup>12</sup>

En el texto del catálogo que acompañó la exposición sobre los años cubistas de Diego Rivera y que fue ampliamente citado en el capítulo anterior, su autor, Ramón Favela, nos dice que en su infancia, el joven Diego vivió en la zona de La Merced y que el arte y la cultura popular debieron haber influido en su idiosincrasia. Sin embargo, “El impacto visual del colorido y de diversos aspectos de la cultura nacional que aquellos dos mercados al aire libre [el del Volador<sup>13</sup> y el de La Merced] ofrecían al joven artista para nada se reflejan en

---

<sup>11</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987, p. 87.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>13</sup> Sin dudar de la veracidad de esta afirmación quiero señalar que es posible que dicho mercado ya no existiera durante la infancia de Rivera. Ángeles González Gamio, cronista del Centro Histórico de la ciudad de México, relata lo siguiente: “En la grandiosa Tenochtitlán, a un costado del palacio del emperador Moctezuma, se encontraba un predio que tras la Conquista se conoció como Plaza del Volador. Recibía ese nombre porque ahí se llevaba a cabo el famoso ritual indígena que hoy conocemos como Los voladores de Papantla.

ninguno de sus cuadros anteriores al viaje a Europa, más aún, en ninguna obra anterior al periodo cubista.”<sup>14</sup> sugiriendo, a la vez, que sí pudieron influir en su obra posterior. En aquellas páginas insistí en que Rivera había tenido una sólida formación como artista, sustentada, en gran medida, en el conocimiento científico y tecnológico de finales del siglo XIX y principios del XX. De esta manera, y a pesar de lo mucho que se ha investigado en torno a la pintura de Rufino Tamayo y de sus supuestas aptitudes innatas para el manejo del color,<sup>15</sup> resulta que su caso no es muy diferente y ya me he referido, por ejemplo, a la engañosa idea que existe acerca de la relación entre su obra y su experiencia en el comercio de frutas en la ciudad de México.<sup>16</sup> Por ahora, deben quedarnos claras las razones por las que

---

En una parte del terreno el virrey Revillagigedo ordenó la construcción, en 1792, de un mercado, con el objetivo principal de ubicar a los ‘regatones’ (ambulantes y revendedores) que inundaban la Plaza Mayor. Conocido como Mercado del Volador, fue demolido en 1865, cuando los comerciantes fueron trasladados a la plazuela de la Merced.”, A. González Gamio, “El arte y la justicia”, *La Jornada*, 17 de noviembre de 2013, p. 30.

<sup>14</sup> Ramón Favela, *Diego Rivera. Los años cubistas* (catálogo), Phoenix Art Museum/MUNAL/INBA, 1984, p. 20.

<sup>15</sup> En 1940, el crítico “Henry McBride escribió en el *New York Sun*: ¿Como él es un pintor verdadero, con un sentido innato del color, acontece que el toque delicado y los raros y desusados colores, así como el drama que nace en el manejo de ellos, hechiza el ojo del observador’.” Véase el apéndice “Rufino Tamayo: cronología” en Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, pp. 141-142. En muchos de los estudios que se han hecho sobre los grandes pintores mexicanos como Rivera, Tamayo y Francisco Toledo se ha sugerido que por el hecho de ser mexicanos están en contacto directo con el pensamiento precolombino. Al respecto, Octavio Paz se pronuncia diciendo que “la comprensión del arte precolombino no es un privilegio innato de los mexicanos” y creo que tiene razón; Octavio Paz, “Tamayo: Geometría y transfiguración”, en O. Paz y Jacques Lassaigue, *Rufino Tamayo*, Barcelona, Eds. Polígrafa, 1982, p. 19.

<sup>16</sup> Como hemos visto, son decenas los autores que han insistido en que su intenso colorido y sus famosas sandías se deben a su experiencia como vendedor de frutas. Incluso, Raquel Tibol, una de las investigadoras más serias del arte mexicano de la posrevolución, en el apéndice mencionado en la nota anterior, nos dice lo siguiente: “1911 Poco después de quedar huérfano llega a la ciudad de México para vivir con una tía materna, quien vendía fruta al mayoreo en el mercado de La Merced.”, R. Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 139.

En una cita casi idéntica, Emily Genauer, autora de *Rufino Tamayo*, probablemente el libro más conocido sobre este pintor fuera de México, dice así: “1911 Después de la muerte de sus padres, se va a la ciudad de México a vivir con una tía. Acude al colegio y le ayuda a la tía en su mercado de frutas.” E. Genauer, *Rufino Tamayo*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1975, p. 167. Esta breve cita contiene, sin embargo, algunas inexactitudes: en realidad, el padre no murió hasta 1967 (véase Ingrid Suckaer, *op. cit.*, p. 24) y, evidentemente, el “mercado de frutas” de la tía no era más que un puesto (eso sí, parece que de cierta relevancia) en el mercado de La Merced, el más importante de la ciudad en aquel entonces. Ciertamente, como ya habíamos señalado, Tamayo debe haber trabajado ahí por lo menos hasta finales de 1920, cuando concluyó sus estudios en San Carlos e ingresó como dibujante en el Museo Nacional de Arqueología. Por otro lado, Rufino del Carmen Arellanes Tamayo desconoció la influencia del padre desde que se mudó a la ciudad de México y adoptó su apellido materno por lo menos a partir de que su tía lo inscribió en la segunda escuela primaria a la que asistió en México, alrededor de enero de 1912. En la escrupulosa biografía de Suckaer, en una cita, Tamayo nos dice que “A los pocos meses de haber llegado a la ciudad, nos trasladamos a una casa más amplia y más cercana al mercado; yo también cambié de escuela.”, I. Suckaer, *op. cit.*, p. 45. Ésta debe haber sido la

muchas veces caemos en la trampa de creer que el uso del color de los artistas mexicanos del siglo XX es inherente a su cultura o a su nacionalidad. Para empezar, como ya hemos repetido, no contamos con suficientes estudios sobre el color en el arte mexicano como para defender esta hipótesis y, en cambio, sí hay materiales que nos pueden ayudar a desmentirla, comenzando por las obras.

A partir del enorme legado artístico del maestro oaxaqueño y de un nutrido número de estudios, tanto biográficos como analíticos, hechos por varios especialistas, e innumerables entrevistas publicadas en diversos medios, es posible hacer una aproximación a la relación que Tamayo tuvo con el manejo del color no obstante no he encontrado referencias concretas a su aproximación a temas verdaderamente científicos relacionados con el estudio del color.<sup>17</sup> Se ha repetido en infinidad de ocasiones que este artista ha sido uno de los más

---

Escuela Ponciano Arriaga N. donde, el 22 de octubre de 1914, su director “certificó por escrito que el alumno Rufino Tamayo había terminado satisfactoriamente sus estudios.”, *ibidem*, p. 46. Cuando se matriculó formalmente en 1917 en la Academia de San Carlos también lo hizo con el nombre de Rufino Tamayo. “En la Secretaría de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el 5 de marzo del mismo año [1917], Rufino Tamayo, de oficio comerciante, habiendo presentado el certificado de Instrucción Primaria Superior y con el correspondiente permiso de Leopoldo Tamayo (su tío), solicitó su ingreso como alumno numerario [...] En el registro de inscripción, el joven aspirante a pintor aclaró que desde 1912 había tomado clases en la citada escuela.”, *ibidem*, p. 47. Esta cita me parece relevante, pues más adelante me referiré de manera más concreta a los años durante los que tomó clases formales de artes plásticas.

<sup>17</sup> Como es sabido, hacia el final de sus días, Tamayo adquirió (no sin la asesoría de algunos de sus galeristas neoyorquinos como Pierre Matisse) una vasta colección de arte moderno internacional, misma que forma parte del acervo del museo que lleva su nombre. Ahí es evidente el conocimiento y gusto que tuvo por la obra de muchos de sus contemporáneos, algunos herederos directos de los coloristas europeos que analicé en el capítulo anterior. Por otro lado, en relación con la famosa carta –muchas veces mal interpretada– que Cézanne le escribió a Émile Bernard el 15 de abril de 1904 respecto a tratar a la naturaleza por medio de cuerpos geométricos básicos organizados en términos de perspectiva, Tamayo nos dice, citado por Suckaer, que “Esto explica a Seurat, Van Gogh, Gauguin y la reivindicación de elegir libremente los colores para lograr una mayor intensidad de expresión.

Es interesante señalar que por la misma época en que Henri Bergson identificaba tiempo y espacio, Cézanne [sic], que sin duda no había leído a Bergson, multiplicaba los puntos de vista en la representación de los objetos en el espacio, es decir, analizaba el espacio colocándose en el tiempo.”, Ingrid Suckaer, *op. cit.*, p. 71. Posteriormente, en la misma página dice que “La descripción de la realidad había sido sacrificada por los *fauves* a su expresión por medio del color.” *Idem*. Respecto al interés que pudo haber tenido por los coloristas del posimpresionismo no he encontrado mucha más información, aunque queda claro que de algún modo debe haber tenido interés en la correspondencia de Cézanne. No obstante, algunos críticos e historiadores como Paul Westheim ubican a Tamayo dentro de un selecto grupo de pintores que no sólo fueron figuras claves en el desarrollo del arte moderno, sino también consumados expertos en la teoría del color. Por ejemplo, este último autor nos habla de “Contrastes colorísticos de intenso dramatismo, de sensualidad tropical. Luminosi-

grandes coloristas de todos los tiempos y muy allende nuestras fronteras; tanto así que se ha vuelto casi un dogma. Uno de los puntos claves que pretendo esclarecer con este trabajo es que el conocimiento sobre el color no es intuitivo y mucho menos natural, sino que, la mayor de las veces, tiene bases más o menos científicas.<sup>18</sup> En el capítulo anterior también procuré demostrar que Diego Rivera fue un gran conocedor de los avances tecnológicos y científicos de su tiempo, lo cual es patente en muchas de sus obras. A pesar de que Tamayo no pintó plantas industriales, ni médicos y enfermeras, sí contamos con algunas evidencias de su acercamiento a la ciencia y la tecnología.<sup>19</sup> Por medio de numerosas pinturas, particularmente a partir de 1946,<sup>20</sup> año en el que pintó el muy reproducido lienzo *Mujeres alcanzando la luna*, recientemente subastado en Nueva York en \$1,445,000 dólares, es notorio el interés que el maestro tuvo por el cosmos y por la astronomía. Sabemos además que poseía un telescopio y que observaba las estrellas con cierto interés científico. La periodista Nor-

---

dad obtenida como en Van Gogh, Gauguin, Matisse”, P. Westheim, “El arte de Tamayo. Una investigación estética”, *Artes de México*, Año IV, No. 12, mayo-junio 1956, p. 8. Más adelante Westheim hace una serie de planteamientos donde nuevamente aparecen muchos de los pintores más teóricos de los inicios del modernismo, como Cézanne, Picasso, Braque y Matisse, de manera reiterada.

<sup>18</sup> En el capítulo anterior intenté hacer un análisis pormenorizado de tres importantes fuentes para el conocimiento científico del color que tuvieron algunos de los artistas europeos que más revolucionaron la pintura de las primeras décadas del siglo XX: por un lado la tradición francesa que parte de Eugène Delacroix y las leyes de contraste simultáneo del químico M.-E. Chevreul, la tradición germánica que se desprende de la teoría de los colores de J. W. von Goethe y, por supuesto la física óptica a partir de Newton, desarrollada posteriormente por científicos claves como Thomas Young, James Clerk Maxwell, Hermann von Helmholtz, Wilhelm von Bezold y Wilhelm Ostwald, entre otros.

<sup>19</sup> Al respecto Rita Eder nos dice que “Cuando Tamayo dice que su pintura no es nacionalista sino universal, se apoya en el hecho de su reciente interés por reflejar el dinamismo de su época a través del movimiento. Se trata también de un interés, sin duda tardío [años cuarenta], en la tecnología.”, R. Eder, “El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo”, *Arte y Espacio* (XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte), México, I.I.E., U.N.A.M., 1997, p. 248. Durante su vejez, en épocas más recientes, Tamayo hablaba con frecuencia de nuevas tecnologías como, por ejemplo, esta idea: “El arte ha de reflejar el cambio sufrido por la sociedad, por la ciencia, por la concepción del mundo. El átomo, el radar, la velocidad supersónica son cosas que también ocurren para el arte.”, Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 33. Estos intereses también fueron muy patentes en pintores como Wassily Kandinsky y Robert Delaunay, quienes los cultivaron desde los primeros años del siglo XX. Sin embargo, es pertinente aclarar que el comprobado interés por la ciencia de Rufino Tamayo no era más que una afición y escribió muy poco al respecto.

<sup>20</sup> En la vasta obra de Tamayo puede apreciarse más de un estilo. *Mujeres alcanzando la luna* ya es claramente un ejemplo de su obra de madurez y los astros ahí representados corresponden a cierto verismo. Tres años antes pintó un cielo estrellado en el lienzo titulado *Luna de miel*; ahí las estrellas son un tanto infantiles, representadas como asteriscos. (Véanse **Figs. 34** y **35** en la siguiente página).

ma Ávila Jiménez (ver **nota 10** de este capítulo), incluye diversos testimonios, entre ellos, algunos de José Manuel Robles Zárate, sobrino de Olga Tamayo (née Olga Flores Rivas Zárate). En uno de ellos, éste cuenta que “Aproximadamente en 1963, [mi tío] me regaló un telescopio [...]. A través de él vimos Júpiter y sus cuatro satélites [...]. Cuando íbamos a Cuernavaca, también observábamos las estrellas.”<sup>21</sup>



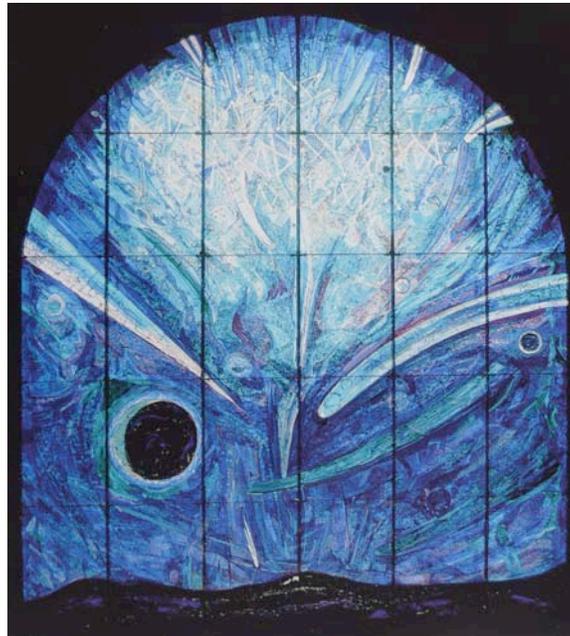
Figs. 34 y 35. Rufino Tamayo, *Luna de miel*, 1943 y *Mujeres alcanzando la luna*, 1946.

El libro de Ávila es muy abundante en datos que confirman que Tamayo era un apasionado de la ciencia y la tecnología. Se ha sugerido que este interés nació durante su infancia en 1910 cuando pudo observar el cometa Halley. No obstante, Ingrid Suckaer nos dice lo que sigue: “Hasta donde sé, Tamayo nunca hizo relación directa entre el Cometa Halley y sus

---

<sup>21</sup> José Manuel Robles Zárate citado por Norma Ávila Jiménez en *El arte cósmico de Tamayo*, México, UNAM/Conacyt/Praxis, 2010, p. 119.

famosos cuadros en los que parecía explorar las galaxias. Sin embargo, no es descabellado pensar que su temprano acercamiento con el cosmos haya marcado en él una atracción particular por el tema”.<sup>22</sup> Ávila, basada en la investigación de Emily Genauer, autora del muy difundido libro *Rufino Tamayo* (ganador de un Premio Pulitzer, ver **nota 16** de este capítulo), destaca sobremanera la famosa visita que en la década de 1960 Tamayo realizó a la NASA en compañía de Marcel Duchamp, Roberto Matta y otros artistas, así como el hecho de que coleccionara revistas como *Daedalus*, editada por la American Academy of Arts and Sciences y *National Geographic*,<sup>23</sup> pero, más importante aún, nos remite a ello mediante las representaciones de este interés en su obra pictórica. Muchas de sus pinturas más conocidas, como *El hombre ante el infinito*, de 1950, el magnífico mural del hotel Camino Real en la ciudad de México, de 1971, con un título casi idéntico (*El hombre frente al infinito*) y *El astrónomo*, de 1954, tienen claras referencias al estudio del cielo y a los viajes espaciales.



**Fig. 36. Rufino Tamayo, *El universo*, 1982.**

<sup>22</sup> Ingrid Suckaer, *op. cit.*, p. 30.

<sup>23</sup> Véase Norma Ávila, *op. cit.*, pp. 33 y 45. Claro, miles de personas coleccionan *National Geographic* y eso no las convierte en científicos.

Tan temprano como 1982, cuando no era un tema del dominio común, Tamayo incluyó algo que podría ser (en palabras de Norma Ávila) un hoyo negro en el vitral *El universo* diseñado para el Centro Cultural Alfa en Monterrey, Nuevo León. En su libro sobre el arte cósmico de Tamayo, Ávila nos dice que “Del lado izquierdo del vitral está una figura que parece un cuerpo eclipsado; pero también podría ser uno de los objetos más misteriosos del cosmos: un hoyo negro.”<sup>24</sup> Yo me inclino a pensar que más bien sí es un cuerpo eclipsado, como muchos otros que pintó a lo largo de su vida.

En contradicción con esta idea, Rita Eder, en la ponencia “El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo” presentada en el XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (ver **nota 19** de este capítulo), nos dice que consultó a “astrónomos profesionales y aficionados a las estrellas y ninguno pudo observar alguna liga entre la observación científica de las estrellas y la pintura de Tamayo.

Mis pesquisas científicas fueron frustrantes. Tamayo no era un conocedor de mapas y planisferios como Joseph Cornell, en cuya biblioteca encontraron a su muerte 30 libros de astronomía”.<sup>25</sup> Habría que preguntarse cuántos habrá tenido Tamayo. Como ya habíamos mencionado, el pintor tenía cierta colección de revistas científicas y sabemos que también poseía una biblioteca considerable. En cuanto a las constelaciones que aparecen en el legado tamayesco, la autora de *El arte cósmico...* encontró, por ejemplo, una de ellas *parecida* a Libra en el mural *Dualidad* (1964) que está en el Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México.<sup>26</sup> De cualquier modo, resulta delicada toda esta cuestión, ya que no es

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>25</sup> Rita Eder, “El espacio y la posguerra...”, *op. cit.*, p. 252.

<sup>26</sup> Puse “parecida” en cursivas porque en la página 58 de *El arte cósmico...* su autora dice que “Sí es posible que Tamayo haya pintado intencionalmente a Libra –aun cuando no toda la figura coincide con ésta”; lo cual es cierto. La constelación y la pintura tienen un triángulo muy similar, pero no se parecen en el resto de las estrellas que las componen.

prueba suficiente de que Tamayo haya sido un gran experto en el conocimiento científico sobre el color, pues mucha gente, incluidos los adeptos a la astrología, conoce las constelaciones y las cuestiones básicas del cielo nocturno. En páginas previas he señalado, como bien me lo ha remarcado el especialista Georges Roque, que una cosa es ser aficionado a los temas científicos y otra, muy distinta, ser un experto en la ciencia del color.<sup>27</sup> Como dato anecdótico, resulta que yo también he estado en la NASA, lo cual no me convirtió necesariamente en un científico.

Como apunté en la **nota 19** de este capítulo, a lo largo de varias entrevistas, muchas de ellas realizadas a partir de los años setenta, cuando ya era un hombre mayor, él insistió siempre en su interés por la ciencia moderna.<sup>28</sup> Hablando de las relaciones entre el arte y la ciencia, que él consideraba que eran cercanas, nos dice lo siguiente: “Antes, correspondió al arte señalar nuevos caminos y detrás iban la ciencia y la técnica consolidando las intuiciones y los descubrimientos del artista. Ahora son ciencia y técnica las que van delante”,<sup>29</sup> y

---

<sup>27</sup> En la introducción a la nueva edición de su importante libro sobre la ciencia del color, Georges Roque aclara la diferencia entre el conocimiento científico, el conocimiento artístico y la ciencia del color, propiamente dicha. Nos dice por ejemplo que “El objetivo de una teoría científica del color es comprender y explicar los diferentes fenómenos cromáticos desde el punto de vista de sus mecanismos físicos, fisiológicos, etc. El objetivo de una teoría artística del color es, si se apoya o no sobre una teoría científica, ofrecer a los artistas un conjunto de principios, de conceptos, de fórmulas o de leyes.” y que estos conocimientos no están peleados, G. Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, París, Gallimard, 2009, pp. 12-13.

<sup>28</sup> Es evidente que debemos tener cuidado en lo que muchos artistas declaran respecto a su dominio de otras áreas del conocimiento. Un caso extremo sería el de Salvador Dalí, quien supuestamente encontró una confirmación científica a su famoso cuadro *La persistencia de la memoria* (1931) en el modelo de la doble espiral del ácido desoxirribonucleico (ADN) propuesto por James Watson y Francis Crick veintidós años después en 1953. Véase, Robert Descharnes, *The World of Salvador Dali*, Nueva York, Atide Books, 1962, p. 225.

<sup>29</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 100. Con este comentario podemos también deducir que él consideraba que los conocimientos de los artistas dependen en cierta medida de la intuición. Al respecto, recordemos lo que ya desde la primera mitad del siglo XIX Schopenhauer enunciaba: que sin entendimiento no hay intuición (véase **Introducción, nota 10**). Georges Roque, preocupado por el lugar que ocupa la ciencia en nuestra cultura se propone diversas cuestiones, como decir que “la ciencia no es tan ‘objetiva’ como se solía pensar”, G. Roque, “¿Qué onda? La abstracción en el arte y la ciencia”, *Arte y ciencia. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE/UNAM, 2002, p. 170. Esto ocurre debido a que la ciencia y el arte son considerados como dos polos opuestos, lo cual es un obstáculo para la generación del conocimiento. “Una razón que ayudaría a explicar la permanencia de esta ilusión es quizá el hecho de que cada uno proyecta sus fantasías en el otro polo, dotándolo de las características opuestas al suyo propio. Así, desde la perspectiva del arte, piensa

en el mismo texto, además de referirse a la producción de su época con la connotación más moderna de “artes visuales”, describe algunas nuevas formas de arte, como el “cientismo” y el “cromoespacio-dinamismo” [sic]; “maneras como el artista intenta alcanzar a la ciencia y a la tecnología”.<sup>30</sup> Conociendo los avances en la cibernética, que le causaban mucha emoción, quizás un poco en la idea que teníamos entonces del futuro, basada en gran medida en la ciencia ficción, él llegó a vaticinar lo siguiente: “Es evidente que en el futuro habrá una relación más estrecha entre el arte, la ciencia y la tecnología.”<sup>31</sup> Respecto a su viaje a la NASA y su interés por el cosmos, muchas veces entrevistado por gente de los medios de comunicación masiva (más interesados en el conocimiento popular que en cuestiones artísticas), él siempre intentó responder con la mayor seriedad posible, haciendo hincapié en que era pionero en dichas cuestiones: “Mi interés por el espacio sideral no es de ahora; ya en Nueva York hacía arte ‘espacial’, ya tenía esa preocupación mucho antes de que se iniciaran los vuelos extraterrestres.”<sup>32</sup> En 1936 partió con su esposa Olga a Nueva York con la intención de estar ahí durante quince días y se quedó quince años. Siendo menor de cuarenta y cinco años e inmigrante –nos dice Ingrid Suckaer en una cronología no publicada–,<sup>33</sup> Tamayo incluso corrió peligro de ser reclutado para combatir en la Segunda Guerra Mun-

---

uno que la ciencia es más rigurosa y estable. En cambio, desde el punto de vista de la ciencia, la práctica artística es considerada como mucho más libre que la actividad científica.” *Idem*. Posteriormente continúa diciendo que le “parece muy peligroso mantener una fe utópica en los conocimientos ‘científicos’. Por esta razón, es preciso evitar la creencia fantasmagórica en la cientificidad de la ciencia”, *ibidem*, p. 171, y más adelante concluye explicando que “cierta cultura científica ha invadido nuestra vida cotidiana. Desde esta perspectiva, la ciencia no sale de la nada, sino que es también un producto de la cultura en su acepción amplia; en este sentido, su supuesta ‘objetividad’ que –lo vimos en este coloquio– es una tarea pendiente para la historia del arte si aspira a volverse más ‘científica’, no es otra cosa que un producto cultural.” *Ibidem*, p. 172.

<sup>30</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 100.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 100. Aquí no debemos confundir la idea de “arte espacial” en el que se refiere al tema del espacio sideral y su exploración con el arte que explora los conceptos más abstractos del espacio en términos de representación artística.

<sup>33</sup> Sin embargo puede consultarse en la siguiente dirección electrónica:

<http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/12/Cronolog%C3%ADa-Rufino-Tamayo-2009-Ingrid-Zuckaer-oficina-derechos-autor-rufino-tamayo.pdf>

dial. El impacto de ésta influyó, no sólo en su persona, sino también en su pintura. Se ha dicho que algunos de sus cuadros de animales feroces, que pintó durante aquellos años, reflejan su reacción ante la violencia que envolvía la vida cotidiana.<sup>34</sup> Él nos aclara que “Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial y de los bombardeos a Hiroshima y Nagasaki, [comencé] a reflexionar sobre las implicaciones de la nueva era espacial y realicé las primeras pinturas con constelaciones proyectándose a través del espacio.”<sup>35</sup>

En el mencionado texto sobre el espacio y la posguerra en Tamayo, Rita Eder nos aclara que “Después de la gran exposición retrospectiva de Picasso (1939) que Rufino Tamayo observara con gran detenimiento en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, surgen importantes transformaciones en su pintura. El dibujo del cuerpo se inclina por un primitivismo clasicista y desde su fuerza volumétrica e impasible va convirtiéndose en su contrario, en un cuerpo que se eleva, camina, vuela y se retuerce. Por otra parte, hay nuevos acercamientos al espacio pictórico, dramatizados por la presencia reiterada de la bóveda celeste, el brillo de los astros y los trazos que utiliza para significar las rutas de la constelaciones.”<sup>36</sup>

Posteriormente agrega que “El sol y la luna están en los cuadros de Tamayo desde los años treinta, y el tema del universo con sus constelaciones y planteas permanece a lo largo de su producción pictórica. Sin embargo, puede decirse que, entre 1946 y 1954, este tema se intensifica y tiene características distintas que derivan de plantearse el espacio pictórico y su

---

<sup>34</sup> José Corredor-Matheos, autor de un texto monográfico sobre Tamayo para la editorial Polígrafa, con quienes el maestro imprimió mucha obra gráfica, nos dice que “Los años treinta, difíciles, tensos, llenos de agresividad, muestran a un Picasso crispado, que culmina con el *Guernica*. Réplica suya parece *León y caballo*, que pinta Tamayo en 1942. Sin embargo, la influencia de Picasso, en estos últimos años de la gestación de Tamayo como gran artista se aprecia con mayor contundencia en esos *Animales* de 1941, un tanto malignos, amenazadores. No nos olvidemos en qué momento nos hallamos: iniciada ya la segunda guerra mundial, cuando Tamayo empieza a abrirse paso con fuerza en Nueva York. Años duros que, probablemente, se convirtieron para el gran artista mejicano en un reto al que supo dar respuesta.”, J. Corredor-Matheos, *Tamayo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1987, p. 10. Más adelante hablaré de manera más extensa sobre el conocido cuadro *Animales* de 1941 y el color.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>36</sup> Rita Eder, “El espacio y la posguerra...”, *op. cit.*, pp. 238-239.

relación con la geometría no euclidiana, y a la postre con la física moderna [...]. Los límites aquí propuestos indican que, en estos años de posguerra las reflexiones de Tamayo sobre el tema del espacio fueron cambiando: parten de la concepción visionaria y poética del hiperespacio, poco después se manifiesta un acercamiento más seco a la geometría del universo y finalmente intenta, en algunas obras de caballete y algunos murales, expresar su entendimiento de la física einsteiniana como tiempo y movimiento.”<sup>37</sup>

Líneas más arriba comenté que el cuadro *Mujeres alcanzando la luna* de 1946 es un parteaguas en la iconografía de Tamayo al incluir por primera vez, muy a la manera en que se repetirá en obras futuras, estrellas, constelaciones y otros cuerpos celestes. Ingrid Suckaer, nos dice al respecto que esta “es una de sus obras capitales. Con el tema caracterizó una nueva etapa en su producción, pero, además, con ese cuadro Tamayo demostró su dominio de la geometría [...] y el color.”<sup>38</sup> Más adelante continúa diciendo que en dicho cuadro, “Tamayo evidenció sus preocupaciones estéticas y la exploración técnica [...]. La capacidad para organizar en este lienzo el significado, el color y la estructura geométrica, son puntos concretos de referencia para establecer comunicación con el creador de la obra.”<sup>39</sup> Este comentario supone que, además del interés que Tamayo tenía por la astronomía (que implica cierto conocimiento matemático y, por ende, de geometría), el pintor también conocía de composición, materiales y color, lo cual intentaré exponer más adelante cuando me centre en su etapa formativa; “para mí [llegó a afirmar], la pintura de caballete es cues-

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 240. (Véase más adelante la discusión en torno a la **nota 84** de este capítulo.)

<sup>38</sup> Ingrid Suckaer, *op. cit.*, p. 30. Esta autora, como la mayoría de quienes consulté, dan por sentado que Tamayo era un gran colorista pero no da mayores explicaciones. *Mujeres alcanzando la luna* es sin duda una pintura importante, creo yo más porque inaugura el estilo más maduro del pintor, pero en términos cromáticos, lo que ofrece, según yo, es una enorme economía de medios y un buen manejo de ciertas sutilezas de color que invaden el gris predominante, como puede incluso ser la “o” de “Olga” en bermellón que el pintor comenzó a incluir en su firma a partir de *Desnudo blanco* de 1943 cuando su esposa había enfermado de gravedad (ver **Fig. 35**, esquina inferior derecha).

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 31.

ción de laboratorio y de investigación”.<sup>40</sup> En todo caso, el cuadro es piedra angular en el sentido de que sí prefigura el estilo más característico del autor.

Como he anotado en los capítulos anteriores, muchos de los pintores mexicanos de las primeras décadas del siglo XX fueron muy admirados en el extranjero por su extraordinario colorido y Tamayo no fue la excepción. No obstante, y remitiéndome a la cita anterior, el gran colorido de Tamayo realmente no apareció mucho antes de 1946. El historiador del arte Jacques Lassaigne redondea esta fecha en 1950: “Desde sus primeras manifestaciones en Nueva York, el arte de Tamayo se afirma y su paleta anuncia una riqueza cromática que en adelante caracterizará toda su obra, hasta desembocar en la claridad y luminosidad soberanas dominantes a partir de 1950.”<sup>41</sup> Si recordamos una pintura muy conocida y muy estudiada –en parte porque pertenece al Museo de Arte Moderno de Nueva York–, *Animales* de 1941, ésta fue resuelta básicamente con naranjas, ocre, grises y cafés; los tres últimos ausentes del espectro lumínico. Sin embargo, para algunos observadores no mexicanos resulta sorprendentemente colorida.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 58. Tamayo no ha sido el único artista mexicano de mediados del siglo XX que ha declarado sentirse cercano a la ciencia y considerar su práctica artística como un laboratorio de investigación. Respecto a Manuel Felguérez, quien durante la década de 1970 comenzó a experimentar con el uso de computadoras, Teresa del Conde nos dice que “a principios de los setenta, y no sólo entonces: Felguérez se sentía muy cerca de la ciencia”, cuando “empezó a adentrarse en serio en la geometría.”, T. del Conde, “Felguérez, bordes de una trayectoria”, *Textos dispares*, México, IIE/UNAM, 2014, p. 212.

<sup>41</sup> Jacques Lassaigne, “Invitaciones y química”, en Octavio Paz y J. Lassaigne, *op. cit.*, p. 45.

<sup>42</sup> En los capítulos anteriores hablé que a partir de Delacroix y particularmente entre los neoimpresionistas, una estrategia para lograr mayor luminosidad en la pintura era excluir los “colores terrosos”. Lo que hace Tamayo en *Animales* es buscar luminosidad con este tipo de colores –y utilizando una paleta sumamente limitada–, por medio de contrastes. También, si comparamos este cuadro con la obra de otros pintores de su generación como Wifredo Lam o Jean Dubuffet, sí vamos a encontrar una mayor riqueza cromática, pero no es más colorido que la mayoría de las pinturas hechas por los mayores representantes de la pintura *Hard Edge* en Estados Unidos, o por aquellas del grupo CoBrA, por mencionar tan sólo un par de ejemplos del arte de su época fuera de América Latina.

Por lo menos desde los años setenta, Tamayo trabajó en repetidas ocasiones en el taller de grabado de Ediciones Polígrafa en Barcelona y en 1987 le editaron un elegante libro profusamente ilustrado y con un texto a cargo del crítico español José Corredor-Matheos. En él, su autor nos dice que en el Nueva York de los años cuarenta “Es evidente que Tamayo se halla en disposición de percibir las posibilidades de algunas de las nuevas tendencias, de las cuales sabe sacar enseñanza sin renunciar a todo lo que le es propio.”<sup>43</sup> Más adelante, continúa: “Se afirma definitivamente en el color. *Animales*, que es un cuadro espléndido, resulta sorprendente por el empleo que hace del rojo, amarillo y verde.”<sup>44</sup> Ciertamente es un cuadro magnífico y con una enorme economía cromática, pero estaremos de acuerdo con que el amarillo es más bien un ocre y que, si acaso tiene verde, éste es –a mi modo de ver– más un conjunto de grises verdosos. Paul Westheim, de quien nos ocuparemos más adelante con mayor detenimiento, nos dice al respecto que “Los tres huesos, de un azul heliotropo –ordenados en rítmica serie– forman un contraste osado, el más osado en todo el cuadro, con el resto de los colores: un verde seco, un pardo rojizo, un rojo vivo, delante de un fondo anaranjado. No son colores realistas, colores de perro. Son colores extraídos de la paleta y de las psique de un ser humano estremecido de angustia y espanto.”<sup>45</sup> (Recordemos que fue pintado en los años de la Segunda Guerra Mundial.)

---

<sup>43</sup> J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 10.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>45</sup> Paul Westheim, *op. cit.*, p. 7.



Fig. 37. Rufino Tamayo, *Animales*, 1941.

La reproducción que podemos apreciar sobre estas líneas intenta ser muy cercana a la que aparece en el libro de Ediciones Polígrafa que, siendo los dueños de la imprenta donde Tamayo trabajó con frecuencia, supongo que es una impresión muy cuidada. Busqué otras reproducciones para tratar de ver los colores que describen estos dos autores y cuando encontré huesos *cercanos* a un “azul heliotropo” el fondo no fue ni remotamente parecido a un naranja. Hace mucho tiempo que pude apreciar la obra en Nueva York y no tengo recuerdos nítidos que me ayuden a confirmar ninguna de las dos descripciones, pero si comparamos esta pintura con otra de animales, elegida casi al azar, como es *Pequeños caballos azules* de Franz Marc, creo que ésta tiene colores mucho más brillantes que *Animales*, o por lo menos, así me lo parece.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> En los capítulos precedentes he intentado dejar en claro qué es lo que se entiende por la “brillantez cromática”. En este caso y a diferencia de *Animales* que, como propuse, está compuesta en parte con colores terrosos y grises, el autor utilizó algunos de los colores presentes en el espectro lumínico, como el rojo, el azul, el verde y el amarillo. Existen rojos, azules, verdes y amarillos que no son necesariamente brillantes, y puede



Fig. 38. Franz Marc, *Pequeños caballos azules*, 1911.

Marc, uno de los expresionistas que fundaron el grupo *El jinete azul* junto con Wassily Kandinsky fue, junto con este último un artista particularmente interesado en la teoría del color de la tradición germánica, iniciada por Goethe, y por las ideas acerca de las geometrías no-euclidianas y la cuarta dimensión de sus contemporáneos en Francia.<sup>47</sup> He señalado con anterioridad<sup>48</sup> que esta generación estuvo siempre muy informada en cuanto a los adelantos más serios de su época respecto al tema. Kandinsky, Paul Klee y Josef Albers –

---

haber colores brillantes (cercanos al blanco) que no son particularmente *intensos*, como el rosa pálido, el azul o el amarillo claros. Aquí Marc utilizó rojos y azules bastante intensos que además son brillantes, al igual que los verdes y los amarillos.

<sup>47</sup> “Franz Marc, cofundador con Kandinsky del grupo del Blaue Reiter [en alemán en el original] y un admirador de Delaunay [pintor cercano a Diego Rivera quien además estuvo muy interesado en la ciencia del color], documentó su propio interés en la cuarta dimensión únicamente en 1916. En una carta a su esposa el 24 de enero de 1916, Marc escribió de manera entusasta haber escuchado de un amigo físico acerca del progreso de la ciencia más allá de las tres dimensiones hacia un espacio-tiempo tetradimensional.”, Linda D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, 1983, p. xxii.

<sup>48</sup> Véase por ejemplo la **nota 18** de este capítulo, donde resalté la importancia que tuvieron los teóricos y científicos dedicados al estudio del color para el desarrollo de muchas de las vanguardias pictóricas de principios del siglo XX.

irrefutables expertos—, fueron discípulos de Franz von Stücker, un pintor simbolista que a su vez fue influido por el tratado de color de Wilhelm von Bezold, uno de los más importantes teóricos de finales del siglo XIX, además de, por supuesto, por el imprescindible Johann W. von Goethe.<sup>49</sup> El historiador del color John Gage nos dice que “fue probablemente bajo el estímulo de Goethe que en el invierno de 1910-11, Marc comenzó a hacer observaciones del paisaje nevado y su perro Russi a través de un prisma e intentar reproducir en el lienzo la brillantez de las franjas coloreadas que veía en las fronteras entre la luz y la oscuridad”,<sup>50</sup> observaciones que después compartió con August Macke. Gran parte de la teoría del poeta romántico —que pretendía rebatir a Newton— se basaba en la idea de que los colores existían debido a las diferencias entre la luz (blanca) y la oscuridad (negra). Entre estos dos polos se producían los distintos colores, siendo los principales el amarillo y el azul claro, que juntos producen el verde y que si son “intensificados”, mediante un proceso de “intensificación” (*Steigerung*), se vuelven naranja y rojo, en el caso del amarillo y violeta en el caso del azul; efecto que podemos ver en la pintura de Marc aquí reproducida.

Juan Acha atribuye la audacia colorística de Tamayo a una postura subversiva que compara con la de los expresionistas. No obstante, ha quedado claro que muchos de estos artistas en realidad estaban bastante al tanto de algunas de las teorías más avanzadas en cuanto al estudio del color. “Se repite aquí una subversión más de los artísticamente marginados, quienes en insurrección sensitiva, arremeten contra las imposiciones cromáticas, tal como lo

---

<sup>49</sup> El mismo Tamayo se insertó en dicho “linaje” de coloristas, como lo he llamado en páginas anteriores: “Considero como mis antepasados en el arte a los pintores románticos, el Greco, Delacroix y, más cercano, a Klee.”, véase Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 65. El libro de Goethe fue, después de Newton, durante mucho tiempo referencia obligada para quienes se interesaban sobre temas de color, particularmente en el mundo germánico. Javier Arnaldo, autor de la introducción a la versión española de la *Teoría de los colores* de Goethe, nos dice que ésta “inspira las teorías artísticas clásicas sobre el color en el siglo XX, que nos trasladan a Itten, Kandinsky, Klee, Bruno Taut, R. Delaunay y a otros.”, J. W. von Goethe, *Teoría de los colores*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999, p. 31.

<sup>50</sup> John Gage, *Color and Meaning. Art, Science and Symbolism*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 194.

hicieran los flamencos y mucho más tarde los expresionistas alemanes, recibiendo las reprobaciones respectivas [de los italianos y de los franceses]”.<sup>51</sup>



Fig. 39. Franz Marc, *El perro blanco*, 1910-11.

Son innumerables los ejemplos de la admiración extranjera por el llamativo colorido de la obra de Rufino Tamayo y su relación con el sur de México. Habíamos comentado en la **nota 15** que un periodista estadounidense escribió en 1940 (fecha previa a *Animales*) sobre el “sentido innato del color” de Tamayo. Algunos años antes, Anita Brenner, en su muy abordada obra capital, *Idols behind the Altars*, hace alguna que otra mención discreta sobre Tamayo, con quien tuvo una relación profesional cercana durante la organización de la importante exposición de arte mexicano en el Art Center de Nueva York en 1928.<sup>52</sup> Hacia el

<sup>51</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 7.

<sup>52</sup> Véase Capítulo 2, pp. 80-81 y Alicia Azuela, *Arte y poder*, El Colegio de Michoacán/FCE, 2005, p. 305 donde dice que “Anita estaba recién llegada a Nueva York cuando, mediante Rufino Tamayo, Frances Flynn

final del libro dice que “Tamayo ha sido original y muy productivo. Sus ricas y delicadas acuarelas sugieren de inmediato los trópicos de donde vino, las olorosas frutas de su casa. Tamayo, menos cerebral que intuitivo, cuyas improvisaciones nos llegan sensuales y habilidosas como las baladas que canta con su famosa guitarra.”<sup>53</sup> Supongo que Tamayo no pudo haberse sentido muy halagado por estas palabras, no obstante que lo hayan incluido en tan importante obra que, para la fecha en que se publicó por primera vez, fue determinante en la propulsión de la pintura mexicana en Estados Unidos. Ciertamente, existen varios testimonios que indican que Tamayo era un buen músico y que cantaba bastante bien, pero era tímido y la idea de hacerlo ante un público de desconocidos no lo hacía muy feliz. Respecto a la famosa anécdota, difundida por Margarita Nelken y reproducida por Ingrid Suckaer, en la cual Carlos Chávez y Miguel Covarrubias lo convencieron de que se pusiera un “traje ‘mexicano’ grotesco por ridículo” y tocara guitarra en un espectáculo en Broadway, Tamayo recordó que no se “hubiera atrevido a hacer ese ridículo” si no hubiera sido porque necesitaban el dinero.<sup>54</sup> Por otro lado, vale la pena resaltar la otra idea, expuesta por Brenner en esta fecha tan temprana y que perduró durante todos estos años: que si acaso Tamayo fue un pintor “menos cerebral que intuitivo”. Más adelante seguiré insistiendo en que el conocimiento del artista tiene que ser forzosamente cerebral, como todo el conocimiento humano.

---

Paine entró en contacto con ella.” Ingrid Suckaer en su detallada biografía del maestro oaxaqueño nos ofrece una lista de algunas de las personalidades que habían asistido a la inauguración de la primera exposición de Tamayo en México el 10 de abril de 1926 y en ella incluye a Anita Brenner, I. Suckaer, *op. cit.*, pág. 83.

<sup>53</sup> Anita Brenner, *Idols behind the Altars. The Story of the Mexican Spirit*, Boston, Beacon Press, 1970, p. 318. Al principio del Capítulo 2 incluí una cita del sociólogo anglo-brasileño Alan Riding en la cual, después de describir el desafiante empleo de colores por parte de los artesanos mexicanos agrega que éstos (los mexicanos) “se echan a cantar a la menor provocación”. Véase Capítulo 2, **nota 5** y A. Riding, *Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1985, pp. 15-16.

<sup>54</sup> Ingrid Suckaer, *op. cit.*, p. 104.

El asunto de lo indiano en México siempre ha sido un tema delicado por la complejidad de nuestra propia historia. Tamayo insistió durante casi toda su vida en que era un indio zapoteco, lo cual, aunado a su inteligencia para poder abreviar de la estética prehispánica, le dio muchos réditos. El enorme intelectual y poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón acuñó, no sé si acaso parafraseando a David A. Siqueiros, la famosa frase de que “Tamayo, gran talento plástico, es pintor precolombino de la Escuela de París”.<sup>55</sup> Ingrid Suckaer a quien ya he citado ampliamente, y que también nació en Guatemala, lo resume de esta manera: “Con ciertas explicaciones taxativas inherentes a la estética occidental, por lo menos en los años posteriores a su primer viaje a Nueva York, Tamayo sería percibido en Estados Unidos, y un poco también en México, como un indio con talento, un pintor intuitivo más que reflexivo, un artista con ‘educación formal’ y poco ‘viajado’ pero con aptitudes creativas natas.”<sup>56</sup> Hacia sus últimos años, y por insistencia de su esposa Olga, a quien le daban vergüenza los indios mexicanos, don Rufino finalmente comenzó a admitir que en realidad era mestizo.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, México, Era, 1974, p. 22. Siqueiros –con quien Tamayo siempre tuvo fuertes roces– citado por Suckaer, se refirió a él como “uno de los ‘párvulos indoamericanos más aventajados’ de la Escuela de París”. (Véase I. Suckaer, *op. cit.*, p. 238).

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 96. Ana Santos, en su tesis sobre el grupo Hiperión nos dice que “la filosofía de la mexicanidad presentó al mexicano como un ser irresponsable, carente de axiología, desconfiado, zozobante, resentido, sentimental, inactivo, desganado, melancólico, resignado, etcétera. Todos estos adjetivos tienen en común que pertenecen al ámbito de las emociones y los sentimientos, y que en los discursos sobre la mexicanidad suelen ir aparejados con las nociones de *lo irracional* y *lo primitivo*.”, A. Santos Ruiz, *Los hijos de los dioses*, FF y L/ UNAM, (tesis de maestría inédita), 2012, p. 308. Quisiera insistir en que diversos autores en los que confío no están convencidos de que existan “aptitudes creativas natas”, y espero que a estas alturas hayo logrado demostrar este punto.

<sup>57</sup> “Al respecto [nos dice Teresa del Conde] conviene recordar lo repetido un sinnúmero de veces por el propio Tamayo y por otros: que fue ‘indio puro’ de raza zapoteca (o mixteca). Él no hablaba estas lenguas, a diferencia de su coterráneo Toledo, que sí maneja el zapoteco. Como contrapartida, Anita Brenner toma la opción de anotar que José Clemente Orozco fue de ascendencia aparentemente española ‘pura’. El indigenismo a ultranza, como emblema de pureza racial o de incontaminación, tiene tintes fundamentalistas –como acertadamente ha señalado Enrique Krauze en un artículo de periódico– y puede por lo tanto tornarse tan peligroso y racista como el antiindigenismo. Pero eso es otra cuestión; lo que importa aquí es atribuir a Tamayo una *esencialidad* artística (lo puro antíguísimo indígena) que le fue ajena. Me parece que se trata de una aberración absoluta, tanto como el considerarlo ‘el francés entre los pintores mexicanos’, que también se ha dicho. Respecto a lo primero (la cuestión racial, reafirmada por Tamayo: ‘soy un indio’, frase con la que abrió su alocución en el *vernissage* de su exposición en el Museo Guggenheim de Nueva York), lo único que puede decirse es que –de haberlo sido– fue un indio muy atípico, que siempre habló *castilla* (después habló inglés y francés).”, T. del Conde, “Rufino Tamayo: las palabras de los otros”, en T. del Conde, *Textos dispares*, *op. cit.*, p. 138.

“El hecho de que Tamayo se asumiera como indígena constituye un punto culminante de su ser, ya que, para empezar, refleja una toma de posición social marginal, pero también un sentir espiritual diferente. El gesto, la huella de cada quien precisa un poco nuestra experiencia interior. Si esto es así, muchas de las ideas pictóricas de Tamayo señalan un recorrido subyacente más acorde con la exploración de una identidad cosmogónica cercana a las maneras oriental e indígena de percibir el mundo que a un discurso racional y egocéntrico al modo occidental.”<sup>58</sup> En una de las múltiples conversaciones que Suckaer sostuvo con el maestro y que publicó en la muy citada biografía, él nos dice lo siguiente: “Mi abuela materna y mi tía Amalia, que tenían más rasgos aborígenes que mestizos, se sentían muy orgullosas de ser indias.”<sup>59</sup> y en la misma página reconoce finalmente que a partir de los años setenta admitió ser “un mestizo, orgulloso de [su] sangre india”. En el laureado libro de Genauer, ella nos relata que “Tamayo nació y pasó su infancia en Oaxaca, una ciudad en la provincia sud-occidental de México que también se llama Oaxaca [lo cual raya entre lo obvio y lo inexacto, como seguiremos observando más adelante]. El fértil valle semi-tropical de Oaxaca, situado geográficamente entre la tierra de los mayas en el sur y aquella de los aztecas en el norte, estuvo habitado en épocas tan tempranas como el año 250 d. C. por los zapotecas y los mixtecas.”<sup>60</sup> Más adelante en el mismo texto, su autora, quien, por cierto, coleccionó a Tamayo, nos recuerda que Amalia –la tía que acogió al futuro pintor cuando murió su madre– “vendía frutas tropicales del sur”<sup>61</sup> (cuando se publicó el libro era dueña, junto con su esposo, del importante cuadro *El astrónomo* de 1954, y del cual ya ha-

---

<sup>58</sup> Ingrid Suckaer, *ibidem*, p. 242.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>60</sup> Emily Genauer, *Rufino Tamayo*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1975, p. 32. No soy muy experto al respecto, pero es muy fácil comprobar la inexactitud de semejantes aseveraciones y no creo necesario entrar en mayores detalles, salvo quizás lamentar el reduccionismo de la autora y aclarar que los mayas como potencia cultural y militar no coincidieron temporalmente con los aztecas, civilización que alcanzó su madurez durante el posclásico tardío, época de la Conquista.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 34.

bíamos hecho mención – yo aquí me pregunto si acaso la tía Amalia no vendería también peras, manzanas y otras frutas que no provinieran del sur). Por estas razones pienso que es riesgoso apoyarse en algunas de estas fuentes, que para muchos investigadores resultan valiosas y que incluso llegan a considerarse autoridades. Con el riesgo de sonar reiterativo, citaré nuevamente a Corredor-Matheos quien, en la solapa de su libro *Tamayo*, destaca que “Lo primero que nos impresiona de su pintura es el color, encendido, brillante: el color de los frutos tropicales y de la multicolor vida cotidiana de México.” Paul Westheim, a quien ya habíamos citado y a quien debemos tomar en cuenta como un caso aparte, debido a que no sólo fue muy cercano al arte de Tamayo, sino también a las culturas indígenas de México, en algunas ocasiones sí llega a exagerar un poco, particularmente en el momento en que describe obras no muy coloridas, como las que pintó antes de su salida de Nueva York y su mudanza a París, que es cuando, a mi gusto, enciende su paleta a los niveles que más le conocemos.<sup>62</sup> “En los colores, colores fuertes y brillantes, se expresa la emoción del indio ante la vida y se expresa su alegría de crear.”<sup>63</sup> En el texto aquí citado, mucho más serio que el de Genauer, por ejemplo, Westheim hace una inteligente conexión entre el colorido de Tamayo, su relación con lo indígena y sus conocimientos formales. “La fuerza expresiva del color, su densidad y transparencia y su lento extinguirse, la alcanzó Tamayo a través de un largo proceso de superación [...]. Lentamente va madurando su inteligencia artística [...]. Su arte es un constante experimentar. En el año 1937 crea una excelente composición colorística en el conocido cuadro de la niña del vestido rojo, de pie ante una balaustrada [...]. Esa superficie roja, de intensa luminosidad, que habría ofendido al ‘gout’ [sic] neoclasicista del diecinueve, tan reacio al color, es la dominante en medio de un equilibrado con-

---

<sup>62</sup> Después de vivir largamente en Nueva York visitando México con regularidad, los Tamayo decidieron comprar un departamento en París en 1959.

<sup>63</sup> Paul Westheim, *op. cit.*, p. 5.

junto de blancos grisáceos, grises oscuros y azules griseos [...]. Sólo un colorista magistral puede lograr tan vibrante vida cromática en una gran superficie en que no sucede nada y en que renuncia al empleo de colores vivos”.<sup>64</sup> Tamayo lo explica de la siguiente manera (ha sido tan reiterativa la idea de que sus colores provenían de su experiencia como vendedor de frutas que me arriesgaré a incluir una cita más al respecto): “Por mi contacto con las bodegas de frutas en La Merced se ha dicho que mi idea del color nació de mi contacto con las frutas; pero no es así estrictamente. He basado mi teoría del color sobre algo muy distinto, algo que está en contraposición con esa cosa superficial y sólo mexicana en apariencia como son los colorines.”<sup>65</sup>



Fig. 40. Rufino Tamayo, *Niña bonita*, 1937.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 8. Es decir, que el gran colorista no depende de colores vivos, aunque sí usa un rojo “de intensa luminosidad”. También sugiere que esta aptitud se logra a través de “un constante experimentar”. No obstante, la experimentación que muchos artistas llevan a cabo en su taller (o “laboratorio”, como lo llamó Tamayo –ver **nota 40** de este capítulo–) no significa necesariamente aquélla que llevan a cabo los científicos.

<sup>65</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 66.

Como podemos apreciar en esta pintura, que al igual que *Animales* corresponde a su segunda época (misma que podemos entender como de transición entre una primera época “metafísica” de cuando estuvo relacionado con la pintora María Izquierdo y el Tamayo más clásico de mediados de los cuarenta hasta su muerte).<sup>66</sup> Respecto a estas dos pinturas, Westheim elogia la economía cromática de Tamayo equiparándolo con Van Gogh, Gauguin y Matisse (cfr. final de la **nota 17** de este capítulo). Aquí habría que detenernos un poco para recordar que los tres pintores europeos que menciona este autor también fueron algunos de los artistas modernos que más se interesaron por el color a finales del siglo XIX y principios del XX. En muchas de las cartas que Vincent van Gogh escribió a su hermano Theo, él demuestra su apasionado interés por los problemas derivados del uso del color. Esto también puede atribuirse a que en muchas de ellas le solicitaba que le enviase tubos de colores muy específicos y otros materiales que, en aquella época, deben haber sido bastante costosos. En una de ellas, fechada en septiembre de 1888, donde describe el conocido cuadro *Café de noche*, le dice a Theo: “He intentado expresar las terribles pasiones de la humanidad mediante el rojo y el verde. La habitación es de color rojo sangre y amarillo apagado, y en el centro hay una mesa de billar verde; hay también cuatro lámparas de color amarillo limón que desprenden un resplandor naranja y verde. Por todas partes hay enfrentamiento y contraste entre los rojos y verdes más extremos, en las figuras de los dos holgazanes dormidos, en una habitación vacía y triste, en violeta y azul. El rojo sangre y el verde amarillento de la mesa de billar, por ejemplo, contrastan con el suave verde Louise [sic] XV del mostrador,

---

<sup>66</sup> En un ensayo reciente que erróneamente se publicó con el título “Tamayo y la evolución del color” (que no es lo mismo que “La evolución cromática de Tamayo”, su título original), intenté explicar cómo se fue modificando su paleta con el tiempo. En ello incidieron diversos factores, desde su formación académica orientada hacia el puntillismo o divisionismo, su primer viaje a Nueva York y su contacto con el arte moderno europeo, su posterior inserción en las neovanguardias de la segunda posguerra, su estancia en París y, por último, su necesidad de destacar como “pintor mexicano”, abrazando la idea del colorismo característico de los países subdesarrollados y tropicales. Véase, A. Rodríguez Döring, “Tamayo y la evolución del color”, *La jornada semanal*, suplemento cultural del diario *La Jornada*, 12 de enero de 2014.

sobre el que hay un ramo de flores de color rosa.”<sup>67</sup> John Gage nos dice que Paul Gauguin también había sido un pintor autodidacto y que “como Van Gogh y Seurat, también había leído la *Grammaire* de [Charles] Blanc a principios de 1880. Él y Van Gogh habían experimentado en París en 1886 con la técnica puntillista de Seurat, de lo que se deduce que estaba perfectamente al tanto de las más avanzadas actitudes respecto al color.”<sup>68</sup> De las cartas a Theo también es posible constatar que Van Gogh conocía profundamente la obra de autores muy importantes en la historia del color como Eugène Delacroix o los paisajistas holandeses y, por supuesto, de manera personal, a algunos de los más destacados pintores-coloristas contemporáneos suyos como el propio Paul Signac. De Henri Matisse, uno de los más reconocidos coloristas del modernismo francés, y otro más que incursionó en el cromoluminarismo, ya me referí de manera puntual en el capítulo anterior.<sup>69</sup>

Como he señalado líneas más arriba y a lo largo de todo este trabajo, un obstáculo considerable que encontramos para el estudio del color en el arte mexicano en general, es la falta de estudios específicos sobre el tema. Sin embargo, Rufino Tamayo es uno de los pintores sobre quienes más se ha escrito en México, y muchos de quienes se han ocupado de ello abordan, ineludiblemente, el tema del color. Xavier Villaurrutia, “tal vez, el primer crítico mexicano en sentido estricto”, según Olivier Debroise,<sup>70</sup> exaltó enormemente las habilida-

---

<sup>67</sup> Cita tomada de *Color y cultura* de John Gage, Madrid, Ediciones Siruela, 2001, p. 205. Ésta a su vez proviene de la carta No. 533 de la edición inglesa *Collected Letters* de 1958. Fragmentos de dicha carta también pueden consultarse en Vincent van Gogh, *Cartas desde la locura*, Puebla, Ed. Premià, 1988, p. 11.

<sup>68</sup> *Idem*. Debo admitir que a lo largo del texto he caído en una serie de lugares comunes como éste. Sin embargo, no pienso que se pueda deducir, así nada más, que quienes experimentaron con la técnica puntillista, como Diego Rivera (véase capítulo anterior) ya están “perfectamente al tanto de las más avanzadas actitudes respecto al color.” No obstante, debemos tomar en cuenta que Gage, como quien esto escribe, ha procurado ofrecer muchos más ejemplos.

<sup>69</sup> También es posible que haya estado familiarizado con el libro de Goethe quien, como señalé en el Capítulo 1 (**nota 17**), en una cercana coincidencia con las preocupaciones de Van Gogh, el poeta había destinado colores muy específicos para los muros de las distintas habitaciones de su casa, de acuerdo con las personas o actividades que las habitaban o que en ellas se realizaban.

<sup>70</sup> Véase Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984, p. 125.

des colorísticas del maestro oaxaqueño, quien, según Villaurrutia “nació en Oaxaca en 1899. Sus padres eran indígenas, zapotecas. Su niñez transcurrió en el trópico que –para decirlo con palabras de Carlos Pellicer, poeta de su generación– le dio ‘las manos llenas de color’.”<sup>71</sup> Debemos recordar que el dramaturgo, periodista y crítico estuvo ligado a Tamayo por lo menos desde su primera exposición en 1926 cuando escribió el texto para el modesto catálogo de ésta.<sup>72</sup> En otros escritos, Villaurrutia exalta sobremanera el espléndido colorido de nuestra cultura. En “La pintura mexicana moderna”, un texto publicado originalmente en la revista *Hoy* en 1938, nos dice que “Rufino Tamayo es un pintor de selva y trópico. Sus ojos están nutridos de otras melodías que no son las suaves del mexicano de la altiplanicie. Su geografía le asignó el regalo de una sensualidad sin refinamiento, despierta y dinámica. Directa sensualidad del indio, que se vacía en una pintura lírica y cálida y, en cierto modo, elemental. Los colores de las telas y acuarelas de Rufino Tamayo son vivos, cálidos, frutados y por ello, nos acerca a eso que podemos llamar una armonía de raza.”<sup>73</sup> Años más tarde, en 1950, respecto a los bodegones de los siglos XVIII, XIX y XX, el propio Villaurrutia nos dice que “Los objetos presentes en la vida diaria, y los alimentos terrestres que el mexicano gusta –en el sentido más literal de la palabra–, aparecen trasladados al lienzo con un amor y con un colorido a la manera de los maestros españoles o mexicanos de la época virreinal. Ahora, en virtud de una actitud y de una decisión mexicanísimas, se expresan en la forma de una pintura en que la poesía se ha sometido voluntariamente a la

---

<sup>71</sup> Xavier Villaurrutia, “Rufino Tamayo”, en X. Villaurrutia, *Obras*, México, FCE, 1974, p. 1034. Publicado originalmente en *México en el arte*, No. 2, agosto, 1948.

<sup>72</sup> Véase Ingrid Suckaer, *op. cit.*, p. 83.

<sup>73</sup> Xavier Villaurrutia, “La pintura mexicana moderna”, *Hoy*, no. 61, 23 de abril de 1938 y reproducido en X. Villaurrutia, *op. cit.*, p. 759. Aquí resulta evidente que debemos tomar muy en cuenta las fechas en la que se publicaron estos textos, pues hoy sería muy difícil y hasta delicado hablar de “la sensualidad del indio” o de una “armonía de raza”.

realidad cotidiana.”<sup>74</sup> y, más adelante en el mismo texto nos dice que “la pintura no ha seguido un camino distinto sino casi idéntico al que la literatura mexicana siguió en el siglo XIX, que es el siglo de la liberación política y también el siglo del descubrimiento del color y del carácter criollos y mestizos.”<sup>75</sup>

En una época de consolidación de lo nacional, no fueron pocos los intelectuales que, con la mejor intención, encasillaron al pintor en el estereotipo que, hasta la fecha, prevalece de nuestro país en el extranjero. En la “Cronología” que incluye Raquel Tibol al final de su recopilación de textos, y que ya hemos citado, aparecen las siguientes dos notas periodísticas. En la primera, publicada en octubre de 1929, “Celestino Gorostiza señala: ‘El trópico mexicano que lo vio nacer lo ha saturado. Ya puede Tamayo salir en busca de temas a cualquier parte del mundo, que sus cuadros resultarán siempre mexicanos y tropicales. Naturalmente que el camino de Tamayo no es ni el más fácil ni el más rápido. El colorín pintoresco atrae mejor los ojos fáciles del esnob y de las multitudes, pero no es su admiración la que hace la obra de arte’.”<sup>76</sup> Un poco más adelante cita al escritor jalisciense Octavio G. Barreda, quien, con motivo de su exposición de 1944 en la Galería de Arte Mexicano, nos dice que “La sustancia de Tamayo es lo mexicano, lo indígena mexicano; lo puro, antiquísimo y profundo indígena: las formas y colores de los ídolos arqueológicos, de la cerámica

---

<sup>74</sup> Xavier Villaurrutia, “Los deliciosos bodegones mexicanos”, *Excelsior*, 19 de marzo de 1950 y X. Villaurrutia, *op. cit.*, p. 984

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 985.

<sup>76</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 140. Aquí es muy importante tomar en cuenta las fechas de estas publicaciones, puesto que el colorido verdaderamente intenso del “Tamayo clásico” –aquél que Jacques Lassaigne ubica a partir de ca. 1950 (ver **nota 41** de este capítulo)– no siempre estuvo presente en su obra. Si bien Tamayo comenzó muy joven a combinar cuidadosamente paletas muy limitadas y a matizar de manera delicada sus planos de color con colores contrastantes, no fue sino hasta sus últimas etapas que introdujo colores cercanos a los primarios puros y otros pigmentos de color intenso como el magenta o el viridian. (Véase también el texto de mi autoría “Tamayo y la evolución del color”, *op. cit.*)

prehispánica, de las tierras indígenas, de los matices oscuros y grises de sus rostros, de los objetos de uso diario, de sus frutas, y hasta de sus pensamientos y almas”<sup>77</sup>

Respecto a las raíces mesoamericanas de Rufino Tamayo, Paul Westheim nos dice que “de ninguna manera se debe el fuerte sabor precortesiano que hay en las obras de Tamayo a una adopción intencional y ecléctica de formas antiguas o –menos aún– de contenidos ambiguos. Nadie más lejos que él de apelar a la afición folklórica o arqueológica del espectador.”<sup>78</sup> Y más adelante continúa con la siguiente idea: “La tradición mexicana no es para Tamayo ningún programa; está tan hondamente arraigada en su sentimiento que no necesita temer por ella: ninguna influencia, cualquiera que sea, podrá desplazarla.”<sup>79</sup> (Posteriormente intentaré abundar sobre la educación formal –y no tanto– que recibió el pintor que, como sabemos, asistió durante muchos años a la Academia de San Carlos donde tuvo como maestros a Germán Gedovius, Saturnino Herrán y Roberto Montenegro.)<sup>80</sup> Continúa Westheim:

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 142. Más adelante, en el siguiente capítulo, intentaré ahondar en una “segunda oleada de nacionalismo posrevolucionario” (el entrecomillado es mío) que se dio en México alrededor de 1950, cuando Tamayo fue reconocido como el artista más mexicano de todos los tiempos y cuando se aprovechó su talento y su fama internacional para representar a los intereses comerciales de las élites social y política de entonces.

<sup>78</sup> Paul Westheim, *op.cit.*, p. 6.

<sup>79</sup> *Idem*.

<sup>80</sup> Estos tres pintores, pero particularmente Herrán, fueron espléndidos coloristas. En la pintura de este último pueden percibirse claramente los efectos de contrastes simultáneos con los que había experimentado Delacroix y que consistían el núcleo de la obra más conocida de M.-E. Chevreul, *De la ley del contraste simultáneo de los colores*. Es importante anotar que en la Academia, Tamayo también fue discípulo de Alfredo Ramos Martínez, creador de las primeras escuelas al aire libre y que lo acercó al impresionismo y según él, de ahí al cubismo y el futurismo a partir de Cézanne y Braque (véanse las “Afirmaciones” recogidas por Víctor Alba en *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, Colección Panoramas, B. Costa-Amic, Editor, México, 1956 y reproducidas por Raquel Tibol en R. Tibol (recopiladora), *op. cit.*, pp. 58-63. Juan Acha también se refiere a estas influencias, no obstante, en el capítulo anterior mencioné que el especialista en el cubismo Ramón Favela consideraba que era poco probable que se hablara de la pintura de Cézanne antes de 1921, cuando regresó Diego Rivera de su estancia en Europa. “En los 40, [Tamayo] supera estas búsquedas de inspiración cezanniana y a ratos braquiana, a la par que rompe con la tradición artística de espíritu eurocentrista que predominaba en México.”, J. Acha, *op. cit.*, p. 7. Por otro lado, es importante reflexionar que, además del color –tema central de este trabajo–, los profesores de Tamayo deben haberle enseñado muchas más cosas, relacionadas con sus propias prácticas profesionales; recordemos la amplia experiencia dentro del simbolismo de Montenegro o las ideas modernistas de Gedovius. Por otro lado, el estudio tradicional de naturalezas muertas, que muchos consideran anticuado y quizás inútil, puede haber sido fundamental en el aprendizaje de color del oaxaqueño. John Gage nos dice que “El género que mejor se adecuaba [...] arduo estudio de las escalas cromáticas y las relaciones entre los colores [hacia finales del siglo XVIII] era la naturaleza muerta, que

“Tamayo, como todos los que se acercaron al arte en los primeros decenios del siglo XX, se educó dentro de la tradición de la perspectiva lineal. Lo demuestran sus bodegones –de uvas, melones,\* etc.– Más tarde, como ya lo dijimos, sigue las huellas de Cézanne, esforzándose por lograr el desarrollo en profundidad mediante el contraste de colores cálidos y fríos”.<sup>81</sup> Sobra decirlo aquí, pero es evidente que Tamayo no está solo en la historia de la pintura moderna. Desde que se mudó a Nueva York se le ha asociado con innumerables pintores, todos ellos excelentes y muchos de ellos importantes coloristas.<sup>82</sup> Westheim, en el texto citado también nos dice lo siguiente: “En lugar de la perspectiva que crea distancia entre el objeto representado y el espectador, y no sólo distancia espacial sino también distancia espiritual, Tamayo despliega un espacio pictórico que, mediante una ‘perspectiva al revés’, acerca el objeto representado a la perspectiva que lo mira.”<sup>83</sup>

---

siempre había sido el género pictórico más abstracto”, lo cual era del dominio de Germán Gedovius, quien basaba gran parte de sus enseñanzas en dicho género. Véase J. Gage, *Color y cultura, op. cit.*, pp. 191-192.

\* Aquí hay un leve error de traducción puesto que “*Melonen*” en alemán, idioma en el que escribía Westheim, aplica tanto a nuestros melones como a nuestras sandías –que son tan arquetípicas en la iconografía tamayesca–. En alemán, nuestros melones (*Cucumis melo*) y nuestras sandías (*Citrullus lanatus*), que forman parte de la familia de las cucurbitáceas, son ambos “*Melonen*”. Los primeros (el “*Cantaloupe-melone*” –nuestro “melón chino”– y otras variedades) se agrupan bajo el nombre de *Zuckermelonen* (“melones de azúcar”) y las sandías son “*Wassermelonen*” (“melones de agua”).

<sup>81</sup> Paul Westheim, *op. cit.*, p. 14. En el capítulo anterior incluí una cita de Ramón Favela quien nos dice que de acuerdo a otro autor, William Rubin, el editor del catálogo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, *Cézanne. The Late Work*, la influencia de Cézanne en el arte moderno de México no pudo haberse sentido mucho antes de 1921, año en el que hizo su regreso Diego Rivera (ver Capítulo 3, **nota 47**) y quien fue reconocido por el guanajuatense como la principal influencia de su pintura inmediatamente previa al inicio del muralismo. Rivera conoció a Tamayo en ese tiempo y cuando fue director de la Academia en 1929 lo invitó a colaborar con él. En la **nota 80**, líneas arriba, me referí a las “Afirmaciones” recopiladas por Raquel Tibol donde Tamayo decía que, no obstante, había entrado en contacto con el impresionista a través de Ramos Martínez, todavía durante sus años de estudiante, poco antes de 1921.

<sup>82</sup> En Nueva York, Tamayo fue cercano a Marcel Duchamp, artista asociado –como vimos en el capítulo anterior– con el grupo de artistas de Puteaux y con Stuart Davis, uno de los fundadores del sincromismo norteamericano. Asimismo, perteneció a la misma generación de Jean Dubuffet, Roberto Matta Echavarren y Wifredo Lam con quienes coincidió en París en la década de los cincuenta. Normalmente se le asocia con los dos últimos debido a que los tres forman la tríada más relevante de pintores latinoamericanos de mediados del siglo XX y los mayores representantes del modernismo en nuestra región. Todos ellos trabajaron en París alrededor de 1950 y durante esos años Tamayo coincide mucho con la obra de Dubuffet en cuanto al uso de un dibujo con características infantiles y la carga matérica, rica en texturas y esgrafiados. Sin embargo, como comenté en la **nota 42** de este capítulo, ni Dubuffet ni Lam incursionaron mucho en el ámbito del color.

<sup>83</sup> *Idem.*

En un trabajo anterior, que publiqué con el título *La representación del espacio en las artes visuales*, hice énfasis en que muchos de los artistas más importantes de Occidente, entre quienes destaca, por supuesto, Leonardo da Vinci, han estado interesados en otro tipo de conocimientos, como son el científico y el tecnológico. En este sentido quiero insistir en que pintores como Rivera y Tamayo no deben necesariamente su “audacia colorística” – frase tomada de Rita Eder y que he citado reiteradamente– a su ignorancia o supuesto primitivismo. Al pensar en problemas de metafísica o de física, como la cuarta dimensión – que tanto apasionó a los artistas de los comienzos del siglo pasado<sup>84</sup> o de la geometría no-euclidiana que está implícita en una buena parte del arte de la segunda mitad de aquél y en

---

<sup>84</sup> Al respecto, el propio Tamayo afirma lo siguiente: “El arte moderno, fundamentalmente, busca otra dimensión. La pintura moderna busca expresar el tiempo. Introducir la cuarta dimensión en los cuadros.” Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, pp. 31-32. Desde su primer viaje a Nueva York en 1926 en compañía de Carlos Chávez, Tamayo entró en contacto con algunas personalidades vinculadas con la cuarta dimensión, como el músico Edgard Varèse, autor de *Híperprisma* (1922-23) a quien incluso retrató, y con Marcel Duchamp. Posteriormente también fue cercano a Roberto Matta, otro de los pintores señalados por Linda D. Henderson como quienes más se interesaron en esta temática. Al respecto, esta autora nos dice que “Las bases de una visión ‘relativista’ de la realidad visual habían sido cimentadas desde antes de la Primera Guerra Mundial por los cubistas franceses, basándose en la cuarta dimensión y la geometría no-euclidiana. Las teorías de la relatividad de Einstein simplemente confirmaron este primer desarrollo, mientras que al mismo tiempo fomentaron un nuevo interés artístico en el tiempo y especialmente en el ‘espacio-tiempo’ del *continuum* tetradimensional.”, L. D. Henderson, *op. cit.*, p. 231. A su vez, Rita Eder nos explica que “La dificultad de concebir una cuarta dimensión llevó al uso ocasional de la idea del tiempo. Sabemos que a la larga su significado sería el *continuum* espacio-tiempo de [Hermann] Minkowski.”, Rita Eder, “El arte mexicano y la cuarta dimensión”, *Tiempo y arte*, XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE/UNAM, 1991, p. 87. En un trabajo más reciente y citado con anterioridad, esta misma autora nos dice que “Tamayo se interesará por algunas ideas sobre el espacio que recobraron popularidad en el medio artístico neoyorquino de los años cuarenta. Se trata de una concepción del espacio como tiempo, es decir, de la divulgación de las ideas de Einstein sobre la cuarta dimensión como el espacio-tiempo y el reforzamiento del tiempo como un concepto cíclico que vuelve sobre sí mismo. Es una preocupación distinta de la cuarta dimensión que se concebía meramente como espacio y que interesó a lo largo de los primeros treinta años del siglo XX a los artistas de casi todos los movimientos de vanguardia [...]. La cuarta dimensión era una forma de resistirse a ciertas modalidades de la pintura abstracta y alentar la presencia del espacio infinito, y así ignorar la preferencia modernista por el espacio plano. Además, era también una forma de conservar un sentido místico y ocultista en la pintura, cualidad íntimamente ligada a la concepción preeinsteiniana de la cuarta dimensión, como ese aspecto de una realidad más elevada que sólo era dado ver a espíritus superiores como los artistas.”, R. Eder, “El espacio y la posguerra...”, *op. cit.*, p. 243.

la actualidad,<sup>85</sup> no puedo dejar de lado al pintor Barnett Newman,<sup>86</sup> quien no sólo fue cercano a Tamayo, sino que incluso escribió y publicó sobre su pintura.

En muchas de las entrevistas que concedió Tamayo y que han sido muy difundidas, él insiste en que no buscaba ser un artista mexicano sino universal.<sup>87</sup> Esta idea, fundamental para comprender su pintura y, en este caso, su color, también la compartió con Newman, aunque éste entiende, de manera muy perspicaz, los lazos de aquél con el hombre mesoamericano.

En un ensayo sumamente interesante sobre Tamayo y el expresionista abstracto Adolph Gottlieb, publicado originalmente en *La Revista Belga*, número de abril de 1945, Newman escribe que “el nacionalismo en arte, ya sea del statu quo o por la revolución, evidencia una falta de comprensión de lo que es el arte.”,<sup>88</sup> insistiendo en que, al igual que las ciencias, el arte es pensamiento puro. Más adelante nos señala que “en matemáticas, por ejemplo— nadie hace una campaña de una ‘tradición matemática’ americana, francesa, o mexicana”<sup>89</sup> y que “pensamiento y nacionalidad son mutuamente excluyentes. Es una desgracia que en arte, a diferencia de otros campos de pensamiento, los artistas hayan tenido que luchar por

---

<sup>85</sup> En el capítulo anterior hice un amplio recuento de la relación que tuvo Diego Rivera con la cuarta dimensión y la geometría no-euclidiana, desde sus primeros contactos a través de las enseñanzas que recibió de José María Velasco, hasta su cercana relación con el grupo más teórico del cubismo conformado en torno al taller de Puteaux de Jacques Villon, principalmente con Albert Gleizes y Jean Metzinger, autores del importante texto *Du “Cubisme”* de 1912 y los neoplasticistas holandeses y sus ideas por medio de su vecino y amigo cercano Piet Mondrian.

<sup>86</sup> Newman, un artista-teórico muy serio, anunció su incursión en la geometría no-euclidiana tan temprano como 1947 cuando pintó el importante cuadro *La muerte de Euclides*. Tamayo, como gran colorista que fue y enorme conocedor de la pintura de su tiempo, siempre se sintió atraído “por una de las modalidades que le fueron [al *action painting*] tanto simultáneas como sucesivas: el *color-field painting* de los años cincuenta y sesenta. Las atmósferas de campos coloreados resultaron afines a sus proceder y, en múltiples ocasiones, ya fueran texturadas o planas, formaron parte inextricable de sus composiciones”. Teresa del Conde, “Las escalas de Tamayo” en T. del Conde *et al.*, *op. cit.*, pp. 90-91.

<sup>87</sup> En la misma entrevista citada al principio de la **nota 84** líneas más arriba, Tamayo nos dice: “Qué me diferencia de otros pintores mexicanos? Que entiendo hacer pintura universal en vez de pintura puramente localista. Es universal por el dinamismo característico de nuestra época, por la búsqueda de algo que es hoy, consciente o inconscientemente, la preocupación de la humanidad: el tiempo, el movimiento. [La pintura tiene] problemas de geometría, de color, que se resumen en esa búsqueda de la expresión del tiempo y el movimiento.”, Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 36.

<sup>88</sup> Barnett Newman, *Escritos escogidos y entrevistas*, Madrid, Ed. Síntesis, 2006, p. 109.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 110.

alcanzar la categoría de hombres de pensamiento, bajo la presión constante por reducirles a una posición intelectual de segundo rango.”<sup>90</sup> El poeta y crítico de Tamayo, Octavio Paz, coincide ampliamente con esta idea: “No es difícil advertir, a primera vista, el ‘mexicanismo’ de la pintura de Tamayo; tampoco lo es, si se reflexiona un poco, descubrir que es un rasgo que no define sino muy superficialmente a su arte. Ninguna obra, por lo demás, se define por su nacionalidad. Aún menos por la de su autor: decir que Cervantes es español y que Racine es francés, es decir muy poco o nada sobre Cervantes y Racine. Olvidemos pues la nacionalidad de Tamayo y consideremos las circunstancias que determinan su encuentro con el arte antiguo de México [...]. Lo primero que debe subrayarse es la distancia que nos separa del mundo mesoamericano. La conquista española fue algo más que una conquista: la destrucción por la violencia de la civilización de Mesoamérica y el comienzo de una sociedad distinta [...].

La reconquista del arte prehispánico es una empresa que habría sido imposible de no intervenir dos hechos determinantes: la Revolución mexicana y la estética cosmopolita de Occidente.”<sup>91</sup> Respecto a la relación de Tamayo con el pasado indígena, Newman la compara con el interés que tuvo Gottlieb en el arte de los indios norteamericanos. “Su vínculo [de Tamayo y Gottlieb] con el pasado americano se basa en un interés común por el arte como actividad seria, en una dignidad común, y una humildad común como hombres de pensamiento, que les lleva a buscar las mismas verdades elementales, las mismas visiones interiores que impulsaron a los artistas primitivos de las grandes tradiciones artísticas que florecieron aquí antes de que el hombre blanco viniera a destruirlas.”<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>92</sup> Barnett Newman, *op. cit.*, p. 111. Una postura clave en cuanto a la relación de los artistas mexicanos con el pasado indígena y con la creación de una vanguardia original en suelo americano es, sin duda, la de Siqueiros. Para ellos, el muralista declaraba que “Debemos, por supuesto, preservar todos los valores absolutos de otros

Por invitación de José Vasconcelos, a quien conocía, Tamayo trabajó como dibujante en el Departamento de Dibujo Etnográfico en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía entre enero de 1922 y mediados de 1926. Ahí entró en contacto muy cercano con el arte prehispánico, particularmente con la escultura y la cerámica. En unos momentos abordaré el impacto que esta experiencia pudo haber tenido en su obra, pero antes quisiera recordar que en el Capítulo 2 mencioné que poco después de la Revolución se había capacitado a 700 maestros para impartir clases de dibujo en las escuelas primarias utilizando el método diseñado por Adolfo Best Maugard; esto ocurrió en 1923 y Tamayo fue uno de ellos. Ingrid Suckaer nos dice que “Aunque Tamayo anulaba cualquier incidencia que sobre su obra pudiera haber tenido el popular método de dibujo, éste se encuentra claramente presente en algunos de sus cuadros de aquellos años [alrededor de 1926]”.<sup>93</sup> Sin embargo, “Al observar las obras que facturara Tamayo entre 1922 y 1926 no puede haber duda de la influencia del método de Best Maugard.”<sup>94</sup>

---

movimientos artísticos, porque consideramos que tradición es la acumulación de experiencias sobre las cuales nuestro trabajo debe fundamentarse.”, epígrafe tomada de *Towards a Transformation of the Plastic Arts: Plans for a Manifesto* de David Alfaro Siqueiros, Nueva York, junio de 1934, en Mari Carmen Ramírez, “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: paradojas de un modelo ex-céntrico de vanguardia”, Olivier Debrouse (coord.), *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, CURARE/MUNAL, 1996, p. 125. En el mismo texto, la autora concluye que “La tradición como *síntesis modernizadora* logra convertir en proyecto idóneo la idea ‘fuera del centro’ de una vanguardia artística en nuestro continente. Para un revolucionario como Siqueiros, la vanguardia no podía ser un problema de estilo(s) inherente(s) a un ‘arte nuevo’ sino un proyecto de *construcción* de una nueva identidad cultural.” *Ibidem*, p. 140. Véase también “3 Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” en Raquel Tibol (ed.), *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974.

Durante su primera etapa como pintor, es obvio el compromiso que adquirió Tamayo con la política nacionalista de la posrevolución, no sólo en cuanto al carácter costumbrista y popular de su pintura, sino también en lo relacionado con su involucramiento en el programa educativo y el cual abordaré someramente en los siguientes párrafos.

<sup>93</sup> Ingrid Suckaer, *op. cit.*, p. 74.

<sup>94</sup> *Ibidem.*, p. 75



Fig. 41. Rufino Tamayo, *Virgen de Guadalupe*, 1926.

Algunas de las primeras pinturas conocidas de Tamayo, probablemente las que elogió Diego Rivera cuando lo conoció, tienen influencias del posimpresionismo.<sup>95</sup> Anoto lo anterior, porque a lo largo de esta investigación he insistido en que muchos de los artistas de este periodo, particularmente los neoimpresionistas,<sup>96</sup> recogieron muchos de los conocimientos

---

<sup>95</sup> El experto John Rewald, autor de *Historia del impresionismo* (1946) y de *El Post-impresionismo. De van Gogh a Gauguin* (1956) nos explica al principio de esta última que “El término ‘postimpresionismo’ no es demasiado preciso, aunque sí muy práctico. En un sentido amplio abarca el período que arranca de aproximadamente 1886, cuando los impresionistas hicieron su última exposición, incompleta y en la cual aparecieron por primera vez los neoimpresionistas, y se extiende hasta veinte años después, hasta la aparición del cubismo y con él de una nueva época de los que podríamos llamar el arte contemporáneo.”, J. Rewald, *El Post-impresionismo, op. cit.*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 11. Cuando Rivera regresó en 1921 de su larga estancia en Europa conoció las primeras obras de Tamayo en una muestra colectiva que pudo apreciar en la Academia, entonces Escuela Nacional de Bellas Artes; posteriormente, en 1929 le dio trabajo como profesor en la misma.

<sup>96</sup> Tanto Cézanne como Van Gogh y Gauguin –pintores postimpresionistas– trabajaron intensamente el campo del color pero no fueron neoimpresionistas, aunque sí incursionaron brevemente en la técnica que aprendieron de Signac (véase Marie-Paule Vial, “De la couleur avant toute chose”, en Vial, Marie-Paule *et al.*, *Le Grand atelier du Midi* (catálogo), Aix-en-Provence/Marsella, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2013,

más avanzados del siglo XIX en cuanto al color y puede pensarse que quienes los siguieron lo hicieron principalmente por un interés en los efectos de la luz en la atmósfera, por las mezclas ópticas y por las cualidades inherentes al uso del color en la pintura. El propio Tamayo lo expresa de la siguiente forma: “El color nos lo da la luz. Los impresionistas dividían los tonos de los colores que vemos en el arco iris. Luego los subdividían hasta el grado máximo para establecer que la luz es la que nos proporciona el elemento color.”<sup>97</sup> Este periodo es previo al decisivo encuentro que tuvo Tamayo con el arte precolombino. “Después de dejar la academia, Tamayo abandonó el naturalismo y el posimpresionismo”.<sup>98</sup>



Fig. 42. Rufino Tamayo, *Fachada*, 1921.

---

pp. 42-43. Paul Signac nos aclara que “Si estos pintores [Camille Pissarro y su hijo Lucien, Seurat, Signac, Henri-Edmond Cross, Théo van Rysselberghe, Henry van de Velde y algunos otros], quienes mejor representan el epíteto *cromoluminaristas*, han adoptado el nombre de neoimpresionistas, no fue para halagar falsamente el éxito (los impresionistas estaban todavía en plena lucha), sino para rendir homenaje al esfuerzo de los precursores y de resaltar, bajo la divergencia de sus procedimientos, la meta común: *la luz y el color*.”, Paul Signac, *D’Eugène Delacroix au néo-impresionisme*, París, H. Fleury Editions, (3ª edición), 1921, p. 60.

<sup>97</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 103.

<sup>98</sup> Ingrid Suckaer, *op. cit.*, p. 75.

Como habíamos adelantado, cuando Tamayo abandonó la Academia, trabajó como dibujante en el Museo Nacional de Arqueología. Esto duró hasta mediados de 1926 cuando se fue a Nueva York por primera vez en compañía de Carlos Chávez. En muchas ocasiones el pintor reconoció que ese empleo le abrió las puertas al mundo precolombino y a aquél del arte popular de México. Nos dice al respecto: “Todas mis concepciones estéticas parten de la época en que trabajé en el Museo de Arqueología. De mi contacto con las piezas precortesianas arranca mi sentido del dibujo y de las proporciones.”<sup>99</sup> Fue durante ese periodo cuando también enseñaba dibujo en diversas escuelas primarias con el mencionado método de Best Maugard que se basaba en gran medida en los propios diseños prehispánicos y de la artesanía popular sobreviviente en aquellos años. Fue hasta ese momento que dejó de ayudar a su tía con el famoso puesto de frutas. En el museo Tamayo entró en contacto con cientos de piezas de escultura prehispánica, la cual, efectivamente, pervive en los diversos estilos que desarrolló a partir de esa experiencia. También trabajó de manera cercana con piezas cerámicas y, muy probablemente, con textiles. Sin embargo, no debe haber habido mucha pintura que estudiar. Recordemos que algunos de los ejemplos más conservados de la pintura mural antigua no fueron vistos por ojos occidentales hasta bien entrado el siglo XX y que en México no permanece ninguno de los códices precolombinos conocidos, mismos que hasta mediados del siglo pasado sólo podían consultarse en versiones en blanco y negro o en muy raras versiones copiadas a mano o en reproducciones fotomecánicas de muy difícil acceso. En este sentido resulta descabellado decir que Tamayo basó su color en el pasado prehispánico. En la extensa entrevista que le hizo el periodista catalán Víctor Alba (Pere Pagès i Elies) publicada como *Los coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo* en 1956, Tamayo nos da su tajante opinión: “La pintura no es la forma de expresión tradicio-

---

<sup>99</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 66.

nal, espontánea de América. La pintura de Bonampak es decorativa y adquirió calidades con la humedad, el tiempo y el moho. La expresión espontánea de América se halla en la escultura. Los códices son unos dibujitos muy interesantes, pero ¿son pintura? ¡Claro que no!”<sup>100</sup>

Al igual que Paul Westheim y a diferencia de muchos de quienes se han ocupado de este excelente pintor, Octavio Paz le otorga a la obra de Tamayo y a su relación con el pasado indígena y el arte popular una trascendencia mucho mayor. “Todos los críticos han señalado la importancia del arte popular en su creación. Es innegable pero vale la pena investigar en qué consiste esa influencia. Ante todo, ¿qué se entiende por arte popular? ¿arte tradicional o arte del pueblo? [...] el arte popular es siempre tradicional. [Debido a que no presenta una evolución estilística] no quiso ni quiere ser arte: es una prolongación de los utensilios y de los ornamentos [...]. Vive en el ámbito de la fiesta, la ceremonia y el trabajo: es vida social cristalizada en un objeto mágico [...]. La relación entre Tamayo y el arte popular debe buscarse en el nivel más profundo”.<sup>101</sup>

Tanto en el capítulo anterior como en éste he intentado demostrar que Rivera y Tamayo, estando en contacto con algunos de los artistas más relevantes de la primera mitad del siglo XX (además de lo que pudieron haber aprendido en la Academia, que ninguno reconoce como demasiado sustancial), complementaron su conocimiento acerca del manejo del color basándose en las teorías desarrolladas a partir del neoimpresionismo y apuntaladas con algunos de los descubrimientos que diversos científicos, principalmente de las últimas décadas del siglo XIX, aportaron a la ciencia del color. Como he insistido, no debemos confundir un auténtico interés por la ciencia –que ambos pintores tuvieron– con un conocimiento

---

<sup>100</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 47.

<sup>101</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 15-16.

profundo en la ciencia del color (ver por ejemplo la **nota 27** de este capítulo). Sin embargo, ambos pintores conocieron a fondo la pintura de los impresionistas, de los posimpresionistas y de muchos de los artistas más avanzados en este terreno de la primera mitad del siglo XX, así como sus escritos y muchas de sus fuentes. El hecho de que Tamayo –escudado en su supuesta indianidad e intuición innata (ignorancia)– haya navegado bajo la bandera de un pintor dotado de una genialidad espontánea, no encubre que haya tenido serios intereses en el conocimiento occidental, que no necesariamente es el científico. Aquí debo aclarar que no estoy afirmando que los ejemplos de los artistas a los que me he referido hayan sido verdaderos científicos, pero sí sabemos que muchos de ellos tuvieron acercamientos sumamente serios a la ciencia de su tiempo y, en muchos casos, inherentes a su propia práctica profesional, como son la ciencia del color y de la luz, lo cual explica el mecanismo de la visión y, por ende, de la apreciación de su obra por medio de la vista.

Hice ya algunos breves comentarios acerca de los profesores que tuvo en la Academia y de todos los años en los que asistió (véanse **notas 15 y 80** de este capítulo). Si acaso llegó por primera vez en 1912 –cuando tenía trece años–, en 1915 o en 1917 resulta un tanto irrelevante, puesto que durante todos esos años México se hallaba en plena revolución y las actividades educativas en la Academia estaban reducidas al mínimo. Lo importante sí sería saber qué tanto aprendió de los maestros y compañeros que tuvo. Sabemos también que aborrecía el método Pillet de dibujo y que en algún momento fue castigado por comportamiento rebelde.<sup>102</sup> En todo caso, siempre menospreció lo que pudo haber aprendido durante

---

<sup>102</sup> El “método Pillet” que adoptaron varias academias hacia finales del siglo XIX proviene de Jules Jean Pillet, uno de muchos tratadistas franceses que, a partir de la Revolución Industrial escribieron un sinnúmero de manuales de dibujo técnico e industrial. Pillet es autor de *Traité de perspective linéaire* y de *Causeries sur le dessin industriel*. El método, sin duda tedioso, consistía en hacer copias de reproducciones de esculturas clásicas y otros cuerpos sólidos desde diversos ángulos y resueltas con claroscuro a base de delgadas líneas paralelas y entrecruzadas (achurado).

todos esos largos años y, que sepamos, jamás recibió ningún título o diploma.<sup>103</sup> Por ejemplo, Tamayo recuerda que alrededor de los años 1918-1920, “Estaba también el maestro Leandro Izaguirre, profesor de una materia ridícula llamada ‘clase de colorido’. Sí, en esa clase nos mostraban los colores, pero jamás nos dijeron lo más importante: cómo mezclarlos.”<sup>104</sup> Aparte de su experiencia como profesor de dibujo y los cerca de seis años que trabajó en el museo de arqueología, sin lugar a dudas, su formación más importante fue a partir del contacto con sus influyentes colegas con los que pudo relacionarse, tanto en Nueva York primero, como en París, a partir de 1959. “Me formé en Nueva York, aprendí a ver pinturas y a criticar mi propio trabajo” sentenció de manera tajante.<sup>105</sup> Sin poder asegurar qué tanto se relacionó con sus primeros vecinos en aquella ciudad, a sabiendas de que se fue casi sin hablar inglés, éstos no eran poca cosa. Emily Genauer relata que se instaló en aquella ciudad en 1926, “ocupando un *loft* en una vecindad ruinoso de la calle 14 donde vivían otros pintores. Eran vecinos cercanos Marcel Duchamp, Stuart Davis, Reginald Marsh y Yasuo Kuniyoshi, y Tamayo llegó a conocerlos bien.”<sup>106</sup>

La Academia de San Carlos fue, por lo menos hasta los años cuarenta, la única opción seria para estudiar arte en México. Siempre tuvo buenos maestros, pero no siempre excelentes

---

<sup>103</sup> Respecto a su paso por la Academia, Tamayo nos dice con desdén: “¿Qué fue para mí la escuela de pintura? Casi nada.” Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 125. También es muy conocido que de niño, en Oaxaca, aprendió algo de música en la iglesia y que más adelante fue un gran melómano, apasionado de la música de Bach y amigo cercano de Carlos Chávez, a través de quien conoció a Edgard Varèse y a Igor Stravinsky, entre un sinnúmero de personalidades relacionadas con la música y la danza contemporáneas. He hecho mención de que gran parte de la teoría del color, y no sólo a partir de Isaac Newton, se desprende de la teoría musical. Es posible que Tamayo haya estado consciente de esa analogía, tomando en cuenta la iconografía musical y cromática de muchas de sus obras. Al respecto Westheim incluso nos dice que “En un colorista musical, como lo es Tamayo, los tonos de color, las masas cromáticas, que se dirigen sugestivamente al espectador, constituyen un factor decisivo para expresar una vivencia emotiva.” Paul Westheim, *op. cit.*, p. 12.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>106</sup> Emily Genauer, *op. cit.*, p. 36. Cabe hacer notar que Stuart Davis fue uno de los fundadores del sincromismo norteamericano, una de las vertientes más relevantes del cubismo y del simultaneísmo cromático de la segunda década del siglo XX.

épocas. Durante esta investigación –y lo he mencionado en distintos capítulos– he podido descubrir que la enseñanza de la teoría del color no ha sido nunca prioritaria en la formación de nuestros artistas y que, en general, tampoco la educación artística a nivel profesional. Juan Acha, uno de los expertos más interesados en este tema en la América Latina del siglo XX, nos dice que “A lo largo del siglo XX, fueron surgiendo en nuestros países muchos artistas plásticos de un nivel profesional muy decoroso hasta en Europa. Pero resulta que no habían recibido una buena educación profesional, como el artista europeo, ni gozaban de una buena distribución artística; tampoco contaban con un vigoroso consumo de sus obras.”<sup>107</sup> Esto quiere decir que la mayoría de nuestros artistas han tenido una formación deficiente y que han tenido que luchar a contracorriente para lograr un lugar en la historia del arte universal (léase “occidental”) y, por ende, en el mercado. (Siempre recordaré mis primeros años de formación cuando, a lo sumo, los artistas de mi generación aspirábamos a tener un lugar en las subastas de “arte latinoamericano”).<sup>108</sup> El caso de Tamayo confirma esta generalización, aún cuando es tan cotizado y reconocido mundialmente. La crítica de arte e historiadora, especialista en Latinoamérica, Shifra Goldman, nos dice que “Sólo hasta principios de los años cincuenta, al arte de Tamayo –que había sido ignorado en México durante los años de hegemonía de la Escuela Mexicana– se le concedió un papel central como el que mejor correspondía a los gustos y a la posición internacional de la clase empresarial mexicana. Dado que se trata de un gran pintor, cuya obra es muy ‘mexicana’ sin ser polémica, que ha preconizado siempre el ‘universalismo’ y la pintura pura, y ha rechazado el arte con mensaje social, la obra de Tamayo resulta atractiva no sólo para los mexi-

---

<sup>107</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, Trillas, 2008., p. 115.

<sup>108</sup> No obstante, el panorama cambió a partir del éxito de la pintura mexicana en el mercado internacional durante los años ochenta. Unos pocos artistas, como Gabriel Orozco, Carlos Amorales o Damián Ortega, un poco más jóvenes que los neoexpresionistas y neomexicanistas en México (ver Capítulo 6) traspasaron las barreras localistas durante el proceso de “globalización” (que ha sido sólo a medias) del mercado artístico internacional durante la década siguiente y los primeros años de nuestro siglo.

canos de clase alta como los del enclave del Grupo Monterrey, sino para los coleccionistas de arte y los patronos de pintura mural de Estados Unidos (donde el macartismo tuvo como consecuencia que se borrara a la Escuela Mexicana de la historia del arte moderno) y de Europa.”<sup>109</sup> Yo creo que tiene razón. Tamayo se quiso insertar en el medio internacional e incluso estuvo a punto de volverse monocromático, pero creo que la mercadotecnia y la supuesta “mexicanidad” que representaba y la importancia del ingreso monetario que esto significaba para él lo regresaron al folclorismo que el público tanto mexicano como extranjero le reclamaba.

En un extraordinario autorretrato, de un precioso azul turquesa, él parece arañar el lienzo desde atrás descubriendo trazos de colores complementarios completando el arco iris que insiste en mostrar a su público. Él aprendió durante toda su vida que el arco iris representa el color desde los tiempos más antiguos y en casi todas las culturas. De hecho, en uno de sus primeros murales de su época ya consolidada, aquél del Smith College de 1943, *La naturaleza y el artista. La obra de arte y el observador*, él pintó un arco iris que “simboliza el color que es el elemento básico de la pintura”.<sup>110</sup> Teresa del Conde, respecto al autorretrato referido se pregunta lo siguiente: “¿Por qué tituló esta figura *Autorretrato*? Tal vez la respuesta se encuentre en las ráfagas de color que genera el movimiento de las manos”.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Shifra M. Goldman, *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, México, UACM/INBA, 2008, p. 385.

<sup>110</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 15.

<sup>111</sup> Teresa del Conde, “Las escalas de Tamayo”, en T. del Conde, *et al.*, *op. cit.*, p. 149. No resulta gratuito que estas “ráfagas” sean de un rosa intenso parecido a lo que él reconoció como el “*Tamayo pink*” (ver cita correspondiente a la **nota 11** de este capítulo) o lo que en los años cuarenta se identificó como “rosa mexicano” (ver siguiente capítulo) y que lo identifica, en su autorretrato, como un pintor netamente mexicano.



Fig. 43. Rufino Tamayo, *Autorretrato*, 1946-1967.

Como Jean Dubuffet y muchos de los artistas de su generación, Tamayo jamás quiso desprenderse de los recuerdos de su infancia. Habíamos visto en los capítulos anteriores que en el mundo occidental, incluso en el ámbito académico, el color excesivo se ha asociado generalmente con el primitivismo y el ámbito infantil, y no sólo en la época de Goethe, sino incluso en el siglo XX, en el caso de Walter Benjamin, por ejemplo.<sup>112</sup> Seguramente Tamayo sí disfrutaba el uso de colores estridentes, los cuales comenzó a emplear con más confianza hacia el final de su vida cuando además, el mercado estaba más que asegurado.

También es posible que, en el ámbito comercial no le molestara que lo llamaran infantil y hasta primitivo. Octavio Paz, quien lo compara continuamente con Dubuffet llega incluso a

---

<sup>112</sup> Véase Capítulo 1, **notas 32 y 33.**

insinuar una idea que no me parece tan descabellada cuando dice que “Es tan inteligente [Dubuffet] que pinta con la lógica totalitaria de los locos”.<sup>113</sup> Es decir, que Tamayo se erigió como uno de los más reconocidos coloristas de la segunda mitad del siglo XX en parte porque todo el mundo estaba convencido de que lo era. Y lo era –no estoy diciendo que no– pero también le convino. Como he tratado de demostrar, México, ante los ojos extranjeros, ha sido un país bárbaro desde su independencia, con lo cual, los mexicanos somos primitivos e incluso infantiles. En la introducción a la edición de 1970 de su obra cumbre, Anita Brenner no deja de comparar a nuestro pueblo como una nación adolescente, que sufre como “Todas las culturas primitivas y antiguas [...] al alcanzar la libertad y las obligaciones de la adultez”.<sup>114</sup> Para muchas personas, incluidos críticos e historiadores del arte, incluso en nuestro país, la pintura mexicana del siglo XX fue particularmente colorida y Tamayo supo muy bien aprovechar la situación para alcanzar un enorme éxito. Ingrid Suckaer nos relata que llegó a la inauguración del museo que lleva su nombre en la ciudad de México vestido con un “pantalón color verde lenteja, saco azul marino, camisa color bugambilia, corbata morada y en la bolsa superior del saco aparecía la punta de un pañuelo blanco.”<sup>115</sup>

En cuanto a lo popular y, más importante aún, Paz nos dice que “No niego que Tamayo haya sido sensible a hechizo [sic] de las invenciones plásticas populares; señalo que su función no es exclusiva ni primordialmente estética. No aparecen [...] por un descabellado afán nacionalista o populista. Su significación es otra: son canales de transmisión, unen a Tamayo con el mundo de su infancia.”<sup>116</sup> Teresa del Conde, quien tiene una sólida formación en el campo de la psicología, respalda tajantemente esta hipótesis cuando nos dice que

---

<sup>113</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 13.

<sup>114</sup> Anita Brenner, *op. cit.*, p. 4.

<sup>115</sup> Ingrid Suckaer, *op. cit.*, p. 388.

<sup>116</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 16.

“Por anécdotas recopiladas, sabemos que Tamayo, en su infancia de monaguillo oaxaqueño, coleccionaba canicas”<sup>117</sup> que, en 1905, deben haber sido de los pocos objetos coloreados que pudiera haber tenido un niño en la Oaxaca rural de entonces. Más adelante nos aclara que “Eso no querría decir que en verdad las pelotas, los globos, las formas redondas que insistentemente pueblan su producción correspondan a imágenes infantiles que emergen del preconscious como elementos simbólicos. No hay que exagerar las cosas ni abusar de interpretaciones de raigambre psicoanalítico. Más bien quedaron fijadas en sus modos de hacer porque le fueron gratas y las dibujaba en sus cuadernos de escuela desde una época temprana de su vida.”<sup>118</sup>

Tamayo fue un personaje un poco extraño. Por un lado fue cercano a personalidades muy complejas, como Stravinsky, Manuel Álvarez Bravo o Martha Graham y, por el otro, actuaba como un miembro común de la clase media mexicana, haciendo antesala para reunirse con los políticos o concediendo entrevistas a periodistas banales al servicio de los medios masivos de comunicación, normalmente controlados por el Estado y pagados para manipular a la población, en gran medida analfabeta. Sin embargo, sostuvo una actitud bastante coherente respecto al color; lo entendió perfectamente, igual que sus colegas de las altas esferas del arte occidental, y también en los términos de los científicos sociales que estudiaron nuestra cultura local, como Samuel Ramos, Leopoldo Zea y Octavio Paz; pero además le sacó provecho. Defendiéndose, él siempre dijo que “Si nuestra gente es trágica, el color no puede ser alegre. La preferencia de nuestro pueblo por determinados colores tiene motivos psicológicos y económicos. Estos, por la baratura de ciertos tintes usados en las telas

---

<sup>117</sup> Teresa del Conde, “Las escalas de Tamayo”, en T. del Conde, *et al.*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 140.

más baratas.”<sup>119</sup> Ya habíamos visto que lo mismo pensó Goethe cuando visitó el sur de Italia. Reforzando esta idea incluiré esta última cita: “Alguien ha dicho que mis colores son los que con mayor justicia y exactitud captan el espíritu del país. Le creo y puedo explicarlo a través de la teoría que me he forjado al respecto: ¿cuáles son los colores que usa la gente de un país pobre como el nuestro? Los más baratos, los que están hechos a base de cal, los tonos de la tierra. Eso por una razón económica o estética, matiza e ilumina nuestras calles. Frente a estos colores mezclados y matizados que vi desde chico opongo otros: los más vivos, rabiosos y brillantes que contemplé en las frutas de mi infancia. Todo eso da la cosa muy atenuada [sic] y la lujuria que caracteriza a mis telas.”<sup>120</sup> Quizás lo trágico no sea la condición de los mexicanos que tanto señala, sino que por más que intentó ser un artista universal y un colorista cerebral siempre acarreó consigo su pasado paupérrimo como frutero de La Merced.

---

<sup>119</sup> Raquel Tibol (recopiladora), *op. cit.*, p. 47.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 134-135.



## Capítulo 5. El famoso rosa mexicano. Nacionalismo y modernidad en México

En el espectro lumínico de colores infinitos, puesto que no hay fronteras entre las distintas longitudes de onda que identificamos como los colores básicos, no existe el rosa. Técnica-mente, el rosa es en realidad un rojo claro, ya sea con pigmento blanco en el caso de una mezcla sustractiva, o muy luminoso, si se trata de luz. John Gage, en *Colour and Meaning*, obra fundamental ya ampliamente citada, nos explica que durante muchas épocas y en di-versas culturas, pero principalmente entre los pueblos de Occidente, el azul ha estado iden-tificado con la masculinidad y el rojo con la femineidad. En el capítulo anterior incluí una pintura de Franz Marc (quien, como comentamos en su momento, fue un importante estu-dioso del color) donde optó por el azul intenso para colorear dos caballos, símbolo arquetí-pico de la masculinidad. El pintor romántico Philipp Otto Runge, quien desafortunadamen-te murió muy joven (antes de poder formular una sólida teoría del color), pintó un hermoso cuadro representando a la aurora. En él “el rojo está claramente relacionado con la figura femenina de Aurora así como con el pequeño bebé debajo de ella. Aquí Runge puede ha-berse inspirado en el tratado de estética *Kalligone* de J. G. Herder, en el cual aquel antropó-logo precoz argumentaba, desafortunadamente sin dar detalles, que debido a la suprema belleza de los colores (con base en el blanco), ‘numerosas naciones’ llamaban al azul y al rojo ‘colores preciosos’, atribuyéndolos al hombre y a la mujer: ‘azul firme al hombre, rojo suave a la mujer’.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> John Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 187-188.



Fig. 44. Philipp Otto Runge, *Amanecer*, 1808.

Hasta la fecha, en muchos países, incluido México, cuando nace un hijo, muchos de los regalos, los moños de sus envolturas, muebles y demás enseres son azules para los niños y

rosas (que en realidad son un rojo claro o suave) para las niñas.<sup>2</sup> Gage también nos aclara, en otro apartado, que el nombre “rojo” en español es relativamente reciente. “El español ‘rojo’ (del latín *russeus*) es un caso particularmente interesante ya que aparentemente su arribo al lenguaje común es algo tardío; *bermejo*, del cinabrio natural o artificial ‘bermelión’ (*vermilion* en inglés), fue por mucho el término en español más común para el ‘rojo’ en la Edad Media.”<sup>3</sup> Líneas más arriba, este autor nos explica que los vocablos *red*, *rot*, *rouge* y *rosso*, en inglés, alemán, francés e italiano, provienen del sánscrito *rudhira*, que significa sangre. Lo más probable es que “rojo” se haya adoptado del *rouge* francés durante el Renacimiento. Por otro lado está el rosa; claramente el nombre de una flor. Muchos de los colores de nomenclatura reciente, como el naranja, el púrpura y el turquesa, provienen de plantas, animales o minerales sin tener un nombre exclusivo de color, como el verde.

Se ha dicho que el origen del “rosa mexicano” –una especie de magenta– proviene del diseñador de modas Ramón Valdiosera quien, en la época de Miguel Alemán organizó en 1949 en Nueva York un desfile de sus creaciones basadas en el color de las bugambilias que se utilizaba en diversos trajes típicos del país. Posteriormente recibió un fuerte apoyo gubernamental con el cual este color fue ampliamente promocionado tanto en México como en el extranjero.<sup>4</sup> Esta anécdota concuerda curiosamente con la doctrina alemanista de “la

---

<sup>2</sup> El rosa es un color raro. Por lo menos en México, en general no les gusta a los hombres, pues lo consideran afeminado. A lo largo de muchos años como docente, en las diversas encuestas que he aplicado a mis alumnos, muchos (hombres y mujeres de alrededor de veinte años de edad) lo consideran uno de los colores más “feos”. Sin embargo, pienso en tres autores importantísimos que utilizaron una especie de rosa relacionado con el color “carne” (que evidentemente sólo funciona para las personas de piel clara): Pablo Picasso, en *Las señoritas de Avignón*, Willem de Kooning en muchos de sus desnudos, posiblemente a partir de Picasso, y Eva Hesse, extraordinaria colorista (discípula muy cercana de Josef Albers) quien a su vez lo utilizó criticando la asociación con la femineidad que hacen estos otros dos autores. (Para mayores datos al respecto, véase a Briony Fer, “Eva Hesse and Color”, en *October*, 119, invierno de 2007.)

<sup>3</sup> John Gage, *Colour and Meaning*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>4</sup> El mismo Ramón Valdiosera, en un texto recentísimo, lo narra de esta manera: “Fui afortunado al contar con el reconocimiento inmediato de la actriz Dolores del Río, quien al ver mi primera colección, en 1948, me encargó varios trajes para ir a Los Ángeles. También tuve el apoyo, en su último año de gobierno, del entonces presidente Miguel Alemán, que buscaba promover a México en el *jet set*.”, R. Valdiosera, “Rosa mexi-

mexicanidad”. Durante la Guerra Fría y coincidiendo con el macartismo en Estados Unidos, el régimen de Miguel Alemán adoptó como bandera ultranacionalista lo que se denominó “doctrina de la mexicanidad”. Es evidente que el exacerbado anticomunismo, xenofobia y antisemitismo de Joseph McCarthy y sus seguidores también fue disfrazado de ultranacionalismo. Ana Santos, autora de una brillante tesis de maestría sobre la filosofía de la mexicanidad en los años cincuenta y referida en los capítulos anteriores, nos explica que “La ‘doctrina de la mexicanidad’ enunciada por Alemán consistió básicamente en la idea de que el esfuerzo de los mexicanos y las raíces de la identidad nacional serían las claves que aportarían la solución a los problemas del país.”<sup>5</sup> Al respecto, el politólogo Octavio Rodríguez Araujo agrega que “El anticomunismo fue también asumido por el PRI [Partido de la Revolución Institucional] con base en la doctrina o credo de la Mexicanidad como le llamara [Rodolfo] Sánchez Taboada, su presidente durante el gobierno alemanista. Dicha doctrina consistía en la eliminación de las izquierdas tanto en el interior del partido como en los sindicatos y también, de alguna forma, como señalara Soledad Loaeza, en la educación.”<sup>6</sup>

Para fabricar el famoso “rosa mexicano” es necesario el magenta, un tinte artificial que no fue sintetizado sino hasta la década de 1860<sup>7</sup> por lo que su uso en tiempos pasados y su

---

cano: moda y marca”, *Artes de México*, Nueva Época, No. 111, noviembre de 2013, “Del rojo al rosa mexicano”, p. 64. Más adelante nos aclara el origen de la historia: “Yo solía utilizar la expresión ‘rosa mexicano’ a modo explicativo, para dar una idea de la enorme influencia que tiene en mi país este color. No sólo es el más amado por los mexicanos, sino que era el que estaba presente en la mayoría de mis trajes y al que dediqué, bajo el nombre de *Buganvilia*, mi primera colección de moda internacional, presentada en el hotel Waldorf Astoria de Nueva York en mayo de ese año [...] al día siguiente apareció un artículo en *The New York Times* que aseguraba que ‘nace un nuevo color en la moda cosmopolita: el *mexican pink*’. Así fue como la denominación ‘rosa mexicano’ traspasó fronteras y se hizo conocida en el mundo.” *Ibidem*, pp. 64-65.

<sup>5</sup> Ana Elisa Santos Ruiz, *Los hijos de los dioses*, FFyL/UNAM, tesis de maestría (inédita), 2012, p. 224.

<sup>6</sup> Octavio Rodríguez Araujo, *Derechas y ultraderechas en México*, México, Grupo Editor Orfila, 2013, pp. 89-90. El asunto del nacionalismo de derechas será abordado con más amplitud en las páginas subsiguientes.

<sup>7</sup> “Desde 1860 la firma de Simpson, Maule y Nicholson fabricó rojo de anilina bajo el nombre comercial de ‘rosina’ [*rosein* en inglés]. Pero el color se popularizó como ‘magenta’, en honor de la ciudad italiana donde el ejército francés se enfrentó y derrotó a los austriacos en junio de 1859.” Philip Ball, *La invención del color*, Madrid, Turner/FCE, 2003, p. 277.

supuesto arraigo milenario en nuestra cultura resulta un tanto difícil.<sup>8</sup> A partir del éxito de Valdiosera, comenzó a utilizarse ampliamente en vestidos y elementos decorativos de todo lo pretendidamente típico mexicano, como el papel picado o los manteles de muchos restaurantes de comida local. Un dato que me parece por demás relevante, es que se le haya asignado ese color a la primera línea del metro de la ciudad de México.<sup>9</sup> En 1960 nació

---

<sup>8</sup> Este es un tema que puede resultar polémico, pues tintes naturales de colores muy similares sí han existido en nuestro continente desde tiempos muy remotos. La experta en pintura prehispánica Diana Magaloni sugiere que se pueden haber utilizado para decorar edificios, pero lo más probable es que sólo se hayan usado para teñir hilados y superficies orgánicas. “Sabemos que hubo distintos colorantes rojos que se fabricaron con materiales orgánicos como las semillas del achiote, la tintura del palo de Brasil o de Campeche y la grana cochinilla [...]. Esos tonos orgánicos no pueden ser empleados directamente sobre la arquitectura porque son susceptibles de ser desleídos por los rayos del sol. Su empleo fue preferentemente para teñir textiles y para pintar códices; cuando se usaron en pintura mural, los artistas realizaron un proceso químico de fijado del colorante que es muy complejo y aún no comprendemos en su totalidad.”, D. Magaloni, “La sangre del tiempo”, *Artes de México*, “Del rojo al rosa mexicano”, *op. cit.*, p. 22. Como señalé en los capítulos precedentes, recientemente se llevó a cabo en la ciudad de México un coloquio internacional sobre la grana cochinilla (*Rojo mexicano*) donde se resaltó que el tinte extraído de este insecto no es muy afín con las fibras del algodón. En la publicación arriba mencionada, Laura Durango, su coordinadora, nos dice que “estas tinturas de Oaxaca [la grana cochinilla y las secreciones del caracol púrpura], solas o mezcladas entre sí, vertebran un primer mapa visual que nos introduce en la maravillosa alquimia de tonos púrpuras, cárdenos, magentas y encarnados”. Es decir, una amplia gama entre el violeta y el naranja; L. Durango, “En busca de las raíces púrpuras de Mesoamérica”, *Artes de México*, “Del rojo al rosa mexicano”, *op. cit.*, p. 36.

Respecto al uso de tintes parecidos al “rosa mexicano”, la muy confiable antropóloga Marta Turok nos dice lo que sigue: “Abordar el problema de identificar la gama del color ‘fucsia’ teñida en seda nos lleva por otros caminos [...] ésta era teñida originalmente con grana cochinilla, con la que se conseguían diversas tonalidades según los mordentes y entonadores [...]. Sin embargo, desde principios del siglo XX, se usaban ya tintes sintéticos, como descubrió Arie Wallert al analizar piezas de la colección del Museo Regional de Oaxaca utilizando métodos científicos como la cromatografía de capa fina (TLC) y la espectrometría de absorción ultravioleta-visible (UV-vis).

Varios estudios, como los de los Cordry y los de Chloë Sayer, habían dado por hecho y repetido lo dicho por Javier Santamaría en su *Diccionario de Mejicanismos*, ‘la fuchina era un colorante extraído de variedades de la planta de la fucsia; hoy en México es una anilina color fucsia’. Al tratar de confirmar las propiedades tintóreas de las fucsias, encontré que, históricamente, la fucsina fue el segundo tinte en ser sintetizado en 1859 por Verguin, después de la malva de Perkins en 1856. Fue nombrada por su inventor en honor al botánico alemán del siglo XVI Leonhart Fuchs, por el color brillante de las flores de la familia de las plantas fucsia que él descubrió. Sin embargo, resulta que ¡no hay tal colorante extraído de las plantas! La *fuchsine* o fuchina siempre fue una anilina, también conocida como magenta, que sirvió como sustituto para numerosas prendas, pero sólo puede ser identificada positivamente con los análisis de laboratorio [...]. Lo cierto es que, con colorantes naturales o sintéticos, los mixtecos de la costa conservan su aprecio por la paleta cromática de sus antepasados, en medio del acelerado abandono de la indumentaria tradicional entre las y los jóvenes.”, M. Turok, “Una paleta con historia en la costa de Oaxaca” *Artes de México*, “Del rojo al rosa mexicano”, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>9</sup> Un antecedente directo del diseño general del metro mexicano, inaugurado en 1969, lo encontramos en los logotipos y señalética general de las olimpiadas llevadas a cabo un año antes. Para ello, el comité organizador, encabezado por Pedro Ramírez Vázquez, uno de los máximos representantes oficiales de la mexicanidad moderna, llevó a cabo un ambicioso programa de diseño masivo. “Vázquez armó un equipo internacional de diseño que incluía al estadounidense Lance Wyman (1937) como director de diseño gráfico, y al diseñador industrial británico Peter Murdoch (1940) como director de productos especiales [...]. Durante el análisis inicial del problema, Wyman determinó que la solución debería reflejar la herencia cultural de México en

oficialmente el Partido Popular Socialista (PPS), el cual, en algún momento (no me ha sido posible averiguar la fecha exacta) incorporó ese color a su logotipo. Suena paradójico, pero no adoptaron el rojo, emblemático de la mayoría de las organizaciones socialistas y comunistas de las décadas anteriores, sino una versión “light”, que es el rosa, en este caso, el mexicano (ellos lo denominaban “solferino”, que es un matiz ligeramente más purpúreo).<sup>10</sup>



**Figs. 45 y 46. Algunos de los logotipos que identifican estaciones del metro de la línea 1 de la ciudad de México y aquél del Partido Popular Socialista.**

lugar de los gustos del diseño de Nueva York o de Basilea. Un estudio exhaustivo de los antiguos utensilios aztecas [sic] y del arte popular mexicano, llevaron a Wyman a identificar dos ideas de diseño que fueron incorporadas al programa. Primeramente el uso de líneas múltiples repetidas para formar patrones. En segundo lugar, la pasión mexicana por los matices brillantes, puros, estaba en todas partes [sic]. Las artes y los oficios, las casas de adobe [sic], las flores de papel, la plaza del mercado y la vestimenta literalmente cantaban con colores alegres, puros.”, Philip B., Meggs, *Historia del diseño gráfico*, México, Ed. Trillas, 1991, p. 480. Entre los múltiples productos que explotaron dichos diseños recuerdo el uniforme que debían portar los edecanes, estampado con el logotipo en brillante rosa mexicano.

<sup>10</sup> “Posteriormente a la elección de 1946, el PCM [Partido Comunista Mexicano] perdió su registro (en 1949) pues disminuyó todavía más su número de afiliados no pudiendo demostrar los exigidos por la ley. A principios de 1947 Lombardo Toledano, una vez fuera de la CTM [Confederación de Trabajadores de México], convocó a una mesa redonda de marxistas y en ella se acordó fundar un nuevo partido que no sería de los trabajadores ni de la burguesía, sino del pueblo en general. Fue el Partido Popular, registrado en 1948 y que, a partir de 1960, agregaría el apellido Socialista.”, Octavio Rodríguez Araujo, *Derechas y ultraderechas en México, op. cit.*, pp. 92-93. Como dije en el texto, no puedo afirmar si acaso utilizaron el rosa mexicano antes de 1960 pero por lo visto nuevamente coincidimos con la época de Miguel Alemán.

Respecto al color solferino, al igual que el magenta, su nombre está basado en una ciudad italiana donde también se llevó una cruenta batalla pocos días después de la de Magenta.

Después de los “tres grandes” del muralismo mexicano,<sup>11</sup> Rufino Tamayo es el artista nacional más conocido en el extranjero y, como he insistido a lo largo de esta investigación, para la mayoría de los estudiosos del arte moderno no cabe duda de que se trata de uno de los máximos exponentes de “lo mexicano” además de ser considerado un enorme colorista.

El auge de la fama de Tamayo coincidió con uno de los periodos más nacionalistas que recordemos del México posrevolucionario, aquél de la presidencia de Miguel Alemán.<sup>12</sup>

La política cultural de entonces, comandada por Fernando Gamboa desde la Subdirección General del Instituto Nacional de Bellas Artes, apostó por la pintura de Tamayo como uno de los iconos más representativos de nuestro país, tanto internamente como en el extranjero.

(Recordemos que el director fundador del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1947 y has-

---

<sup>11</sup> El pintor Manuel Felguérez, en un texto sobre el arte de su generación nos dice que el mote de “los tres grandes” se comenzó a utilizar a partir de la Segunda Guerra Mundial inspirado en los tres líderes principales del bando triunfador, Stalin, Churchill y Roosevelt, aunque también puede haberse derivado de los tres máximos artistas del Renacimiento, Leonardo, Miguel Ángel y Rafael. Véase M. Felguérez, “La Ruptura, 1935-1955”, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, *Ruptura 1952-1965*, (catálogo de exposición), México, INBA/SEP, 1988.

<sup>12</sup> Es evidente que el auge del nacionalismo exacerbado de la posrevolución fue en la década de los veinte y que el muralismo, abarcado de manera amplia en el Capítulo 3, fue uno de sus más reconocibles estandartes. Rodríguez Araujo nos dice lo siguiente al respecto: “La Revolución mexicana tuvo mucho de nacionalista [...]. Lo que interesa en este apartado es intentar explicar por qué se extremó al final de los años veinte del siglo pasado, pues dicha explicación, así sea incompleta, nos permite entender por qué dicho nacionalismo, que tuvo animosas pinceladas de chovinismo, propició posiciones fascistas, racistas y xenófobas.”, Octavio Rodríguez Araujo, *Derechas y ultraderechas en México*, *op. cit.*, p. 21. Posteriormente, y hasta la fecha, el nacionalismo impulsado por los sucesivos gobiernos que hemos tenido en México, salvo quizás durante el régimen de Lázaro Cárdenas, se han identificado más con la derecha (ver **nota 18** de este capítulo).

Muchos años después se creó el Museo Tamayo (hoy Museo Tamayo Arte Contemporáneo) y su presidente honorario fue precisamente el ex presidente Miguel Alemán. Entre sus muy diversos patrocinadores estuvieron grandes empresas regiomontanas, como el grupo Alfa y la Cervecería Cuauhtémoc, además de Televisa, cuyo presidente era Emilio Azcárraga Milmo y el vicepresidente, Miguel Alemán Velasco, hijo del ex presidente de México. La crítica de arte norteamericana Shifra M. Goldman nos dice que “Debería disculparse por asumir que estos ‘directoriados entrelazados’ hayan tenido algo que ver con el papel principal de Tamayo en el Simposio ‘Mexico Today’ [llevado a cabo en varias ciudades de Estados Unidos en 1978] y la virtual eliminación de la Escuela Mexicana, o al menos de sus obras más políticas y controvertidas.”, S. Goldman, *Perspectivas artísticas del Continente Americano*, México, UACM/INBA, 2008, p. 385. En la cita correspondiente a la **nota 109** del Capítulo 4, Goldman nos recordaba que no fue sino hasta principios de los años cincuenta cuando se le dio importancia a la pintura de Rufino Tamayo, la cual, por su característica muy mexicana y ajena al mensaje político resultó muy atractiva no sólo para los mexicanos de clase alta como los del enclave del Grupo Monterrey, sino también para los coleccionistas de Estados Unidos (donde el macartismo influyó para que se eliminara a la Escuela Mexicana de la historia del arte moderno) y de Europa.

ta 1952 fue el músico Carlos Chávez, íntimo amigo del maestro oaxaqueño desde la juventud e importante compositor de música sinfónica nacionalista). La cultura y el arte mexicano producido a partir de la Revolución fueron considerados emblemas esenciales del México moderno durante la primera mitad del siglo XX. Si bien nuestro país comenzó su ingreso a la modernidad durante el porfiriato, una de las metas principales de todos los gobiernos posrevolucionarios hasta la fecha ha sido la de ingresar a México plenamente a la modernidad.<sup>13</sup> En cuestiones artísticas, salvo indicios aislados, y en lo que ahondaré más adelante, ésta no se alcanzó en su totalidad hasta la década de los cincuenta con la pintura de Tamayo y aquella de la siguiente generación. Como dato relevante, en 1950 las autoridades culturales mexicanas decidieron que los famosos tres grandes muralistas y el mismo Tamayo nos representaran en la XXV Bienal de Venecia.<sup>14</sup> Por esos años, y como ya he explicado, el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) instituyó la política ultranacionalista denominada “doctrina de la mexicanidad”; fueron los años en los que se decretó que los alumnos de las escuelas del país entonarían el Himno Nacional y homenajearan a la Bandera (así con mayúsculas) todos los lunes. Con la fundación del PRI en 1946 se entendía que “para fortalecer el sentido de mexicanidad en la conciencia del pueblo debía iniciarse una campaña de difusión sobre [entre otras cosas, la infraestructura material,] los intelectuales, científicos y artistas ‘que han dado prestigio a nuestro país’; así como sobre el folklore na-

---

<sup>13</sup> Según muchos diccionarios, “moderno” se refiere a algo actual o de época reciente. Aunque por ejemplo, en la *Teoría de los Colores*, Johann W. von Goethe, se refiere a los pintores a partir del Renacimiento como modernos. (Véase, Rupprecht Matthaei, *Goethes Farbenlehre*, Ravensburg, Ravensburger Buchverlag Otto Meier, 1987, párrafo 861, p. 182.) Otra cosa es lo que hoy denominamos “arte moderno” y que en México no se consolidó hasta la década de 1950, de lo cual trata el presente capítulo. En los siguientes párrafos intentaré discernir entre “modernidad”, que en este caso se refiere a la adopción de un nuevo tipo de vida a partir de la industrialización, “arte moderno” y las distintas acepciones de “modernismo”.

<sup>14</sup> Al respecto, Jorge Alberto Manrique nos dice que “el Estado mexicano, que había sido en su momento de euforia revolucionaria el gran impulsor del muralismo, en su momento termidoriano lo consideró un útil instrumento de propaganda nacionalista hacia el exterior”, J. A. Manrique, “Los geometristas mexicanos en su circunstancia”, en Jorge Alberto Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano*, México, IIE/ UNAM, 1977, p. 80.

cional, los vestigios arqueológicos y las culturas indígenas.”<sup>15</sup> Al mismo tiempo había que “defender” al país de perniciosas influencias externas como podían ser el idioma inglés, la fuerza laboral asiática, el arte abstracto o la música dodecafónica.<sup>16</sup>

Como es de sobra conocido, la mayoría de los gobiernos posrevolucionarios nunca resolvieron a fondo los mismos problemas que, de hecho, desataron la Revolución y, después de la Segunda Guerra Mundial, era obvio que México estaba alejándose cada vez más del país que el cine, la música, la literatura y la pintura retrataban de aquellos tiempos cada vez más mitificados,<sup>17</sup> pero que jamás se acercaron siquiera al socialismo real, no obstante que muchos de los artistas e intelectuales que contribuyeron a cristalizar los postulados de la Revolución fueron comunistas militantes. De hecho, “No hay indicios para pensar que los gobiernos revolucionarios y posrevolucionarios fueran socialistas ni simpatizantes del comunismo, tampoco sus principales líderes durante la revolución, ni siquiera Zapata.”<sup>18</sup> La mo-

<sup>15</sup> Ana Santos, *op. cit.*, pp. 230-231.

<sup>16</sup> Rita Eder lo explica de la siguiente manera: “si bien la modernidad y lo moderno estaban ahí, lo nuevo es cómo se estructura un discurso sobre esa modernidad, tan jaloneado por posturas y polémicas nacionalistas, con fuertes ambivalencias ante el término *vanguardia* por el temor de que contribuyera a la desmexicanización.”, R. Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”, en Rita Eder (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, CNCA/FCE/Lotería Nacional, 2001, p. 368.

<sup>17</sup> Al respecto, Ricardo Pérez Montfort nos relata lo siguiente: “La Revolución hecha gobierno fue eliminando dicha imagen [aquella del campesino armado] por otro estereotipo: el del charro que escondía la miseria y el resentimiento social detrás del pintoresquismo y las ‘costumbres tradicionales’ del campo. Éste no sólo desbancó al revolucionario sino que terminó por reducir a ese ‘pueblo mexicano’ –aquel que sí fue a la Revolución– a un cliché publicitario, nacionalista y atrabancado [...]. Los medios de comunicación masiva, en alianza con los gobiernos cosmopolitas y civilistas de las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, contribuyeron a desligar la Revolución de sus protagonistas.”, R. Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, CIESAS/INAH, México, 2003, pp. 168-170.

<sup>18</sup> Octavio Rodríguez Araujo, *Derechas y ultraderechas en México*, *op. cit.* p. 37. De hecho, este autor nos dice que “A mi manera de ver el gobierno de Cárdenas es el único, desde la revolución hasta nuestros días, que podríamos caracterizar de izquierda o, si se prefiere, de centro izquierda. Ni antes ni después de Cárdenas ha habido otro gobierno similar por cuanto a sus políticas públicas tendentes a disminuir, en clave populista, las grandes desigualdades que encontró y produjo la Revolución mexicana. Fue quizá esa característica la que propició el desarrollo de tantos inconformes de derecha y ultraderecha en tan poco tiempo [...]. Con Cárdenas se multiplicaron los grupos y personas anticomunistas como reacción a sus políticas públicas, poco entendidas sin duda. Después de Cárdenas, pero por otras razones más bien externas (la guerra mundial y la posguerra también conocida como *guerra fría*), los anticomunistas siguieron multiplicándose, incluso abrazando como propios los modelos anticomunistas por excelencia: los fascistas en sus diversas expresiones.” *Ibidem*, p. 14.

dernización de la infraestructura del país y la creciente urbanización se contraponían a la utopía de la vida idílica del imaginario popular, además de la cada vez más estrecha relación con influencias exógenas por medio del teléfono, la radio, los vuelos en aeroplano y un largo etcétera. En nuestro caso, y durante las décadas posteriores, la inmigración de un gran número españoles republicanos durante los últimos años del régimen de Lázaro Cárdenas y de muchos otros europeos que huían de los horrores de la guerra, tuvieron un fuerte impacto, lo cual influyó de manera muy significativa en la clase cultural de nuestro país durante los años cercanos a la mitad del siglo.<sup>19</sup>

En los siguientes párrafos procuraré ahondar en las cuestiones relacionadas con la modernidad en México durante la primera mitad del siglo XX, particularmente en lo referente al arte aunque, como ya he advertido, hubo varios casos aislados desde finales del siglo XX que abrevaron de y asimilaron el modernismo temprano, como Casimiro Castro, Julio Ruelas, quien aprendió del simbolismo en Alemania, y quizá José Guadalupe Posada, que desde finales del siglo XIX pueden considerarse como precursores de la modernidad mexicana.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> No podemos descartar el impacto que estos contactos tuvieron en el desarrollo de nuestro país durante esa época, pero más de un autor coincide con que no en todos los casos fue tan evidente. Por ejemplo, respecto a los primeros de estos encuentros, como ocurrió durante y a partir de la angular exposición del surrealismo organizada por la Galería de Arte Mexicano en 1940, Jorge Alberto Manrique nos dice que “Entonces no pudieron mezclar el agua y el aceite que eran la pintura de ‘escuela mexicana’ y la pintura del exterior.

Los inmigrados permanecieron generalmente apartados en círculos propios. [Wolfgang] Paalen desarrolló su magnífica obra que parte del surrealismo y desemboca en un informalismo magnífico, anterior a la *action painting* neoyorquina, alejado y casi desconocido, sino por la Galería de Arte Mexicano y algunos coleccionistas”, J. A. Manrique, “Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano”, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, *op. cit.*, p. 37.

<sup>20</sup> En el texto referido líneas más arriba, Rita Eder analiza el tema de la modernidad en México a través de varios autores, entre los que destaca el investigador Fausto Ramírez. “En su notable trabajo sobre Casimiro Castro (1826-1889), Ramírez observa cómo sus grabados atestiguan el tránsito visual de una ciudad con fuertes persistencias virreinales a la ciudad posreformista y laica. Y en pleno porfiriato, las imágenes de Castro descubren una ciudad embellecida y próspera. En la serie *México y sus alrededores* construye una nueva imagen urbana en correspondencia con un sentido modernizado de apropiación de la ciudad por sus habitantes.”, R. Eder (coord.), *op. cit.*, p. 356. Páginas antes nos dice lo siguiente: “La idea de lo moderno en [...la...] historia del arte de [José Juan] Tablada es errática. *Moderno* sirve para nombrar una época, el siglo XIX –que considera absolutamente decadente en pintura–, o para destacar la figura y la obra de Julio Ruelas, a quien califica de romántico y profundamente cercano a [Arnold] Boecklin. Conmociónado por corrientes artísticas europeas, este contacto hace de Ruelas un moderno.” *Ibidem*, p. 344.

Sin embargo, el arte que identificamos como moderno se gestó en Europa algunas décadas antes. Como he reiterado, más adelante intentaré explicar por qué el arte moderno en México (particularmente la pintura) no se desarrolló cabalmente hasta bien entrado el siglo XX. Muchos autores, incluyendo a John Rewald, una de las máximas autoridades en la pintura de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, coinciden en que el impresionismo marcó la ruptura entre la era neoclásica y el modernismo. El propio Rewald, quien propone diferencias sustanciales entre el impresionismo y el posimpresionismo, considera que fueron los pioneros del primero de estos dos movimientos, quienes conformaron el verdadero parte-aguas entre aquellas dos grandes eras. “El impresionismo que contribuyó tan generosamente a liberar el mundo del arte del despotismo de una tradición mal entendida, puede hoy ocupar su sitio entre las grandes tradiciones [...]. Así es como el impresionismo perdurará como una de las fases más importantes de la historia del arte moderno, una fase que se vio relevada, hacia 1886, por otra cuyos protagonistas salieron en parte de las mismas filas del impresionismo.”<sup>21</sup>

Por otro lado, al principio del libro citado, Rewald hace a su vez hincapié en que el movimiento impresionista debe entenderse como un fenómeno gestado por lo menos veinte años antes de la primera exposición del grupo en 1874, por lo que la ruptura con el neoclasicismo comenzaría en la década de 1850. Sin embargo, Ernst H. Gombrich, en su archiconocida *Historia del arte* publicada por primera vez en 1950, tan sólo tres años antes de que apa-

---

Respecto a los pintores de la generación de los cincuenta y la modernidad, en otro ensayo, esta misma autora se pronuncia de la siguiente manera: “No es definitivamente la primera vez que los artistas mexicanos apuestan a la modernidad, ya lo hicieron Posada y Ruelas, los muralistas de la primera época, Tamayo y otros más pero también es cierto que en este caso fue un proceso conciente [sic], que contó con un grupo convencido, con una reflexión y una acción sobre cómo romper la separación entre un nacionalismo ya localista y las corrientes internacionales”, R. Eder, “La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad”, Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil, *op. cit.*, p. 48.

<sup>21</sup> John Rewald, *Historia del impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, 2 vols., Vol. II, p.183.

reciera la *Historia del impresionismo* de Rewald, es tajante al afirmar que “estaría bien recordar que los impresionistas no diferían en sus metas de las tradiciones del arte que se habían desarrollado desde el descubrimiento de la naturaleza durante el Renacimiento.”<sup>22</sup> y deja muy en claro que los orígenes del arte moderno los debemos buscar entre los posimpresionistas, concretamente en la pintura de Cézanne, Van Gogh y Gauguin posterior a 1886; yo añadiría a Georges Seurat, a quien ya hemos mencionado en repetidas ocasiones y debido a que fue una figura fundamental en el desarrollo de los sistemas modernos de mezclas cromáticas. En todo caso, para los fines de esta investigación, debemos recalcar que el modernismo no fue sólo fruto de los experimentos impresionistas o de las múltiples facetas del posimpresionismo y menos aún en México. El *art nouveau*, por ejemplo, tuvo serias repercusiones en la producción de varios artistas mexicanos, particularmente entre los grabadores e ilustradores de finales del siglo XIX, en la arquitectura y, por supuesto, en las artes aplicadas.

No obstante, no podemos desdeñar que los experimentos de los impresionistas y de los posimpresionistas tuvieron un fuerte impacto en la producción artística (principalmente en la pintura) de las primeras décadas del siglo XX y en muchas partes del mundo. Asimismo, vale la pena recordar que fue a partir del impresionismo (y de algunos de sus antecesores como Delacroix) que un grupo de pintores y teóricos desarrollaron la teoría el contraste simultáneo que tuvo enormes consecuencias para la primera pintura del siglo XX. Normalmente se ha pensado que México no fue la excepción, pero de alguna manera sí lo fue, debido a una notable baja en la producción artística obligada principalmente por las duras condiciones sociales que se vivieron antes del cambio del siglo y a partir de la Revolución.

---

<sup>22</sup> Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, Londres, Phaidon, 1972, p. 427.

Por otro lado, el impresionismo propiamente dicho tuvo una duración relativamente corta. Es común que se piense que un movimiento tan importante como el impresionismo pudo haber durado mucho más tiempo, pero desde la primera exposición en el estudio del fotógrafo Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) en el *Boulevard des Capucines*, cuando nació el término, en abril de 1874, hasta la octava, en mayo de 1886, sólo transcurrieron doce años y los impresionistas originales ya poco tenían que ver con aquellos que integraron las últimas exposiciones. De hecho, muy pronto cedió como movimiento o grupo a innumerables vertientes, algunas individuales y otras grupales, como el divisionismo practicado por numerosos artistas más o menos entre los años 1886 y 1906.<sup>23</sup> En América del Norte, la lección impresionista tuvo sus principales impactos en el grupo de pintores de Filadelfia conocidos como “*The Ashcan School*” que inauguraron, por así decirlo, el modernismo en la pintura de Estados Unidos.<sup>24</sup> En México los casos fueron más aislados. Si bien la mayoría de los

---

<sup>23</sup> La lista puede hacerse muy larga, pero vale la pena destacar, por supuesto a Georges Seurat y a Paul Signac, los más conocidos, pero también a Camille Pissarro, uno de los impresionistas originales, a su hijo Lucien, al extraordinario Henri-Edmond Cross, a Théo van Rysselberghe, a Félix Fénéon, quien también fue uno de los teóricos de su generación y a otros artistas que experimentaron con los métodos de éstos para después desarrollar sus propias propuestas, como Henri Matisse o el propio Diego Rivera. (Para más detalles, véase el Capítulo 3.)

<sup>24</sup> El centro artístico en Estados Unidos hasta finales del siglo XIX fue Boston. Posteriormente otras ciudades tuvieron un mayor auge económico como Filadelfia. Ahí, un grupo de pintores influidos por los primeros experimentos del modernismo europeo, se organizaron bajo la auto denominación de “*The Eight*”. Posteriormente, salvo Maurice Prendergast, Ernest Lawson y Arthur B. Davies, los cinco restantes, que bajo el liderazgo de Robert Henri comenzaron a pintar temas relacionados con los bajos fondos, fueron identificados como “*The Ashcan Group*” [“el grupo del basurero”]. Nueva York se alzaría pronto como el nuevo centro artístico, particularmente a partir de la angular exposición de 1913 *The Armory Show*. Salvo Prendergast, quien componía sus lienzos con pinceladas cortas de colores puros, realmente no podemos hablar de una especie de “impresionismo americano”. Sin embargo, Ida Rodríguez Prampolini nos dice que “Colocar el arte a la altura de los conocimientos científicos era uno de los sueños de los artistas del siglo XIX y la moda impresionista, que se había extendido por los centros artísticos de Europa y de los ya poderosos Estados Unidos, alejaba al arte de una pretensión semejante, puesto que la pura intuición visual, la percepción óptica, no ofrecía confiables métodos creativos.”, I. Rodríguez Prampolini, “La geometría en las artes visuales 1880-1945”, en Jorge Alberto Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano, op. cit.*, p. 16.

Respecto a los *Ashcan*, el experto Bruce Robertson nos dice que “Los últimos grandes pintores que trabajaron en Filadelfia, en especial Thomas Eakins pero también artistas interesantes como John Peto, datan de finales del siglo XIX. A principios del siguiente siglo, los miembros de la Escuela de *Ash Can* –si bien estaba conformada por artistas que residían en Filadelfia (como Robert Henri, John Sloan y George Luks)– alcanzaron la fama en Nueva York.”, B. Robertson, “Historia y lugar en el arte estadounidense”, *Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, LACMA: obras maestras 1750-1950* (catálogo), México, MUNAL/INBA, 2006, p.

profesores de la Academia provenía de Europa, el modelo pedagógico e institucional siempre estuvo más emparentado con el neoclasicismo que con las nacientes vanguardias. Algunos importantes pintores mexicanos de finales del siglo XIX viajaron por Europa y trajeron consigo el legado de las nuevas corrientes artísticas que estallaban en algunas de las urbes más agitadas del viejo mundo. Julio Ruelas hizo su retorno en 1895, y posteriormente destacó como el ilustrador por antonomasia de la *Revista Moderna*,<sup>25</sup> en la cual colaboraron también Roberto Montenegro, Germán Gedovius, Ángel Zárraga y Alberto Fuster, quien más emparentado con el neoclasicismo, regresó de Europa alrededor de 1909 para trabajar en los talleres de la Academia durante algún tiempo. Posteriormente regresó como profesor en 1917. Joaquín Clausell, “que iniciaba una especie de impresionismo local, no muy cercano al original francés y sí en cambio muy rico en colorido y en su trasmutación simbólica y sentimental de la naturaleza”<sup>26</sup> lo hizo en 1901. El Dr. Atl vino en 1903 y sabemos que al

---

40. En la misma publicación, Teresa del Conde lo resume de la siguiente manera: “El término Ashcan School (o Ash Can School), popularizado a través del libro de Holger Cahill, tuvo su origen en este “Grupo de los ocho”, como se autodenominaron el propio Henri, William Glackens, George Luks, Everett Shinn, John Sloan, junto con Arthur B. Davies, Ernest Lawson y el canadiense Maurice Prendergast. Se aliaron principalmente a través de una exposición neoyorkina que se constituyó en acontecimiento decisivo (*a decisive event*) en tanto que establecieron una escisión con respecto a las directrices del momento, incluidos los practicantes de un impresionismo de segunda hornada, que mucho éxito tuvo y que es de buen nivel [...]. No me refiero a Mary Cassatt [...] porque en realidad está asimilada a los franceses, señaladamente a Edgar Degas como mentor y amigo”, T. del Conde, “Intercambio de miradas”, *Museo de Arte del Condado de Los Angeles*, *op.cit.*, p. 50.

“En la década inaugural del siglo XX, la llamada escuela artística del Ash-Can, encabezada por Robert Henri, hizo pinturas realistas de bares, vecindades atestadas y picnics en parques ciudadanos [...]. Los artistas del Ash-Can pintaron principalmente temas urbanos del noreste [de Estados Unidos], con los cuales sólo un sector limitado del populacho se podía identificar. Henri y sus cohortes tuvieron una exposición prominente en 1908. Cinco años después, vieron cómo una buena parte de su público se alejaba del realismo mientras la comunidad artística americana se admiraba con las pinturas modernistas europeas, presentadas ante un público numeroso por primera vez en el Armory Show de 1913.”, Nancy Heller y Julia Williams, *Painters of the American Scene*, Nueva York, Galahad Books, 1982, p. 25. Para mayores referencias, véase también Milton Brown, *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton University Press, 1955.

<sup>25</sup> “Sin duda, uno de los artistas más destacados del modernismo fue Julio Ruelas (1870-1907), considerado moderno por José Juan Tablada —era el único que realmente podía sugerir al poeta una definición de modernidad estética—. [Fausto] Ramírez concentra su interés en los casi 400 dibujos que Ruelas ejecutó para la *La Revista Moderna* (1898-1907)”, R. Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”, en Rita Eder (coord.), *op. cit.*, p. 357.

<sup>26</sup> Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes, 1910-1970” en El Colegio de México, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1982, vol. II, p. 1363.

año siguiente frecuentaba los talleres nocturnos de la Academia (entonces Escuela Nacional de Bellas Artes) donde coincidió con José Clemente Orozco.<sup>27</sup> Otro retorno importantísimo lo marca el de Alfredo Ramos Martínez, quien volvió de París en 1909 y coadyuvó a que terminara la huelga de estudiantes en la Academia iniciada en 1911, sustituyendo a Antonio Rivas Mercado como director de la misma y posteriormente iniciando el revolucionario programa de las Escuelas al Aire Libre. En 1921 hicieron su regreso Diego Rivera y Roberto Montenegro quienes, como es bien sabido, recibieron invitaciones de la recién fundada Secretaría de Educación Pública para comenzar el ambicioso y fructífero programa de pintura mural.<sup>28</sup>

Como comenté, hacia los últimos años del siglo XIX nació en Francia lo que se conoció como *art nouveau* y tuvo muchas repercusiones y variantes en diversos lugares y durante varios años. La ciudad de México cuenta con extraordinarios ejemplos de este estilo en la

---

<sup>27</sup> El regreso de Atl a la Academia es confuso y no está muy bien documentado. Orozco, en su autobiografía, menciona este encuentro y luego comenta que se fue a vivir al Popocatepetl. Parece ser que regresó en 1910: “En 1910 instala su estudio en la Academia de Bellas Artes [sic] y de nueva cuenta inicia su labor proselitista a favor de la renovación artística [...] Resulta problemático descubrir los motivos reales que lo llevaron a abandonar el país [al año siguiente]; las intrigas surgidas en torno a dicho centro, aunadas a las dificultades que experimentó para adaptarse a la vida de la ciudad de México no parecen justificar que él, que tenía tantas ambiciones y proyectos, dejara a México en el momento en que se iniciaba la Revolución.”, Arturo Casado Navarro, *Gerardo Murillo el Dr. Atl*, México, IIE/UNAM, 1984, p. 24. Posteriormente viene de nuevo, en 1914, disfrazado de italiano (ver José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Ediciones Occidente, 1945, p. 49 y A. Casado Navarro, *op. cit.* p. 31) y se encuentra con Venustiano Carranza quien lo nombra director de la Academia. “Al entrar las tropas constitucionalistas, cuyo primer jefe era entonces don Venustiano Carranza, el Dr. Atl fue nombrado inmediatamente director de la antigua Escuela de S. Carlos, ya para entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas [sic].” David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, México, Biografías Grandesa, 1977, p. 86. Siendo director de la Academia llamó a los estudiantes a unirse a la Revolución y la cerró, llevándose algunas prensas a Orizaba donde, en compañía de Orozco y muchos otros personajes se dedicó principalmente a la publicación del periódico *La vanguardia*.

<sup>28</sup> Montenegro fue en esa época un pintor simbolista que en un principio incorporó elementos del *art nouveau*. Muchos años después llegó incluso a incursionar en la abstracción. Respecto a los cuadros abstractos que presentó en *Tendencias del Arte Abstracto de México* en el Museo Universitario en diciembre de 1967, Teresa del Conde nos dice que “Montenegro siempre trató de ser ‘moderno’, sin que le importara, al parecer, lo fallidos que pudieran resultar sus intentos.”, T. del Conde, “Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos”, en Jorge Alberto Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano, op. cit.*, p. 119, “no obstante ya contaba en su haber con varios ensayos abstractizantes, realizados a partir de 1959”, *idem*.

arquitectura de los barrios nuevos o colonias del porfiriato tardío.<sup>29</sup> En España se le conoció más con el nombre de “modernismo” (más en Cataluña) y esta denominación, que como hemos visto puede resultar un tanto confusa, se transmitió a México confrontándose violentamente con el antiguo estilo de vida decimonónico y rural más característico de nuestro país. Con el cambio de siglo, lo moderno (no modernista –en ninguna de sus acepciones–), como el ferrocarril, las tiendas departamentales, los barcos de vapor y las últimas modas importadas de Europa, se opuso radicalmente a la forma de vida de las enormes mayorías sumidas en el atraso y la miseria, particularmente de la gente del campo, en muchos casos de fuerte extracción indígena. Como es de sobra conocido, esta situación (con toda su complejidad) desencadenó la Revolución de 1910.



Fig. 47. Antonio M. Ruiz “El Corcito”, *Verano*, 1937.

<sup>29</sup> “En las últimas décadas del siglo XIX la ciudad empieza a salirse de madre, y el movimiento se acrecentará en las primeras de este siglo. Surgen los nuevos barrios –que desde entonces tomarán el curioso nombre de ‘colonias’– alrededor del viejo casco citadino; su arquitectura será de palacetes o *chalets* muy a la francesa la mayoría de las veces, pero la imaginación y prepotencia de los ricos que los construyen, secundada por los arquitectos, favorecerá más aún los exotismos y dará entrada a la gran novedad arquitectónica del momento: el *art nouveau*, que con su incesante movimiento curvilíneo, su típica interpretación de las formas de la naturaleza y su abandono de los cánones clásicos, producirá obras verdaderamente notables.”, Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes, 1910-1970” en El Colegio de México, *Historia general de México*, *op. cit.*, p. 1362.

Ya en otros apartados he recalcado que durante la Revolución –y por ende, como es lógico suponer– muchas de las actividades cotidianas, como las clases en la Academia de San Carlos (y sin duda, en otros centros de enseñanza), se vieron interrumpidas o, por lo menos, afectadas de alguna u otra manera. Hasta la segunda década del siglo XX, cuando de manera oficial terminó la lucha armada, el modernismo en las artes mexicanas no tuvo mucho terreno dónde fructificar. Hasta estos años no es tan fácil hablar de un arte modernista mexicano y menos aún moderno. A partir del posimpresionismo, que de alguna manera practicaron Clausell (más bien inscrito en lo que se conoce como el neoimpresionismo también propio, quizá, del español Joaquín Sorolla), Fuster en un menor grado, Ramos Martínez y el Dr. Atl, surgieron en Europa numerosos estilos que formaron parte de las primeras vanguardias del siglo XX. Tal es el caso del cubismo (derivado en parte de los experimentos planimétricos de Paul Cézanne), el fauvismo (influido en parte por las grandes zonas cromáticas de Paul Gauguin y mucho sí del cromoluminarismo de los divisionistas cuando las unidades mínimas de color puro se fueron expandiendo hasta formar enormes planos), el expresionismo (principalmente en Alemania), el futurismo italiano y sus múltiples derivaciones locales en países como Inglaterra (vorticismo), Rusia (rayonismo) o el cubofuturismo (de Fernand Léger, Marcel Duchamp y muchos otros en Francia),<sup>30</sup> así como numerosas y muy diversas variantes de la abstracción, tanto en la pintura como en la escultura. Esta verdadera explosión de experimentos artísticos anteriores a la Primera Guerra Mundial no tuvo ninguna correspondencia en México, por lo menos, no antes del final de la Revolu-

---

<sup>30</sup> En el Capítulo 3 hice numerosas referencias a los artistas que trabajaron en París durante el tiempo en el que ahí vivió Diego Rivera (1909-21), incluídos quienes formaron quizás el grupo más teórico del cubismo reunidos en torno al taller de Jacques Villon en la localidad de Puteaux. (Véase, entre otras, la **nota 49** de dicho capítulo.)

ción.<sup>31</sup> Muchos de estos estilos que, como he analizado, deben mucho al impresionismo y sus vertientes, centraron parte de sus investigaciones formales en el estudio de la luz y, por ende, el color, lo cual es evidente en el fauvismo, derivado del divisionismo, el expresionismo que se basó en las teorías desarrolladas por Kandinsky a partir de Goethe y los físicos alemanes de finales del siglo XIX y principios del XX<sup>32</sup> y el rayonismo ruso.

Como analizamos en el Capítulo 3, Diego Rivera regresó a México en 1921 después de pasar casi quince años en Europa, donde pudo estudiar de cerca el arte del Renacimiento, aquél del Siglo de Oro español y la mayoría de las vanguardias parisinas que bullían durante la segunda década del siglo pasado. Sus investigaciones pictóricas en Europa abarcaron los más variados estilos y tendencias, desde aquéllos derivados del posimpresionismo hasta las diversas manifestaciones del cubismo; casi siempre con mucho éxito y una gran calidad, tanto formal como conceptual.<sup>33</sup> El experimentado Rivera pronto se situó a la cabeza del proyecto muralista que coincidió con su regreso. En su vasta obra mural, marcada por un estilo original derivado de años de experimentación, el maestro no desperdició la oportunidad de incorporar elementos más característicos de algunas de las vertientes vanguardistas que conoció en carne propia, como el futurismo italiano.

---

<sup>31</sup> Muchos de los artistas mexicanos que vivieron fuera durante los años de la lucha armada sí participaron en varios movimientos vanguardistas, como los mencionados Fuster, Atl, Montenegro, por supuesto Rivera o Marius de Zayas en Nueva York, pero no podemos hablar de una “vanguardia mexicana” en tiempos de la Revolución.

<sup>32</sup> Véase por ejemplo la **nota 131** del Capítulo 3 o la **nota 49** del Capítulo 4.

<sup>33</sup> El éxito al que me refiero es que hoy podemos comprobar que en su mayoría son excelentes pinturas donde las metas originales que proponían los pioneros de estos experimentos están perfectamente asimiladas. No obstante, es de sobra conocido que nuestro compatriota sufrió mucho para ser aceptado por la crítica y el público durante el tiempo que intentó destacar en el ambiente parisino de la segunda década del siglo pasado.



Fig. 48. Diego Rivera, *La industria de Detroit* (muro sur, panel de la esquina superior derecha), 1932-1933.

Si bien es claro que comprendió cabalmente la trascendencia de la experimentación de las primeras décadas del siglo XX y, muy importante, el significado de la modernidad del arte europeo, el estilo que adoptó para gran parte de lo que produjo el resto de su vida no fue

particularmente moderno. “En un famoso libro publicado a principio de la década del sesenta, Sir Herbert Read se interroga a fondo sobre ¿qué es lo moderno en la pintura? Y con la absoluta seguridad del militante, resume sus argumentos en la frase paradigmática de Paul Klee: ‘no se trata de representar lo visible sino de hacer visible’. Congruente con esa postura enumera artistas y movimientos fundamentales para nuestro tiempo que no incluye en su estudio, entre otros menciona la pintura naif, el realismo y finalmente escribe; ‘más expuesta a la crítica está sin duda mi omisión de la escuela mexicana contemporánea’ [... menciona a los ‘tres grandes’ ...] Las razones de Herbert Read en ese momento para significar al muralismo como antimoderno no son demasiado lejanas a las esgrimidas en México por ciertos sectores en esa misma época. El historiador y crítico de arte inglés es un portavoz de las ideas fundamentales en torno a las artes plásticas que dominaron poco antes de la Segunda Guerra y varios lustros después. En ese tiempo [ca. 1940] en buena parte del mundo artístico occidental, se consideran reaccionarios los realismos y todo arte de Estado. A ello contribuyeron el nazismo y el stalinismo, ambos sistemas incluyeron en su ideario cultural la satanización del arte moderno a favor de un academicismo anecdótico que sirviera como arma ideológica.”<sup>34</sup>

Mucho se ha escrito acerca de la modernidad del muralismo mexicano y si acaso fue la primera vanguardia artística nacida en suelo americano. Pienso que para los propósitos de esta investigación y, no obstante la enorme cantidad de material bibliohemerográfico del que disponemos hoy en día, es pertinente aclarar algunos conceptos. Sin embargo, no pretendo discutir en este apartado las grandes aportaciones y trascendencia de la pintura mural que se hizo en México durante la primera mitad del

---

<sup>34</sup> Rita Eder, “La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad”, Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil, *op. cit.*, p. 45.

siglo pasado. Tomando las ideas de Clement Greenberg sobre la modernidad me parece pertinente incluir la siguiente cita: “El arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura –la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento– eran tratadas por los maestros del pasado como factores negativos que sólo podían ser reconocidos implícita o indirectamente. La pintura moderna contempló estas mismas limitaciones como factores positivos y las reconoció abiertamente. Los cuadros de Manet son las primeras pinturas modernas a causa de la franqueza con que confiesan la superficie plana en que fueron pintados.”<sup>35</sup>

Debido al enorme peso que ejerció el muralismo sobre otras manifestaciones pictóricas del México posrevolucionario, son relativamente pocos los ejemplos de arte verdaderamente vanguardista –en el sentido de experimental– que encontramos en nuestro país durante las primeras décadas del siglo pasado. Por supuesto que están las obras de Fermín Revueltas (con notoria influencia del cubismo y el constructivismo) y de otras figuras identificadas con el estridentismo, como las del escultor Germán Cueto, quien incursionó sistemática-

---

<sup>35</sup> Clement Greenberg, “La pintura moderna”, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 113. (Publicado originalmente en 1961). Aquí debemos tener sumo cuidado puesto que, desde el título, Greenberg utiliza el término *Modernist* que nuestro traductor ha adaptado como “moderna” (*modern*). Véase John O’Brian, *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, University of Chicago Press, 1995, pp. 85-93. Queda claro que hasta la popularización de la fotografía (que coincide con Manet) la pintura pretendía capturar el mundo real y reproducirlo, sin reparar demasiado en los valores intrínsecos de la pintura en sí y centrándose más en aquéllos elementos extra pictóricos como el encuadre, la forma, la luz o el tema (elementos apropiados de la realidad).

Apuntalando el concepto de modernismo greenberguiano (de hecho, lo que él llamó *Late Modernism* o “modernismo tardío” como lo definiría yo), Rita Eder nos dice que “el *modernism* [según Andreas Huyssen, funcional] como la corriente teórica y artística que se instala en Nueva York hacia mediados de los años cuarenta y cuyo objeto es construir una esfera por completo independiente para el arte que equivalía en ese momento al expresionismo abstracto. Así las cosas, resulta claro cómo el *modernism* afectó la noción de arte mexicano en la segunda parte del siglo XX: según los cánones de este subproducto de la modernidad, el muralismo representaba la antimodernidad.”, R. Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”, en Rita Eder (coord.), *op. cit.*, pp. 367-368.

mente en la abstracción, pero quizás debamos centrarnos de manera más particular en la obra de Carlos Mérida, en la de Gunther Gerzso y en la del propio Tamayo, como los precursores más notorios de nuestra modernidad plástica. Como ya se ha señalado, los inicios de la modernidad en el arte mexicano los podemos encontrar en la caricatura y el grabado de finales del siglo XIX (ver **nota 20** de este capítulo). El conservadurismo de los últimos años del porfiriato también contribuyó a que las corrientes de avanzada que se venían gestando en Europa tuvieran poca recepción en nuestro país. Posteriormente estalló el conflicto armado y, como hemos reiterado, muchas de las actividades artísticas fueron suspendidas hasta por lo menos 1921. A partir de este momento, curiosamente, algunos de los primeros encargos oficiales para la creación de obras de carácter monumental fueron para Roberto Montenegro, aquel pintor simbolista, influido por el modernismo de Europa, relacionado con el grupo de los Contemporáneos y con un fuerte vínculo con el *art nouveau* y posteriormente con el naciente *art déco*.

La Primera Guerra Mundial (1914-1919) tuvo como una de sus infinitas y terribles consecuencias que el apabullante torbellino de experimentación estética de los primeros años del siglo detuviera su marcha en Europa. Un año antes se llevó a cabo en Nueva York la fundamental exposición de la armería (*The Armory Show*) que tanto influyó en el desarrollo del arte moderno en Estados Unidos. El sincromismo practicado por Stanton MacDonald-Wright y Morgan Russell, el cubismo de Stuart Davis y Max Weber y otros casos aislados, como por ejemplo la fotografía de Alfred Stieglitz y la pintura de Georgia O'Keeffe, constituyeron parte de la escasa producción relevante que, ligada a las vanguardias europeas, se produjo en América.

El periodo posterior a la guerra y anterior al segundo conflicto de orden internacional iniciado en 1939 se caracterizó por una especie de hibernación de la experimentación voraz de los años anteriores. El arte en general se replegó hacia distintas versiones de lo que llamamos realismo: como el realismo socialista en la Unión Soviética, el realismo social de la escena americana en Estados Unidos, el muralismo en México e incluso el surrealismo, principalmente francés. A partir de la segunda posguerra, nuevas generaciones de artistas “retomaron”, por así decirlo, el camino de la experimentación iniciado por enormes genios como Pablo Picasso, Wassily Kandinsky y un largo etcétera. Me refiero concretamente a los pintores identificados con la Escuela de Nueva York, la pintura de acción (*Action Painting*), la de campos de color (*Color Field Painting*) y el informalismo y el tachismo de Francia y otros países europeos como España y Alemania. Esta nueva oleada de abstracción también tuvo extraordinarios representantes de la escultura, como el rumano-francés Constantin Brancusi, los británicos Henry Moore y Barbara Hepworth y los hermanos Giò y Arnaldo Pomodoro en Italia. Como ya habíamos anotado e identificado como uno de los más influyentes teóricos de la modernidad, Clement Greenberg se refiere acertadamente a esta nueva generación como los representantes del modernismo tardío.<sup>36</sup>

A partir de su Independencia, México ha sido un país muy favorecido por el gran número de visitantes extranjeros e inmigrantes relacionados con cuestiones artísticas e intelectuales. Recordemos la relevante participación de Jean Charlot durante los comienzos del muralismo, o la del canadiense Arnold Belkin en las postrimerías de éste. La lista que pudiéramos

---

<sup>36</sup> Para seguir el trazo de los estudios modernos sobre el color, quizás iniciados por Delacroix y seguidos por los impresionistas y sus derivaciones en el arte moderno, particularmente en las figuras de los neoimpresionistas y culminando con Matisse, es importante, después de la mitad del siglo, centrar nuestra atención en los pintores de campos de color y posteriormente en los primeros artistas geométricos de la posguerra y en aquellos relacionados con el *op art* (arte óptico) que además tuvieron una fuerte influencia en muchos artistas mexicanos de las décadas de los sesenta y setenta, así como en el arte actual.

hacer en lo que concierne al siglo XX puede volverse muy extensa pero citaré de memoria algunos nombres de quienes, me parece, tuvieron mayor impacto en el arte mexicano: Edward Weston, Tina Modotti, Pablo O'Higgins, Carlos Mérida, Francisco Zúñiga, Remedios Varo, Leonora Carrington, Alice Rahon, Wolfgang Paalen, Mathias Goeritz, Vlady, Josep Bartolí, Roger von Gunten y Vicente Rojo.

Se ha señalado el periodo aproximadamente entre 1920 y 1960 como uno de los más nacionalistas en México. La cultura mexicana, incluidos la comida y el arte popular, se había caracterizado por su obstinada resistencia a los embates de la extranjerización, incluidas, por supuesto, las múltiples manifestaciones artísticas, como la arquitectura, la pintura, la literatura y la música. El primer restaurante MacDonald's no existió sino hasta la década de los ochenta, por ejemplo. Se supone que estaban prohibidos los nombres como "Joe's", "Friday's", etcétera y ahora es más que evidente que finalmente triunfó el mercantilismo sobre la ferviente protección de nuestro idioma; "en 1982 un intento interesante [de evitar la erosión de la mexicanidad] comprendía una comisión para la defensa del idioma español, para combatir las incursiones de los anglicismos [...]. La comisión le declaró la guerra al apóstrofo [...] como símbolo principal de infiltración cultural."<sup>37</sup>

La pintura mural y sus autores representaron, durante casi toda la primera mitad del siglo pasado, la esencia de lo mexicano y lo apropiado para un país que había salido triunfante de una revolución que supuestamente había transformado a México en favor de las mayorías. Muchos de los artistas que no se ceñían a la temática y a los estilos identificados con la Revolución recibieron poco apoyo y difusión y se vieron obligados a vivir al margen del éxito comercial tanto privado como subvencionado por el Estado. Como aclaré líneas más

---

<sup>37</sup> Alan Riding, *Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1985, p. 31.

arriba, fueron pocos los artistas plásticos simpatizantes de la abstracción los que trabajaron en México antes de la década de 1950. Sin embargo, Jorge Alberto Manrique nos aclara que “Muy pronto se gestó, contra el naciente muralismo, una reacción que podemos calificar de ‘moderna’, que no miraba hacia atrás nostálgicamente, sino que veía el presente y el futuro.”<sup>38</sup> Más adelante continúa: “Entre los primeros embates modernos contra el muralismo estuvieron los estridentistas, capitaneados por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela. Atraieron a su grupo, futurismo de los pobres (según lo ha calificado Luis Cardoza y Aragón) a algunos artistas que habían participado en los inicios del muralismo en la Escuela Nacional Preparatoria, como Fernando Leal o Fermín Revueeltas”,<sup>39</sup> aunque en realidad debemos voltear hacia el grupo de los Contemporáneos: “Mucho más definida que la de los futuristas [los estridentistas según Cardoza y Aragón] es la posición de los Contemporáneos frente al muralismo, aunque tampoco se presente de una forma completamente articulada”.<sup>40</sup> Lo que sí es un hecho es que fueron muchos los factores para que poco a poco se fuera cimentando el camino hacia un nuevo tipo de arte (ahora sí moderno en todas sus acepciones) que identificamos como la “ruptura con la Escuela Mexicana” y que se ha denominado, ya casi de manera irreversible, como “la Ruptura” o “la generación de ruptura”, no obstante han aclarado, tanto críticos e historiadores como los propios artistas, que no formaron parte de una generación única y que jamás conformaron un grupo

<sup>38</sup> Jorge Alberto Manrique, “Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano”, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, *op. cit.*, p. 25.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>40</sup> *Idem*. Más adelante, este autor explica que “La revista *Contemporáneos* (1928-1931) fue su quehacer más notorio y de recuerdo más perdurable. Adhirieron a ellos varios artistas, por afinidad personal con alguno de los poetas, por afinidad de temperamento o, más importante, por coincidencias en su manera de enfocar las cuestiones de la cultura y el arte en aquella circunstancia. Los Contemporáneos apoyaron o propiciaron exposiciones de estos artistas, y escribieron abundantemente sobre su obra.

Entre los ‘artistas de Contemporáneos’ están Agustín Lazo, el más cercano al grupo y partícipe en sus empresas, Julio Castellanos, menos cercano [...] Manuel Rodríguez Lozano; junto a él Abraham Ángel. Los Contemporáneos organizaron una importante exposición de Rufino Tamayo conjuntamente con la Galería de Arte Mexicano”, *idem*. Al respecto debemos recordar que Xavier Villaurrutia, que escribió mucho sobre Tamayo, fue el autor del texto que acompañó el catálogo de su primera exposición.

ni nada por el estilo; “todos sabemos que los criterios que cada quien esgrime son históricos y por lo tanto susceptibles de modificarse conforme a las épocas. Ahora ‘La Ruptura’ ya no se me representa como tal, sino más bien como una continuidad por parte de los jóvenes que empezaron a incidir en la década de los cincuenta, con intentos que incluso en México tuvieron varios antecedentes.

Cuando por primera vez yo abordé este tema en mi tesis de maestría en historia del arte en 1978, el término ‘Ruptura’ no existía. Se hablaba de los pintores disidentes, de los rebeldes, de los independientes, de los pintores de la mafia y hasta de la Nueva Escuela Mexicana.”<sup>41</sup> Por otro lado, en una nota de pie, esta misma autora explica que “Antes de 1988 se hablaba de ‘la nueva pintura mexicana’ o de ‘la generación de la mafia’, pero como no todos los que fueron protagonistas de la ‘*pintura joven*’ en los cincuentas tardíos y sesentas estaban amafiados (léase a Luis Guillermo Piazza) este último término acabó por caer en desuso.”<sup>42</sup> Este autor de origen argentino escribió un libro titulado *La mafia* en el que retrata al grupo de intelectuales y escritores que se reunían en la Zona Rosa de la ciudad de México. Nuevamente aparece el famoso rosa mexicano, en este caso también como versión “light” de una zona roja que nada tendría que ver con el barrio de los intelectuales (que ahora es primordialmente “gay”).

Hacia finales de los años cincuenta ya era obvio que el muralismo estaba más que muerto y la famosa frase de Siqueiros de que no había más ruta que la suya fue puesta en duda por más de una conciencia. La obra de Carlos Mérida, nacionalista, indigenista o latinoamericanista (recordemos que había nacido en Guatemala), pero casi abstracta y muy emparenta-

---

<sup>41</sup> Teresa del Conde, “Notas sobre La Ruptura” en Laura González Matute *et. al.*, *Seis décadas. La esmeralda 1943-2003*, México, ENPEG/INBA, 2003, p. 27.

<sup>42</sup> Teresa del Conde, “La aparición de la Ruptura” en Juan Coronel Rivera *et al.*, *Un siglo de arte mexicano. 1900-2000*, México, INBA/Landucci, 1999, p. 187.

da con muchas de las vanguardias experimentales de la Europa de principios de siglo, gozaba entonces de una amplia aceptación. Por otro lado, estaba el abstraccionismo multicolorido que trajo consigo Pedro Coronel después de permanecer algunos años en París donde fue cercano a Serge Poliakoff y a Sonia Delaunay<sup>43</sup> y, por supuesto, la vasta obra de Tamayo, que para entonces ya se identificaba sólidamente dentro de un estilo muy característico, no necesariamente realista, pero sin duda, muy local; y no sólo mexicano, sino también inspirado en el arte indígena y, en su caso, como inauguración de una idea que persiste hasta el presente como un grado superlativo de la mexicanidad: lo oaxaqueño.

Aunque ya lo había insinuado, es importante recordar que durante los años en los que la “Escuela Mexicana” representó al arte oficial, hubo muchos artistas que trabajaban por su cuenta e incursionaron en otras vertientes estilísticas y temáticas, y que sin duda podrían identificarse con la modernidad artística. Hacia finales de los años setenta, diversas instancias emprendieron un importante rescate de pintores relevantes que habían sido opacados por los más famosos muralistas y su obra desdeñada por los círculos oficiales. Por ejemplo, se llevaron a cabo importantes exposiciones de Alfonso Michel, María Izquierdo y, por supuesto, Frida Kahlo. Este hecho tuvo un fuerte impacto en el desarrollo del neomexicanismo, la última explosión nacionalista del siglo XX y de la cual me ocuparé en el último capítulo. El caso de María Izquierdo es particularmente interesante. Por un lado, debido a su relación sentimental y profesional con Rufino Tamayo, pero también en el sentido de que su temática la obligó a ser una pintora particularmente colorida; señaladamente la cultura popular y el circo.

---

<sup>43</sup> Serge Poliakoff fue un destacado pintor abstracto de origen ruso relacionado con el informalismo francés de la posguerra. Ciertamente fue cercano a los esposos Delaunay que, como ya habíamos aclarado, fueron de los primeros dentro de la abstracción en poner en práctica las leyes de contraste simultáneo desarrolladas por Chevreul durante el siglo XIX. Sonia, quien sobrevivió a su marido durante varios años (él murió en 1941) fue, en efecto, muy cercana a Coronel.



Fig. 49. María Izquierdo, *Viernes de Dolores*, 1944-1945.

No podré detenerme demasiado en un asunto que me parece por demás relevante y que merece una investigación aparte: existen cientos de rumores muy poco documentados de si acaso influyeron intereses políticos a través de instituciones como la CIA [*Central Intelligence Agency*] estadounidense en el desarrollo de la abstracción norteamericana durante la posguerra. Sabemos que en el periodo de entre-guerras y a partir de la Gran Depresión, el socialismo representó un sistema viable para muchos estadounidenses y el realismo social y la pintura mural mexicana tuvieron una fuerte presencia en el mundo artístico de nuestros vecinos del norte. El pintor de origen armenio Arshile Gorky, precursor del expresionismo abstracto, había afirmado que ese tipo pintura era “*poor art for poor people*” y gran parte de la sociedad norteamericana le declaró la guerra al arte político en general. Sería un tanto arriesgado decirlo y faltarían estudios más exhaustivos, pero es posible que la creciente derechización de México posterior al cardenismo haya influido en la producción de arte

abstracto a partir de la década de 1950. “Shifra Goldman en su libro *Mexican Painting in a Time of Change*, ha señalado el surgimiento de esta nueva corriente [el abstraccionismo y el arte producido por la generación de la ‘Ruptura’] en razón de la caída del movimiento mexicano, como consecuencia de una batalla ideológica en que los Estados Unidos exportaba para los fines de neutralización política, su propia versión de la pintura abstracta que fue acogida en México. Este argumento, fruto de la crítica de los años setenta al desarrollismo ha tenido su impacto puesto que está bien documentado y ofrece una explicación convincente del surgimiento de los estilos como consecuencia de una batalla ideológica resultado de la Guerra Fría.”<sup>44</sup> Manuel Felguérez, quien vivió esa historia, nos aclara que no es tan descabellada la idea: como los nuevos coleccionistas, galeristas y algunos funcionarios más jóvenes dejaron de apoyar ciegamente a los representantes de la Escuela Mexicana, éstos comenzaron a buscar explicaciones. Felguérez lo dice de la siguiente manera: “O es que en realidad eran malos artistas, lo cual no podían aceptar, o se trataba de una conjura imperialista, de una bien orquestada penetración cultural.”<sup>45</sup> En el mismo texto, un poco más adelante se queja de las condiciones imperantes en aquellos años. “Los ‘realistas’ se habían apropiado de México (el cual era sólo de ellos), como también lo hicieron de la ‘izquierda’; únicamente ellos eran progresistas y por lo tanto los ‘abstractos’ resultábamos un grupo vendido al imperialismo yanqui.”<sup>46</sup> Recordemos que, quizás salvo José Luis Cuevas, quien siempre se ha declarado priísta, la mayoría de sus contemporáneos han estado comprometidos con la izquierda (si bien un tanto moderada) y sería muy aventurado siquiera sugerir que la CIA o algún organismo similar le haya pagado a Cuevas para escribir su manifiesto

---

<sup>44</sup> Rita Eder, “La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad”, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, *op. cit.*, p. 47.

<sup>45</sup> Manuel Felguérez, “La Ruptura, 1935-1955”, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, *op. cit.*, p. 101.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 102.

*La cortina de nopal*,<sup>47</sup> aunque también sabemos que pintó algunos murales con el patrocinio de la empresa de pinturas Comex, cuyo dueño, Alfredo Achar Tussie, es un reconocido ultraderechista miembro de “Juntos por México”, asociación que agrupa a más de quinientas organizaciones católicas.<sup>48</sup> La verdad es que la mayoría de los artistas de su generación eran gente de izquierda que estaba en contra de un gobierno que se hacía llamar revolucionario pero que en realidad era totalmente de derecha. Curiosamente, al estudiar la influencia que el Mediterráneo ejerció entre los últimos años del siglo XIX y 1905 en dos de los movimientos artísticos europeos más significativos para el estudio del color: el neoimpresionismo y el fauvismo, una de las especialistas que he consultado, en un complejo análisis de lo que ha significado la región (“cuna de la latinidad”) para el pueblo francés, nos dice que “En cuanto a símbolo, el Mediterráneo ha sido, en efecto, objeto de un movimiento de recuperación nacionalista y política para la derecha anti-republicana, dirigido por la Acción francesa de Charles Maurras y Maurice Barrès [dos reconocidos derechistas de principios del siglo XX]. La herencia cultural clásica con la cual se debe identificar según ellos la nación francesa se sitúa de manera simbólica en el seno del Mediterráneo, cuna de la latini-

---

<sup>47</sup> Si bien no se trata en realidad de un manifiesto, sino de una especie de cuento corto, en un texto de 1988, el propio Cuevas nos dice lo siguiente: “Mi manifiesto titulado *La cortina de nopal* fue publicado por primera vez en el suplemento cultural de *Novedades* “México en la Cultura” en 1956 cuando lo dirigía Fernando Benítez.”, J. L. Cuevas, “Ataque con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón”, *ibidem*, p. 82.

<sup>48</sup> Véase Octavio Rodríguez Araujo, *Derechas y ultraderechas en México*, *op. cit.*, pp. 127-128. No obstante me es imposible afirmar qué diversos y oscuros intereses políticos puedan estar detrás del rompimiento con la Escuela Mexicana, Shifra Goldman, a quien ya habíamos citado, ha insistido en el papel de la Guerra Fría, por lo menos en el surgimiento de la abstracción norteamericana de la posguerra: “Ya en la década de los cincuenta, el oscurecimiento intelectual que se había cernido sobre Estados Unidos como resultado de la cacería de brujas, también había perjudicado el interés por las obras de los mexicanos. La abstracción, en particular el expresionismo abstracto y sus variantes, dominaba en las artes. Existe un corpus lo suficientemente vasto de literatura sobre la interacción entre el control del pensamiento y las artes durante el periodo de la Guerra fría, que hace innecesaria aquí una recapitulación.”, S. Goldman, *op. cit.*, p. 67. En la Nota 66 que acompaña dicho texto, la autora cita una serie de artículos periodísticos relacionados con la Guerra Fría y el macartismo, de los cuales destacan Max Kozloff, “American Painting during the Cold War”, *Artforum*, vol. 11, núm. 9, mayo, 1973, William Hauptman, “The Suppression of Art in the McCarthy Decade”, *Artforum*, vol. 12, núm. 2, oct. 1973 y Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War”, *Artforum*, vol. 12, núm. 10, jun. 1974. La traductora del volumen, Esther Cimet resalta que este último fue traducido por Arnold Belkin y puesto en circulación como una hoja mimeografiada en los setenta.

dad. Las ideas de la Acción francesa fueron secundadas en la prensa artística, notablemente por la revista de [el poeta y ensayista político] Adrien Mithouarde, *L'Occident* (en la cual contribuyeron especialmente [los pintores] Louis Rouart o Maurice Denis), o por aquella de Émile Bernard [el joven amigo de Cézanne], *La Rénovation esthétique*. Relacionando el clasicismo con el nacionalismo, este movimiento reaccionario instrumentaliza la tradición artística como un símbolo de identidad.”<sup>49</sup>

La historia reciente del color, por lo menos aquella de la producción industrial de tintes y pinturas, no está exenta de horribles crímenes y monstruosidades. Philip Ball, en su historia de los colores ya ampliamente mencionada nos dice que “De los púrpuras brillantes y los rojos lustrosos, los rosado [sic] chocantes y los amarillos brillantes, emergió todo lo bueno y todo lo malo de la más veleidosa de las tecnologías modernas: curas contra enfermedades devastadoras, materiales baratos y ligeros, gas mostaza y Zyklon B, suficientes explosivos para otras dos guerras mundiales, cristales líquidos y agujeros en la capa de ozono.”<sup>50</sup> Se refiere a muchas de las más grandes compañías farmacéuticas como la ICI (*Imperial Chemical Industries*), la Agfa (*Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation*), Hoechst, Ciba-Geigy, Bayer y BASF (*Badische Anilin und Soda Fabrik*, responsable de múltiples casos de contaminación ambiental, particularmente de los mantos freáticos tan sólo en México).<sup>51</sup> En todo caso, sí es importante recordar que, entre muchas razones, los cambios en la historia del arte, se deben en gran medida a cuestiones políticas. Teresa del Conde nos aclara que “en México no puede hablarse de arte sin hablar también de políticas culturales, o de política a secas [...]. A fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, el nacionalismo

---

<sup>49</sup> Claudine Grammont, “Lux(e)”, en Vial, Marie-Paule *et al.*, *Le Grand atelier du Midi* (catálogo), Aix-en-Provence/Marsella, 2013, p. 138.

<sup>50</sup> Philip Ball, *op. cit.*, p. 287.

<sup>51</sup> Véase Capítulo 3, **nota 11**.

triunfante marcaba pauta, y existía cierto rechazo, si no *de facto* sí psicológico y social, hacia todo lo que tuviera aroma extranjero.”<sup>52</sup>

A estas alturas resultaría reiterativo y quizás ocioso insistir en la cuestión política para explicar la evolución del arte moderno mexicano de la posguerra. Lo que sí es un hecho es que se fueron sumando una serie de factores inevitables para este desarrollo. Habíamos señalado ya la presencia de brotes aislados de modernismo desde el siglo XIX, siendo el más importante quizás la presencia de un puñado de artistas muy relevantes que habían trabajado durante la primera mitad de siglo XX a la sombra del muralismo y la Escuela Mexicana, señaladamente Carlos Mérida, Gunther Gerzso y Tamayo. Son varios los autores que coinciden en estos tres nombres a los cuales habría que sumar el de Mathias Goeritz. “Cuando los jóvenes insurgentes [el texto es de 1977, cuando aún no se había utilizado la idea de una ruptura como una posible calificación generacional] buscaron agarraderas para defenderse, volvieron la cara a aquellos pocos artistas que habían estado realizando una obra ajena a la de los muralistas. Desde luego Rufino Tamayo, que volvía a México aureolado por su éxito neoyorkino y su reconocimiento internacional, Mérida el silencioso, y de alguna manera ese otro silencioso, Gunther Gerzso”.<sup>53</sup> Al terminar la Segunda Guerra Mundial, México se abrió nuevamente al comercio exterior y con éste, más los vuelos transatlánticos, el cine, el periodismo y la televisión (pocos años después), el contacto con Europa y los Estados Unidos se hizo mucho más frecuente. Era pues inevitable que los jóvenes artistas e intelectuales mexicanos (y por supuesto, de toda América Latina) se interesaran por las nuevas tendencias en el arte y la cultura que evolucionaban en los países más desa-

---

<sup>52</sup> Teresa del Conde, “México”, en Edward Sullivan (coord.), *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, Madrid, Nerea/Phaidon, 1996, pp. 29-30.

<sup>53</sup> Jorge Alberto Manrique, “Los geometristas mexicanos en su circunstancia”, en Jorge Alberto Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano, op. cit.*, p. 83.

rrollados. “La idea de modernidad inherente al proyecto industrializador del país reforzó de manera definitiva el espíritu de los artistas que veían en el concepto de nacionalismo propuesto por la Escuela Mexicana un falso espejo de lo que la sociedad requería para enfrentar su devenir. Tanto en los procesos políticos y económicos del momento como en los procesos creativos de esta generación, la modernidad significaba abrir los ojos a lo universal y hacerlo propio. Así, lo moderno parecía contraponerse a lo nacional. En el campo de las artes plásticas la cuestión sobre los límites entre lo uno y lo otro daría pie, hacia los años cincuenta, a una de las polémicas más enriquecedoras del arte contemporáneo, misma que tendría su clímax en la década siguiente.”<sup>54</sup> Lo cierto es que muchos jóvenes de entonces, como José Luis Cuevas, independiente de su filiación política, estaban bastante inconformes, víctimas de un sistema político reaccionario y conservador, que apostaba por la exaltación de “lo mexicano” para justificar el embuste de lo que supuestamente había logrado la Revolución y un simulacro de lo que el país debía proyectar ante el resto del mundo, ante sus principales acreedores y aliados; aquel México moderno, cooperativo, neutral y participativo en las acciones para preservar la paz mundial propuestas por la ONU, la UNESCO y demás asociaciones similares.

El tema central de esta investigación es si acaso podemos hablar de un “color mexicano” que lo distinga de aquél de otras nacionalidades. Hasta ahora creo haber expuesto suficientes razones para argumentar que si bien es innegable que muchos de nuestros artistas y el pueblo en general tienen un cierto afecto por los colores intensos (pero no muy distinto del de muchos otros pueblos) esta idea se ha magnificado en gran parte debido a políticas institucionales derivadas del nacionalismo emanado de la Revolución, de una política de co-

---

<sup>54</sup> Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, *op. cit.*, “Prefacio”, p. 12.

mercio exterior (principalmente cultural y de productos artesanales) y de una antropología – en mi opinión, mal entendida– abocada principalmente a estudiar y justificar nuestras raíces en aras de hacernos parecer un pueblo especial. Desde la gloriosa pintura mural que no es mucho más colorida que otras manifestaciones pictóricas del siglo XX, pasando por los pintores disidentes o marginados de la Escuela Mexicana, espero haber podido establecer que no todos nuestros artistas han sido mucho más coloridos o mejores coloristas que sus contrapartes extranjeras y que, en todo caso, esto no obedece a una particular formación en México y sí más al conocimiento que sobre color, han adquirido de su contacto con colegas de otras partes, principalmente de aquellos artistas, principalmente europeos, herederos de una tradición colorista ininterrumpida, como aquéllos relacionados con la escuela francesa, basada principalmente en las leyes del contraste simultáneo e iniciada por Delacroix, quien a su vez la aprendió de Ticiano, El Veronés, El Greco, Velázquez, Rubens y otros grandes maestros de la pintura occidental del pasado.

Se han mencionado reiteradamente a Mérida, a Gerzso y a Tamayo como los principales pintores que rompieron con la Escuela Mexicana antes de que madurara la generación que ahora identificamos con la “Ruptura”. Carlos Mérida, guatemalteco, no siempre trabajó con colores intensos aunque, eso sí, en zonas bien delimitadas de colores lisos. No son pocos los autores que hacen referencia a sus orígenes y a su familiaridad con los textiles multicolores de su país natal. Es importante recordar que la evolución de los textiles guatemaltecos (y de muchas otras partes del mundo, incluido el sur de México) se debe a factores muy diversos, como la dominación española, que propició que distintas comunidades y clases sociales se distinguieran por su vestimenta,<sup>55</sup> y posteriormente, la introducción de los tintes

---

<sup>55</sup> Durante la Colonia, algunos de los autores consultados coinciden en que los cambios más sustanciales se debieron a la introducción de nuevas tecnología para la industria textil así como medios de producción, con la

artificiales que también tuvo una fuerte incidencia, por ejemplo, en uno de los principales símbolos del famoso colorido mexicano: los sarapes de Saltillo.<sup>56</sup>



**Figs. 50 y 51. Sarape de mayordomo, Totonicapán, Guatemala, 1902 y textiles modernos, ca. 1990.**

introducción de nuevos materiales como la lana y la seda, los distintos telares de origen europeo y la incorporación de la fuerza de trabajo masculina. Sin embargo he encontrado pocas referencias a la diversificación de los diseños y menos aún a los cambios surgidos con la introducción de nuevos tintes. “La verdadera dinámica del período colonial se basa en la interacción cultural y social entre los europeos y las poblaciones indígenas. La evolución del vestuario maya se desarrolló a lo largo de esta época e incluso posteriormente. Hasta hace poco, este proceso había sido poco estudiado [...] Un período de relajación del control colonial empezó a principios del siglo XVIII, permitiendo a las poblaciones nativas a recobrar cierta libertad y trabajar en su propia integración cultural. [Manning] Nash (1969:30-45) se refiere a esta era como la de mayor desarrollo de las estructuras sociales de los mayas. Aunque se podría pensar que la diferenciación de los trajes por comunidad pudo ocurrir en este siglo, [Bárbara] Knoke (este volumen) no encontró evidencia de ello. En cambio, en documentos del siglo XIX, la misma autora (Knoke 1992) sí halló datos sobre esas diferencias.”, Abby Sue Fisher, “Influencia europea en la indumentaria tradicional: análisis selectivo de prendas masculinas de la colección del Museo Ixchel”, Linda Asturias de Barrios y Diana Fernández García (eds.), *La indumentaria y el tejido mayas a través del tiempo*, Guatemala, Ediciones del Museo Ixchel, 1992, p. 104. Al respecto, lo que dice Knoke es lo siguiente: “La vestimenta colonial se diferenció de acuerdo a la categoría social y económica del indígena. Este rasgo también fue más marcado para el atuendo masculino. En primer lugar, el repertorio de prendas por el estrato superior (caciques, principales y comerciantes) era mayor que el empleado por el estrato inferior (indígenas comunes). En segundo lugar, cada estrato empleaba diferentes materiales [...] Una de las grandes interrogantes en las [sic] historia de la indumentaria indígena es el origen de los trajes distintivos por municipio.” Bárbara Knoke de Arathoon, “La indumentaria maya en la época colonial según fuentes españolas y criollas”, en L. Asturias de Barrios y D. Fernández García (eds.), *op. cit.*, p. 70. En otro texto, esta misma autora se lamenta de la falta de estudios sobre el tema: “si se toma en cuenta el enorme repertorio de imágenes o signos que expresan impacto cromático o despliegue de destreza técnica, las raíces prehispánicas se tornan débiles rastros en la tradición textil maya actual. Muchos factores derivados de continuos procesos de cambio cultural han dejado su huella. Por lo tanto, se torna indispensable continuar el rescate de lo que aún queda en relación al simbolismo textil, cuyos antecedentes se hunden en la larga urdimbre de su historia.”, B. Knoke, *Símbolos que se siembran*, Guatemala, Ediciones del Museo Ixchel, 2005, p. 23.

<sup>56</sup> Véase Capítulo 3, **nota 11**.

En las imágenes superiores podemos apreciar claramente un textil multicolor, pero teñido con tintes naturales que muy poco tienen que ver con los colores de las muestras de la derecha, teñidas indudablemente con tintes artificiales. Es muy factible que Carlos Mérida haya estado familiarizado con el textil guatemalteco y es lógico suponer que mucha de su obra esté influida por tan excelentes ejemplos de diseño semi-abstracto de tradición milenaria. Al respecto Jorge Alberto Manrique escribe lo siguiente: “De sus tempranas experiencias europeas quedan obras que deben algo al expresionismo y al fauvismo (como el retrato de su esposa). Dibujante en el Museo de Antropología, había estudiado con sumo cuidado las combinaciones formales y colorísticas de los textiles mexicanos y guatemaltecos; algún retrato y sus series de dibujos de trajes típicos son muestra de esa, más que afición, investigación que más tarde volvería a repercutir con mayor fuerza en su pintura. Después buscaría los caminos de un surrealismo muy abierto, que a menudo se inclina por ensayos cercanos al automatismo [...]. Para fines de los años cuarenta abandona ese lirismo extremo y va orillándose, poco a poco, a estructurar sus figuras (pues nunca dejó de ser pintor figurativo) según esquemas geométricos cuidadosamente equilibrados entre sí y en referencia a la aplicación del color.

En esa nueva manera que, con sutiles variaciones constantes y pertinaces alcanza hasta el fin de su vida en 1984, su fuente original fue otra vez la estructura formal y colorística de sus amados textiles.”<sup>57</sup>

Más adelante, y para cerrar este capítulo, me referiré brevemente al geometrismo mexicano de las décadas de los sesenta y setenta. Un libro imprescindible, que curiosamente habla muy poco de color, a pesar de tratarse de un arte particularmente colorido, es aquél editado

---

<sup>57</sup> Jorge Alberto Manrique, “Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano”, Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil, *op. cit.*, p. 30.

por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 1977 (véase **nota 14** al inicio de este capítulo). En él, Xavier Moyssén, autor de uno de los ensayos que lo componen, nos explica el posible origen de la formación de Mérida como artista abstracto y experto colorista, principalmente con base en su contacto con el arte y los artistas modernos. “En 1910 realizó su primer viaje a Europa; ya se comprende el atractivo que en esos años guardaba París para los americanos que allí se establecían. Su estancia de estudios en la entonces bien llamada Ciudad Luz, le permite convivir con los capitanes de la vanguardia artística, mientras se acoge a las enseñanzas de Kress [Kees] Van Dongen y [Hermenegildo] Anglada Camarasa. En París se encuentra con otros artistas hispanoamericanos, con Diego Rivera y Roberto Montenegro; allí también trabajaba el uruguayo Joaquín Torres García a quien apenas si conoció pero cuya obra habría de ejercer en él notoria influencia. En 1914 retorna a Guatemala, lo que significó enfrentarse a su propia imagen, la que llegó a descubrir en el pasado maya y en el arte textil de diseños geométricos de los indígenas del país; mas hábilmente logra salvarse de caer en la pendiente pintoresca del folklorismo superficial.”<sup>58</sup> Un poco más adelante, Moyssén relata la importancia de “un segundo viaje a París en 1927, por el impacto definitivo que le dejaron Picasso, Kandinsky, Klee y Miró, según su propia confesión”<sup>59</sup> y posteriormente hace referencia a una breve estancia en la escuela más relevante en cuanto a estudios interdisciplinarios y teoría del color en suelo americano durante el siglo XX, el Black Mountain College en la costa este de Estados Unidos. (Curiosamente, en ningún momento menciona la palabra color). “Entre 1941-1942 trabajó en el Mont Blanc [sic] College, en Carolina [del Norte], al lado de Walter Gropius, con Laszlo Moholy-Nagy

---

<sup>58</sup> Xavier Moyssén, “Los mayores: Mérida, Gerzso, Goeritz” en Jorge Alberto Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 56-59.

y Josef Albers.”<sup>60</sup> Ante estos contundentes hechos y basándome en varios de los ejemplos que he abordado en los capítulos anteriores puedo afirmar sin lugar a dudas que Carlos Mérida aprendió de color todo lo que un artista podía pretender durante la primera década del siglo pasado. Ciertamente no puedo afirmar que el hecho de conocer personalmente a Albers lo vuelve a uno colorista de manera instantánea, pero tampoco puedo concebir que un artista con sus cualidades no hubiera aprovechado la oportunidad para discutir e intercambiar experiencias con un colega de la talla de este último en las circunstancias que describe Xavier Moyssén.

Cuando abordé el caso de Rufino Tamayo, hice hincapié en la relación que tuvo su pintura con la música, lo cual es una constante entre muchos de los pintores-coloristas del primer modernismo (en términos greenberguianos) como Kandinsky y Klee. El caso de Mérida no es tan distinto. “En la década de los años cincuenta, Carlos Mérida realizó toda una serie de cuadros, con diferentes técnicas y materiales, los cuales por su rítmica composición de ejes, no puede menos que considerarlos en relación con la música; esto nada de extraño tiene si se recuerda la tendencia gustosa del maestro hacia las sonoridades musicales. El mismo ha declarado la liga de su pintura con la música en su ya citado *Autorretrato*, de donde transcribo las siguientes líneas: ‘Estudié la música con alguna profundidad: el piano, la composición, la teoría, tarea que me ha servido mucho, andando el tiempo... (disfruto) el goce de la pintura con la misma frenética pasión del goce de la música por los sonidos. Hay en mí, latente sin duda, un músico en potencia que no se manifiesta sino por los colores; de ahí ese

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 59. Quizás sea un tanto ocioso, a estas alturas, hablar de la importancia para los estudios del color durante el siglo XX de un artista como Albers, el autor del fundamental *La interacción del color*, y quien, como es bien sabido, fue profesor en el Black Mountain College entre 1933 y 1949 y antes se había formado en la Bauhaus de Weimar a partir de 1920 ingresando a la docencia por invitación de Walter Gropius en 1923.

afán de pintar en series, a la manera de un tema con variaciones...”<sup>61</sup> En este texto, su autor hace mención a una serie de pinturas (como la que reproduzco a continuación) de un periodo no particularmente colorido (en el sentido de no utilizar colores básicos\* y que normalmente se asocia con nuestra zona geográfica) pero donde hace referencia a un tipo de composición relacionada con la música y donde hace evidente el uso de colores planos subordinados a la línea.



Fig. 52. Carlos Mérida, *El joven rey*, 1956.

Gunther Gerzso, que nació en México, pasó parte de su juventud en Suiza en la casa de su tío Hans Wendland, quien fue un importante coleccionista de arte y alumno del historiador del arte Heinrich Wölfflin.<sup>62</sup> Durante ese periodo estuvo en contacto con la obra y las ideas

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 62.

\* Por “básicos” me refiero aquí a los reconocidos como primarios y secundarios; aquéllos que conoce la mayoría de las personas, como el rojo, el morado, el amarillo, el naranja, el verde y el azul.

<sup>62</sup> Entre los pintores que coleccionó destacan Pierre Bonnard, Paul Cézanne, Delacroix y Ticiano, todos ellos íntimamente relacionados con el colorismo francés de finales del siglo XIX y principios del XX y ahí conoció el joven Gerzso a Paul Klee, el gran pintor y teórico fundador de la Bauhaus. (Véase a Dore Ashton, “La

de muchos de los artistas-teóricos más destacados de la Europa de la primera mitad del siglo XX, como Kandinsky y Klee, Gleizes, Metzinger y Le Corbusier. Por lo demás, fue un pintor autodidacta. No obstante, desarrolló una técnica refinadísima basada en minúsculas pinceladas de colores diversos generando grandes zonas cromáticas que quizás pueden relacionarse con algunos de los pintores norteamericanos de campos de color como Richard Diebenkorn, aunque se ha afirmado reiteradamente que su fuente de inspiración proviene del paisaje y la arquitectura mesoamericanos.<sup>63</sup> Por otro lado, es relevante recordar que, además de pintor, Gerzso fue un importante escenógrafo dentro del cine nacional, labor que no está tan alejada del quehacer pictórico, y más si pensamos que en varias ocasiones trabajó al lado de Gabriel Figueroa y otros destacados cinefotógrafos. No obstante se le ha asociado con los antecedentes de la abstracción mexicana, no es un precedente muy temprano, puesto que comenzó a pintar de manera profesional ya tarde, alrededor de 1940. “Con un cierto retraso a su propio tiempo, llegó Gunther Gerzso a la práctica de la pintura, cuando contaba veinticinco años de edad [habiendo nacido en 1915].”<sup>64</sup> Lo que sí es innegable es que se trata de un artista sublime y sumamente importante para entender el fenómeno de la pintura moderna mexicana de mediados del siglo pasado, aunque su reconocimiento haya sido un tanto tardío. Moyssén concluye con el siguiente párrafo: “En el amplio panorama del arte contemporáneo de México, las pinturas de Gunther Gerzso se significan por su inimitable originalidad, pero quizá por eso mismo algunos críticos las consideran como dependientes del arte de otros países, las encuentran alejadas de la expresión formalista que

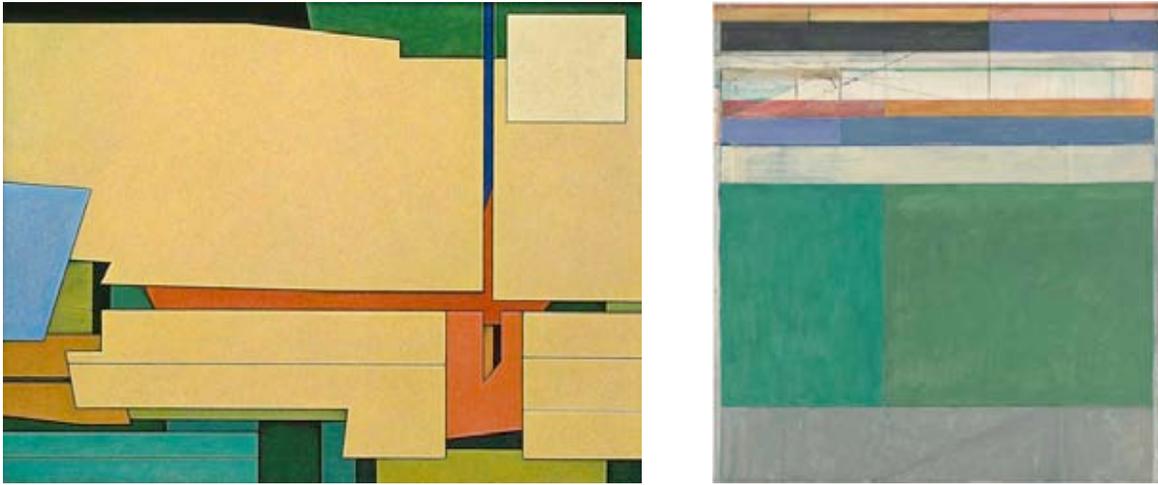
---

pintura de Gunther Gerzso”, en Rita Eder, *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*, Conaculta/ERA, 1994.

<sup>63</sup> Rita Eder, por su parte, en el texto principal mencionado en la **nota** anterior, nos dice que “tenía admiración desde muy chico por Le Corbusier; pero la arquitectura precolombina es mucho más sugerente que el nuevo funcionalismo, porque tiene una dimensión religiosa y una relación con el paisaje que el pintor transforma al incorporar no sólo la desaparición de lo visible, sino también el recuerdo de lo que está a los lados y alrededor.”, Rita Eder, *Gunther Gerzso., op. cit.*, p. 27.

<sup>64</sup> Xavier Moyssén, *ibidem*, p. 65.

es habitual en los artistas de este país. ¿Quiere ello decir que obedecen a una falta de identificación con el medio en que ha transcurrido la fructífera labor de Gerzso? Nada más lejos que eso, puesto que él ha afirmado que todo lo que hace tiene su origen en algo que es familiar a su retina y sustancial a su espíritu, el paisaje mexicano.”<sup>65</sup> La opinión general, desde el punto de vista del nacionalismo posrevolucionario al que hemos hecho tantas referencias, es que todo lo que sonara extranjero era mal visto y eso ocurre hasta la fecha. En México tendemos a llamar extranjero a todo lo que suena como tal, como las personas de origen distinto al español, o incluso a quienes adquieren la nacionalidad mexicana habiendo nacido en otros países.



**Figs. 53 y 54. Gunther Gerzso, *Amarillo-azul-naranja*, 1971 y Richard Diebenkorn, *Ocean Park # 105*, 1978.**

Además de la similitud compositiva, me parece relevante poder comparar estas dos pinturas, debido a que, al ser Diebenkorn estadounidense y al considerársele perteneciente a la *color-field painting*, se da por entendida su filiación con cierta “herencia cromática”,<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>66</sup> Varios de los pintores que practicaron la pintura de campos de color, como Mark Rothko y Barnett Newman, fueron consumados teóricos, herederos de Archile Gorky, uno de los fundadores del expresionismo

mientras que lo que he podido consultar sobre Gerzso versa sobre muchas cosas pero con muy poco énfasis en su manejo del color, que me parece extraordinario.

Como ya he insistido, después de la Segunda Guerra Mundial México vivió un proceso de modernización que se caracterizó por un vuelco hacia la derecha que en muchos sentidos dejó en el pasado a la Revolución, y con ella a la pintura de contenido político o social.

Incluso Moyssén, en el texto citado líneas más arriba se refiere a dicho fenómeno: “hablar de la ruptura con ese pasado refiriéndolo únicamente a la expresión formal, es hablar a medias, puesto que el quiebre también estuvo dirigido contra el contenido político de la obra de arte, que en este caso había sido preferentemente de tendencia socialista”; refiriéndose a los primeros años de la década de los cincuenta, que nuevamente coinciden con el macar-tismo en Estados Unidos y con el alemanismo en México.<sup>67</sup>

Este periodo coincide también con el regreso de Europa de uno de los grandes pintores mexicanos más identificado con nuestro nacionalismo,<sup>68</sup> abstracto y, en este caso, sí muy colorido. Me refiero a Pedro Coronel. Él estudió escultura con Francisco Zúñiga y Rómulo Ro-zo (dos artistas muy “mexicanos” aunque ninguno de los dos nació en México) en la muy nacionalista (entonces) escuela “La Esmeralda” y es muy probable que en ella haya aprendido poco o nada sobre color. El plan de estudios de aquella época no incluía ninguna materia relacionada con el tema salvo el laboratorio de materiales en la carrera de pintura (que no cursó Coronel) que estaba inclinado más hacia las técnicas para pintar. El crítico y co-

---

abstracto de la Escuela de Nueva York y de Hans Hofmann, quien junto con Josef Albers, fue uno de los profesores más apegados a la teoría del color que emigraron de Alemania para enseñar en Estados Unidos. (Véanse la **nota 60** de este capítulo y la cita correspondiente a la **nota 9** del Capítulo 4.)

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>68</sup> Un dato quizás irrelevante, pero subrayado por su sobrino el crítico de arte Juan Coronel, es que alrededor de 1930, en su infancia, “a Pedro Coronel una de las cosas que más le gustaba era su traje de charro, con el cual bailaba el *Jarabe Tapatío*, acompañado de su hermana Esperanza.”, Juan Coronel Rivera, “Pedro Coronel: Escultor”, en Laura González Matute, *et al.*, *Pedro Coronel. Retrospectiva*, México, Conaculta/INBA, 2005, p. 30.

leccionista Juan Coronel Rivera (sobrino de Pedro) relata que en la escuela su tío aprendió básicamente “procedimientos” y que en esos años utilizaban mucho la “piedra artificial” (recordemos que durante su primera época –ca. 1944– “La Esmeralda” se caracterizaba por ser una escuela nacionalista pero con pretensiones de ser muy avanzada en cuanto a la experimentación, misma que se centraba más en los materiales que en lo formal). Respecto a las primeras esculturas que hizo Coronel, su sobrino las compara con las figuras de Tlatilco, recientemente descubiertas, además de que “En estas piezas ya podemos hablar de un contacto claro con las vanguardias escultóricas europeas, se ve el abolengo de Auguste Rodin y las formas de los jóvenes Aristide Maillol, George Koble y Auguste Renoir [sic].”<sup>69</sup> En la recién inaugurada escuela de arte, Coronel tuvo contacto con una planta docente compuesta por excelentes artistas, entre ellos varios pintores de primer nivel. “El acercamiento a estos nuevos pintores fue determinante para Coronel, sobre todo su amistad con Diego Rivera, quien alabó desde un principio su obra escultórica. El artista recuerda que Rivera en un momento, no obstante elogiar su trabajo, lo desanimó para que viajara a Europa, ya que le argumentaba que alejarse de México le haría perder la esencia y las raíces de este país.”<sup>70</sup> Sin embargo, sabemos que Rivera posteriormente le consiguió trabajo en la Academia (de San Carlos) para que con su sueldo viviera en París, adonde viajó en 1948. Este viaje “le dio la oportunidad de entrar en contacto no sólo con las últimas manifestaciones artísticas

---

<sup>69</sup> Juan Coronel Rivera, *ibidem*, p. 36. En la **nota 156** del Capítulo 3, me referí a una pequeña aldea de la Costa Bermeja y que Matisse descubrió por recomendación de Signac quien “se había quedado Collioure en 1887”, Marie-Paule Vial, “De la couleur avant toute chose”, en M.-P. Vial, *op. cit.*, p. 47. Durante un tiempo se estableció una pequeña colonia de artistas estudiosos del color entre los que destacan algunos fauvistas como el propio Matisse y André Derain. Aristide Maillol formó parte de este grupo. El [sic] que agregué al final de la cita se debe a que no entiendo por qué agregaría Juan Coronel a [Pierre] Auguste Renoir (que sí hizo escultura) entre los “jóvenes”, puesto que había muerto en 1919 a los 88 años. Ninguno de sus tres hijos se llamó Auguste y no he encontrado ninguna información acerca de un escultor Auguste Renoir durante la primera mitad del siglo pasado. Por otro lado, Maillol tampoco era joven cuando Pedro Coronel comenzó sus estudios. De hecho, murió precisamente en 1944 a los 83 años.

<sup>70</sup> Laura González Matute, “Color, textura y magia en las obras de Pedro Coronel”, en L. González Matute, *et al.*, *Pedro Coronel, op. cit.*, p. 21.

de avanzada, sino también con eminentes artistas que enriquecieron su futura creación [...]. Entre éstos, se encuentran los rumanos Constantin Brancusi y Víctor Brauner, así como los soviético-franceses Serge Poliakoff y Ossip Zadkine, los cuatro radicados en París.”<sup>71</sup> De hecho, Coronel fue muy cercano a Brancusi, sobre todo a su llegada, cuando aún no había agarrado ni los pinceles ni el gusto por el color, pero la relación con Poliakoff debe haber sido determinante para su conversión a la pintura. González Matute reafirma que “Serge Poliakoff, cercano a los pintores Sonia y Robert Delaunay, inscritos en la corriente del Orfismo colorístico, realizó una obra basada en las cualidades específicas del color. Su creación se inscribe sobre todo, en el abstraccionismo. Su producción creativa se apoya en el color, delimitando grandes superficies de tonalidades vivas, contrastadas unas con otras.”<sup>72</sup> Coronel no llegó a conocer a Robert Delaunay, pero como ya habíamos aclarado, sí fue muy cercano a Sonia. Su hijo Martín recuerda en otro texto proveniente del mismo catálogo que “Antes de dejar Europa, Coronel entabla una amistad que durará toda la vida con Sonia Delaunay. Con ella comparte a nivel estético la idea del color puro como único elemento para crear planos, formas, profundidad y perspectiva, concepto que posteriormente Pedro aplicaría en su trabajo.”<sup>73</sup> No obstante, Coronel hijo se refiere más concretamente a otro pintor como quien inspiró a su padre para incursionar de lleno en la pintura: “No es hasta 1948, a raíz de la exposición retrospectiva de Paul Klee presentada en el Museo Nacional

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 22. Poliakoff, uno de los pintores más relevantes del informalismo francés de la posguerra después de haber incursionado en la abstracción a partir de su encuentro con Kandinsky en 1937. Robert y Sonia Delaunay, fueron dos artistas fundamentales para el estudio del color a principios del siglo XX y debido a su importancia ya han sido mencionados repetidamente a lo largo de este trabajo. (Véase por ejemplo la **nota 9** del capítulo 3 donde Georges Roque describe el interés de Robert Delaunay por las vibraciones de las ondas cromáticas.)

<sup>73</sup> Martín Coronel Ordiales, “Pedro Coronel: Hombre universal”, en Laura González Matute, *et al.*, *Pedro Coronel, op. cit.*, p. 43. Esta información sí es muy relevante para este estudio, pues recordemos que los Delaunay fueron de los principales representantes del contraste simultáneo en la pintura moderna de la primera mitad del siglo XX.

de Arte Moderno de París [...], integrada por más de 350 obras, cuando Coronel reencuentra su ruta en la pintura. En la obra de Klee, Pedro Coronel descubre la libertad para que formas y colores se conecten a su mundo ancestral autóctono, la llave para una creación más pura, poética y primitiva.”<sup>74</sup>

El lujoso catálogo de donde provienen estas citas, editado en ocasión de una gran retrospectiva de Coronel, tiene una portada y solapas sumamente coloridas (verde limón, naranja, etcétera). Incluso, algunas páginas están impresas con letras blancas sobre fondos azul turquesa y ocre. Efectivamente se trata de unos de los pintores más coloridos de su generación, si no es que el más, pero pienso que no era necesario recurrir a un diseño como ese. Aunado a esto, en la presentación, la entonces gobernadora de Zacatecas, su estado natal, afirma que “Cada día, cada mañana, cada segundo, desde el cielo se ve, –no muy lejos–, un pedacito de México, en donde la querencia de lo profundo concibe –ricamente– todos los colores que la bravura de una tierra pueda tener. Una tierra roja forjadora de hombres y mujeres hechos al calor del trabajo y en la consagración de la lucha diaria.

Esta fue la tierra que concibió en bermellones, que lo alimentó en amarillos y en donde, con los sienas, se hizo hombre Pedro Coronel Arroyo (1921-1985). Esta tierra le dio el calor que dan los púrpuras. Esta tierra lo cubrió con el veridian [sic] de sus lágrimas. Y esta es la tierra, rodeada de cuatro cerros, que lo extraña.”<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> Amalia Dolores García Medina, “Pedro Coronel: el hijo de músico, de pintores y revolucionarios”, en Laura González Matute, *et al.*, *Pedro Coronel, op. cit.*, p. 7.



**Fig. 55. Pedro Coronel, *Año uno luna*, 1969.**

Ciertamente, cuando he estado en Zacatecas siempre me ha llamado la atención el intenso azul del cielo y el naranja salmonado de la cantera que conforma la arquitectura. Dicha intensidad se debe principalmente a que se trata de un lugar donde no hay mucha contaminación atmosférica y a que es una ciudad en una región árida donde tampoco hay mucha humedad y muy pocas nubes, pero si recordamos la teoría más elemental de color, comprobaremos que al ser opuestos, el azul y el naranja se intensifican al estar adyacentes en el paisaje. Coincidiría con Martín Coronel en que su padre en realidad aprendió más sobre color

en París, ciudad más fría y con techos grises pero con mucha y muy buena pintura.

Al principio de este capítulo hice referencia a una serie de artistas e intelectuales extranjeros que trabajaron en México a partir de la década de los cuarenta. Como bien señaló Jorge Alberto Manrique (ver **nota 19** de este capítulo), al principio no hubo mucha interacción. Sin embargo, en el caso de Gerzso (quien fue mexicano, nacido en México, aunque hijo de padre húngaro y madre alemana y educado en el extranjero), Moysés resalta el impacto que tuvo en él la exposición del surrealismo de 1940, cuando comenzó a producir algunas telas con un estilo distinto al que lo caracterizaría en su madurez y sí entabló una cercana amistad con muchos de los surrealistas europeos, como con Leonora Carrington, con Remedios Varo y Benjamin Péret y con Alice Rahon y Wolfgang Paalen. Efectivamente, los surrealistas que se quedaron en México, salvo quizás Wolfgang Paalen, que practicaba el surrealismo en su versión automática, poco influyeron en los jóvenes artistas mexicanos, aunque es evidente que sí lo hicieron en cientos (si no es que miles) de artistas aficionados que inundan los mercados callejeros de diversas ciudades del país y en algunos artistas no tan aficionados que gozan de amplio éxito comercial, como Alfredo Castañeda, el pintor Alejandro Colunga que ahora esculpe sillas y sillones pseudo-surrealistas en bronce fundido o Jorge Marín que tiene un enorme éxito comercial haciendo vistosas y dramáticas esculturas de hombres-pájaro. Supongo que un caso aparte es Alberto Gironella, quien siendo de la generación que identificamos con la ruptura siempre consideró que su obra estaba más emparentada con el surrealismo, quizás debido a su amistad y admiración hacia Luis Buñuel y prácticamente hacia todo lo español.

Si pensamos en la obra de Francisco Corzas, en la de Manuel Felguérez, en la de Lilia Carrillo y por supuesto en la de José Luis Cuevas, cuesta trabajo hablar de un nacionalismo y

mucho menos de color; curiosamente encontramos más color en la obra de personajes como Vlady o Roger von Gunten, inmigrados europeos. Por ejemplo, los murales del primero en la Biblioteca Lerdo de Tejada en la ciudad de México constituyen una verdadera explosión cromática (lo cual no significa que sean sus mejores obras).

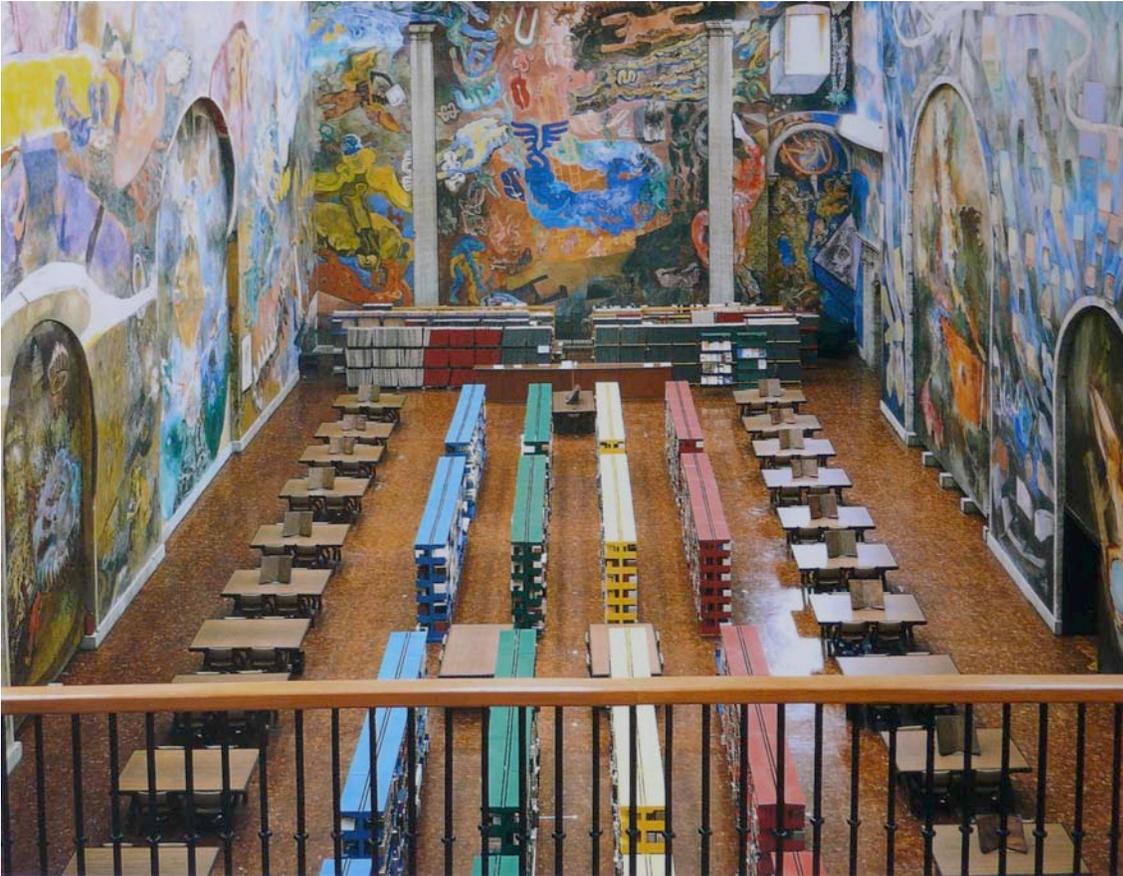


Fig. 56. Vlady. *Las revoluciones y sus elementos* (vista general), 1972-1982.

El caso de Von Gunten es muy distinto. El pintor de origen suizo estudió en la *Kunstgewerbeschule* (escuela de artes aplicadas) de Zúrich, donde se supone que trabajó bajo la tutela de Johannes Itten, el célebre profesor de la Bauhaus y autor del fundamental libro *El arte del color*. Sin embargo, Itten dejó la dirección de la escuela en 1943 (cuando von Gunten tenía diez años de edad) y posteriormente se trasladó a la escuela textil, también en Zú-

rich. La página Web de la antigua escuela de artes aplicadas (hoy Escuela Superior de Artes de Zúrich –*Zürcher Hochschule der Künste*–) no menciona que Itten continuara impartiendo clases después de su dirección, pero no veo ningún motivo para dudar de la palabra del maestro. Restándole importancia a estos hechos es muy probable que las enseñanzas de Itten hayan perdurado hasta muchos años después y es fácil detectarlas en la obra de Von Gunten, quien vino a México en 1957, año en el cual montó su primera exposición individual en la Galería Antonio Souza.

Sin duda alguna, y lo confirman muchos de los autores que he podido consultar, el color (y la sensualidad) forma parte central de la producción de este excelente pintor. “Toda la obra de Von Gunten está dirigida hacia el encuentro de una inocencia recuperada que le permita ejercer libremente su sensual placer por el puro goce del poder de la línea y el color para recrear y transformar las formas de la realidad inmediata.”<sup>76</sup>



**Figs. 57 y 58. Roger von Gunten *Festival*, 1970 y *El país y sus habitantes*, 1998.**

<sup>76</sup> Juan García Ponce, “Confrontación 66”, conferencia de 1966 reproducida en Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil, *op.cit.*, p. 118.

Si bien la paleta de von Gunten se ha abrigado con los años, como fácilmente podemos apreciar en estas dos pinturas, un cambio radical ocurrió hacia 1998 cuando el pintor y su familia se trasladaron a Indonesia, donde vivieron en la isla de Bali durante aproximadamente un año. Quizás (al igual que algunas regiones de México) este nuevo hábitat ejemplificaba el paraíso tan representado en su iconografía. Hace ya muchos años, cuando comencé a escribir sobre arte, me percaté de cierta evolución en su manejo del color; “desde el principio de la década de los 80, von Gunten cambió su paleta hacia tonos más brillantes; el pintor-poeta que es hacía dibujos en su primera época al carbón y los terminaba con pintura tipo vinílica o algún material de apariencia pobre. Pintaba al óleo y utilizaba colores de tierra con grises, hoy pinta con una brillantez totalmente ajena a sus primeras obras. Quizás se deba a que haya optado por materiales de mejor calidad [...]. La paleta es importante: antes no se hubiera atrevido a pintar con laca naranja o con azul de ftalocianina, que es de un tono muy brillante y de una transparencia casi acuática.”<sup>77</sup> En más de una ocasión he escuchado que los cambios cromáticos en éste y otros pintores que vienen a vivir a México se deben al “contagio” con nuestra cultura o algo parecido. Creo haber enumerado suficientes elementos que espero desmientan tal aseveración. En todo caso, Juan García Ponce, crítico que fue muy cercano a los artistas de su generación, explica con fundamentos sólidos su propia idea de la mexicanidad en nuestro arte y que no tiene que ver con los símbolos populares a los que hemos hecho tanta referencia. “Quizás el carácter arriesgado y perturbador aún dentro de la serenidad final de la belleza de todas esas obras [las expuestas en *Confrontación 66*] ha logrado matar al inexistente fantasma puramente verbal de un supuesto realismo mexicano [...]. En cualquier forma, en el espíritu y la voluntad que representan

---

<sup>77</sup> Arturo Rodríguez Döring, *Ensayos críticos de la pintura en la década de los ochenta*, México, EN-PEG/INBA, (tesis de licenciatura inédita), 1990, pp. 30-31.

se encuentra el presente y el posible futuro de la pintura mexicana, la pintura que es mexicana simplemente porque es la que hacen los pintores de calidad en México.”<sup>78</sup> En otro texto escrito unos veinte años después, este mismo autor nos dice lo siguiente: “Suizo de nacimiento, hoy Von Gunten es con toda claridad un pintor mexicano, no porque sus obras obedezcan los dictados de ninguna escuela particular, sino porque naturalmente, después de varios de residir en México han empezado a aparecer en ellas los objetos con que el pintor está en contacto en su trato cotidiano.”<sup>79</sup> En el capítulo anterior utilicé como ejemplo un texto de Barnett Newman sobre Tamayo donde intenta deslindarse de la idea de un arte nacional. Al respecto existen muchas contradicciones y no es posible irse a los extremos de desechar por completo las características propias de un pueblo u otro o pensar que somos radicalmente diferentes todos los mexicanos a todos los ingleses o algo parecido. Incluso se puede llegar a decir que algún inglés o chino es más mexicano que muchos mexicanos o como se dice aquí “más mexicano que el mole”.<sup>80</sup>

Como en muchos de los casos que hemos revisado, en la pintura de von Gunten tampoco está ausente la influencia de la música, que ha acompañado a la mayoría de los coloristas vinculados con ciertos niveles de abstracción. “Von Gunten, apasionado de la música –y es fácil reconocer la ‘musicalidad’ de sus obras– pertenece a una generación que ya podía saber de música sin hacer música; la del disco. También aquí se trata de una relación encon-

---

<sup>78</sup> Juan García Ponce, “Confrontación 66”, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, *op.cit.*, p. 120.

<sup>79</sup> Juan García Ponce, “La aparición de lo invisible. Roger von Gunten”, en Jorge Alberto Manrique *et al.*, *La aparición de lo invisible* (catálogo), México, INBA, 1989, p. 18.

<sup>80</sup> Evidentemente no es lo mismo, pero en el caso de la escuela mexicana o quizás “mexicanista”, algunos extranjeros como Pablo O’Higgins y Jean Charlot (y yo agregaría a otros como Paul Westheim o a la experta en cocina mexicana Diana Kennedy) “eran más mexicanistas y conocedores del país que muchos mexicanos.”, Teresa del Conde, “México”, en Edward Sullivan (coord.), *op. cit.*, p. 30.

trada: la música es un disfrute externo, que sin embargo afecta su trabajo de pintor, mientras que la pintura es una difícil tarea personal.”<sup>81</sup>

Las múltiples circunstancias que propiciaron el final de la pintura mural y la Escuela Mexicana son poco relevantes si pensamos que los cambios eran obligados e inherentes simplemente al paso del tiempo. A pesar de los esfuerzos institucionales y de los sectores más conservadores de la sociedad por insistir en que México debe seguir siendo un país de mariachis y charros, era obvio, en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que había deseos de muchas personas de mejorar sus condiciones de vida aún con el riesgo de parecernos más a los habitantes de otros países más industrializados. “Fue entonces [al principio de los años cincuenta] cuando empezó a gestarse el movimiento que se ha dado en denominar ‘Ruptura’. No porque rompiera con los propósitos de la etapa anterior, sino porque los artistas jóvenes expresaban con desenfado sus individualidades, sus respectivas asimilaciones de los vocabularios internacionales y su deseo de ofrecer una contrapartida actualizada al oficialismo de la Escuela Mexicana [...]. [L]os artistas jóvenes de ese tiempo marcan una imaginaria línea divisoria que pretendió romper no con un pasado artístico que formaba y forma parte de una tradición milenaria, pero sí con quienes se habían apoderado de los roles protagónicos y de la voluntad de sus acérrimos seguidores. Los pintores jóvenes eran individualistas.”<sup>82</sup> En realidad no resulta tan complejo; lo que los pintores de los años cincuenta y sesenta en México intentaron era ser tan modernos como lo eran sus colegas en Europa, en los Estados Unidos y en los demás países de América Latina.

---

<sup>81</sup> Jorge Alberto Manrique, “Roger von Gunten”, en J. A. Manrique *et al.*, *La aparición...*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>82</sup> Teresa del Conde, “México”, en Edward Sullivan (coord.), *op. cit.*, p. 39.

Al respecto, y pensando también en la siguiente generación, que incursionó en la abstracción geométrica, Manrique nos explica que resulta “indudable que el nuevo arte mexicano se ha construido con un deseo explícito de no ser nacionalista –desde luego no en la forma de nacionalismo de la vieja escuela mexicana– y de servirse de todo lo que de útil pueda encontrar en otras partes: de ser también un arte decididamente moderno y no claudicar por ello ante ningún tipo de condición, y de ser un arte de experiencia personal, individual e intransferible.”<sup>83</sup> Regresando a la idea central del ultranacionalismo (derechizado) de los años cincuenta, una muy buena explicación es que “El exacerbado nacionalismo, la estabilización en soluciones formales ya determinadas y la falta del más elemental sentido de investigación producía necesariamente, en los jóvenes inquietos, una impresión de asfixia y de aburrimiento. Todo aquel que se sintiera de veras comprometido con su obra, todo aquel que no quisiera conformarse con ser un epígono más, aquel en el que aleteara la imaginación, se sentía profundamente insatisfecho con la situación del arte en México y encontraba ahí un terreno yermo.”<sup>84</sup>

Como señalé en el primer capítulo, prácticamente no hay bibliografía sobre el color en el arte mexicano del siglo XX salvo una honrosa excepción: *Cordelia Urueta y el color*, de Elisa García Barragán. Desafortunadamente, desde la solapa, a cargo de Luis Mario Schneider ya se cae en el más común de los lugares: “Autodidacta fue Cordelia Urueta. Colorista por naturaleza, por vocación”.<sup>85</sup> El caso de Urueta es interesante por muchos motivos. Desde que empezó a exponer en los años sesenta se le asoció con el color. Yo pienso que esto se debió en gran medida a que era una pintora ciento por ciento abstracta, un tanto soli-

---

<sup>83</sup> Jorge Alberto Manrique, “Los geometristas mexicanos en su circunstancia”, en J. A. Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>85</sup> Elisa García Barragán, *Cordelia Urueta y el color*, México, UNAM, 1985.

taria y por lo mismo marginal, pero cercana a críticos como Margarita Nelken, Mario Monteforte Toledo y la propia García Barragán, quienes siempre elogiaron sus cualidades como colorista. Si bien no recibió una educación estrictamente formal (fue alumna de la Escuela al Aire Libre de Churubusco con Ramos Martínez), desde muy joven estuvo en contacto muy cercano con diversos artistas e intelectuales. Incluso conoció a Orozco (quien elogió sus dibujos) en el Centro de Estudios Delficos de Alma Reed en Nueva York. El libro de García Barragán no ha sido reeditado y no se ha escrito mucho sobre esta autora, por lo que ha sido un tanto olvidada. Curiosamente, mientras escribo estas líneas se exhibe una retrospectiva de su trabajo, desafortunadamente en uno de los museos más modestos del Instituto Nacional de Bellas Artes.<sup>86</sup>



**Fig. 59. Cordelia Urueta, *Puerto desconocido*, 1964.**

---

<sup>86</sup> *Cordelia Urueta: carácter y color*, Museo Mural Diego Rivera, febrero de 2014.

A pesar de los elogios, sus propios críticos tampoco han sido demasiado generosos con Urueta y en su caso persiste la idea de que aunque trabaje con el intelecto se basa en la intuición para utilizar el color; “se puede afirmar que Cordelia Urueta, que es una pintora intelectual, participa de ambas actitudes [intelecto e instinto], todo sin dejar de cuestionar que en última instancia la pintura abstracta lleva en sí misma un cierto control, pues la elección del material técnico y la línea imponen un solapado dominio. Aquí vale hacer la diferencia entre las abstracciones y el automatismo pictórico que sí es una ejecución ciega, puramente instintiva, sin carga de inteligencia.”<sup>87</sup>

Un caso parecido, guardando toda proporción, pues se trata de uno de los pintores más prolíficos y estudiados de su generación, es el de Francisco Toledo. Él tampoco pasó por ninguna de las principales escuelas de arte de nuestro país aunque hemos comprobado que la mayoría de los autores aquí estudiados que sí lo han hecho no han reconocido que se les haya enseñado mucho de color. Lo que no podemos negar es que Toledo, desde muy joven ha demostrado un enorme talento y una gran dedicación, lo cual sin duda le proporciona la práctica que hace a cualquier maestro. “A pesar de que Toledo estudió arte desde su juventud, su trayectoria actual le debe mucho más a su creativa curiosidad que a sus maestros, y a veces parece que involucra más, como en el caso de muchos artistas modernos, un proceso de desaprendizaje.”<sup>88</sup> Por otro lado también se trata de una persona con una gigantesca cultura visual que lo ha hecho un importante coleccionista y un acucioso comprador de libros (la Biblioteca del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, armada principalmente por él es una de las más importantes bibliotecas especializadas en arte de América Latina). No estoy muy seguro de si acaso es un “gran colorista” o si acaso le interesa serlo; sin lugar a

---

<sup>87</sup> Elisa García Barragán, *op. cit.*, p. 48.

<sup>88</sup> Dawn Ades, “Toledo”, en Catherine Lampert *et al.*, *Francisco Toledo*, Londres/Madrid, Whitechapel Gallery/Turner, 2000, pp. 28-29.

dudas es un gran pintor que utiliza colores no muy intensos con mucha maestría. “Toledo arma su paleta a partir de colores ‘naturales’. Rara vez utiliza los primarios puros (rojo, azul y amarillo), en cambio es afecto a los sepías, los tierras, el ocre, el rosa tostado y los naranjas. Cuando utiliza tonos fríos –como azules y determinados matices de verde– éstos se ‘calientan’ por la proximidad de otros colores; sin embargo jamás llegan a ser propiamente vivos ni mucho menos estridentes.”<sup>89</sup>



**Fig. 60.** Francisco Toledo, *Mujer atacada por peces*, 1972.

Por otro lado está un asunto que puede verse como un lastre, pero a la vez una dicha. La situación del “ser oaxaqueño”. Evidentemente este no es el espacio para abordar un problema tan complejo que de hecho ha sido ya ampliamente estudiado por otros autores.

---

<sup>89</sup> Teresa del Conde, texto sin título en Mariana Yampolsky (coord.), *Francisco Toledo* (catálogo), México, SEP, 1981, p. 18.

Cuando me referí a Tamayo y la mexicanidad dentro del modernismo, describí a lo oaxaqueño como superlativo de lo mexicano, particularmente debido a la fuerte raigambre indígena. En ese sentido Toledo ha querido ser visto como el heredero natural de Rufino Tamayo y, por ende, un representante idóneo de la mexicanidad actual.<sup>90</sup> Por supuesto que esto no es exacto y se requeriría de muchas páginas para comprenderlo cabalmente. Sin embargo, para algunos especialistas extranjeros el asunto está perfectamente zanjado pues la cultura oaxaqueña se encuentra entre lo rural y lo urbano, entre el pasado lejano y el presente. En Oaxaca, “La lucha entre la tradición y la modernidad, las cuestiones respecto a la supervivencia o al resurgimiento de la cultura, están detrás del elogio crítico y el éxito internacional. Como en otras partes de México y América Latina, se supone que existen lazos entre los artistas contemporáneos y las antiguas civilizaciones del pasado, así como entre las creencias indígenas y la *artesanía* [en cursivas y en español en el original] del presente [...]. Toledo está incómodo con la distinción entre ‘arte culto’ y ‘artesanía’. Como lo demuestra su propia práctica, lógicamente no puede basarse en una diferencia del medio.”<sup>91</sup>

Como en muchos de los casos aquí vistos (incluida Cordelia Urueta), la estancia de Toledo en el extranjero fue fundamental para su formación. Tanto Dawn Ades como Teresa del Conde coinciden en que Jean Dubuffet y Klee tuvieron un fuerte impacto en el joven Toledo. “En París Toledo descubrió un mundo perturbador de valores visuales nuevos y extraños: el arte de los enfermos mentales, de los niños, el graffiti, cosas poco notorias y desapercibidas, cuyo poder expresivo los surrealistas habían sido de los primeros en reconocer, ahora conmovieron a Toledo. En una exposición en Suiza vio en salas contiguas obras de

---

<sup>90</sup> El mismo Tamayo llegó a insinuar que Toledo era de algún modo su heredero, cuando le regaló sus herramientas en París en 1963.

<sup>91</sup> Dawn Ades, *op. cit.*, pp. 18-19.

Adolf Wölfli y de Paul Klee, que le afectaron profundamente.”<sup>92</sup> Teresa del Conde lo confirma con las siguientes palabras: “La forma de configurar que le es más característica se encuentra prefijada aproximadamente desde 1964. Durante su etapa anterior acusa influencia de Paul Klee –misma que no llega a desaparecer del todo– así como de Jean Dubuffet.”<sup>93</sup>

Georges Roque, en la introducción del multicitado *El color en el arte mexicano* y punto de partida para la presente investigación, se lamenta de que no se hayan hecho suficientes estudios sobre arquitectura o pintura contemporáneas y pone de ejemplo a Tamayo y a Vicente Rojo y concluye diciendo: “Ojalá sus carencias despierten en otros investigadores el deseo de seguir y profundizar todas las vías y líneas aquí propuestas.”<sup>94</sup> Es evidente que el color de la arquitectura mexicana es un tema de estudio que no puede pasarse por alto y sería fascinante dedicarle una investigación, la cual sin duda sobrepasaría a esta. El problema central es el mismo que nos ha ocupado en estas líneas: simplemente ha sido ignorado. Por ejemplo, en el número que *Artes de México* le dedicó a Luis Barragán en 1994 sólo hay como tres o cuatro menciones del color en su obra arquitectónica y la mayoría de las fotografías son en blanco y negro. Una de las menciones es cuando Mario Schjetnan le pregunta en una entrevista incluida que cómo define el color en sus obras, a lo que el arquitecto jalisciense responde: “El color es un complemento de la arquitectura, sirve para ensanchar o achicar un espacio. También es útil para añadir ese toque de magia que necesita un sitio. Uso el color pero cuando diseño no pienso en él. Comúnmente lo defino cuando el

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 30. Wölfli fue uno de los primeros artistas no profesionales que padeciendo una enfermedad mental fue reconocido como practicante de *Art brut*. “La posición anti-logocéntrica de Dubuffet está relacionada con la antigua relación entre vanguardia y primitivismo. Pero no estaba dirigida a lo ‘exótico’ de otras culturas sino al tipo de expresiones visuales utilizadas por gente como Wölfli, exiliados internos, podríamos decir, del mundo occidental y sus normas de comunicación visual.” *Ibidem*, pp. 30-31.

<sup>93</sup> Teresa del Conde, texto sin título, en Mariana Yampolsky (coord.), *op. cit.* p. 16.

<sup>94</sup> Georges Roque, “Introducción”, en Georges Roque, *El color en el arte mexicano*, IIE/UNAM, 2003, p. 34.

espacio está construido. Entonces visito el lugar constantemente, a diferentes horas del día, y comienzo a ‘imaginar el color’, a imaginar colores desde los más locos e increíbles. Regreso a los libros de pintura, a la obra de los surrealistas, en particular a De Chirico, Balthus, Magritte, Delvaux y la de Cucho Reyes.”<sup>95</sup> Se ha mencionado repetidas veces a este último pintor como la gran referencia cromática de Luis Barragán. Sí fueron muy cercanos. De hecho, en el discurso pronunciado con motivo de su obtención del Premio Pritzker, dedica unas palabras a su querido amigo: “Es esencial al arquitecto saber ver; quiero decir, ver de manera que no sobreponga el análisis puramente racional.

Y con ese motivo rindo aquí un homenaje a un gran amigo que con su infalible buen gusto estético fue maestro en ese difícil arte de ver con inocencia. Aludo al pintor Jesús (Chucho) Reyes Ferreira, a quien tanto me complace tener ahora la oportunidad de reconocerle públicamente la deuda que contraí con él por sus sabias enseñanzas.”<sup>96</sup>

La obra de Barragán además de haber influido a muchos arquitectos mexicanos más jóvenes no puede deslindarse de la figura de Mathias Goeritz quien, proveniente de la Bauhaus, seguramente conocía los fundamentos de la teoría del color relacionada con la escuela alemana que, como hemos visto en diversos casos, es una de las más sólidas, no sólo a partir de Goethe y Arthur Schopenhauer –uno de sus primeros críticos–, sino debido a las aportaciones de científicos más modernos que, como Wilhelm Ostwald, partieron de aquéllos.

Hacia finales de los años sesenta varios artistas mexicanos incursionaron en un importante movimiento estético que tuvo que ver con el último arranque de modernización emprendido por los gobiernos priístas de la vieja guardia. Me refiero a aquéllos de Gustavo Díaz Ordaz

---

<sup>95</sup> Mario Schjetnan Garduño, “Conversación de formas (entrevista a Luis Barragán)”, *Artes de México*, Nueva Época, No. 23, marzo-abril de 1994, “El mundo de Luis Barragán”, p.77.

<sup>96</sup> Luis Barragán, “Una poética del espacio” (discurso pronunciado en 1980 al recibir el Premio Pritzker), *Artes de México*, “El mundo de Luis Barragán”, *op. cit.*, p. 31.

y de Luis Echeverría, cuando hubo una fuerte inversión destinada al arte público y en el cual tuvo Goeritz una significativa injerencia. Mucha de la escultura monumental de aquellos años, por lo menos desde la creación de las Torres de Satélite, pasando por la Ruta de la Amistad y culminando con el Espacio Escultórico de la Ciudad Universitaria, tuvo características geométricas. Dentro de la corriente geométrica también se inscribieron muchos pintores, inclusive algunos identificados con el movimiento rupturista, como Manuel Felguérez y Vicente Rojo. Debido a las características formales del propio geometrismo, desde sus vertientes más minimalistas hasta el arte más abigarrado relacionado con el *op art* o arte óptico, el color desempeña un papel preponderante. De hecho, y como ya he sugerido, los estudios de color más serios y recientes, después de lo que podríamos llamar una fase experimental relacionada con el arte moderno, se los debemos a artistas abstractos – geométricos en muchos casos– que basaron gran parte de sus investigaciones estéticas en la ciencia.<sup>97</sup> Desde aquéllos inscritos en la pintura de campos de color, pasando por los minimalistas y culminando con los artistas ópticos, que muchas veces incluso recurrieron a apa-

---

<sup>97</sup> En la **nota 40** del capítulo anterior mencioné que cuando Teresa del Conde conoció a Manuel Felguérez en la década de 1970, él estaba muy interesado por la ciencia, involucrándose de manera muy seria en la geometría y en el desarrollo de las primeras computadoras. En el año 2000 (año que mi generación identifica como el arribo al “futuro”, en el sentido de la ciencia ficción) se llevó a cabo en Guadalajara el XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte convocado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. El tema fue “Arte y ciencia”. Desde las palabras inaugurales dictadas por la Dra. María Teresa Uriarte, entonces directora del IIE, se planteó que el arte y la ciencia eran dos formas de pensamiento indisolubles, pues partían de la misma fuente del conocimiento: la filosofía. Fue en ese contexto en el cual Georges Roque presentó su trabajo titulado “¿Qué onda? La abstracción en el arte y la ciencia” y que he citado ya de manera abundante en este trabajo. Uno de los puntos que aborda con mayor preocupación es el hecho de que en Occidente se consideren el arte y la ciencia como dos polos opuestos cuando en realidad no lo son. Son muchos los casos de artistas que se han apoyado en la ciencia y la tecnología para llevar a cabo su producción y externar sus ideas (si me lo puedo permitir, yo diría que esto ocurre inevitablemente desde que los primeros pintores utilizaron fuego para ver sus trazos en el interior de recónditas cavernas y para producir carbón para dibujar). A lo largo de este trabajo he insistido en que muchos artistas, principalmente de finales del siglo XIX y principios del XX se acercaron a la ciencia para comprender y proponer nuevos tipos de arte, centrándose, donde me ha sido posible, en el estudio del color. Gabriela Siracusano, por ejemplo, en su ponencia “Representación artística y pensamiento científico: dos modelos de construcción del concepto de espacio unidos en un mismo paradigma cultural” destaca, por ejemplo, la formación científica que tuvieron algunos escultores rusos de principios del siglo XX, como Anton Pevsner y su hermano Naum Gabo. (Véase G. Siracusano, “Representación artística...”, en *Arte y espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE/UNAM, 1997.)

ratos mecánicos para lograr sus objetivos. Juan Acha en su texto “El geometrismo reciente y Latinoamérica” hace serios cuestionamientos sobre esta corriente en México y el resto de la región. Uno de ellos es acerca de qué tan racionales han sido nuestros artistas como para emprender un tipo de arte como ese y por qué ocurre en México décadas después de que surgió en otros países como Brasil, Argentina o Venezuela. “Sabido es que el minimalismo geometrista desemboca en el arte conceptual o conceptualismo: en la tesis de que no es la obra de arte la que genera ideas, sino al revés. De tal suerte que si necesitamos cambiar el arte, habremos de comenzar cuestionando y cambiando los conceptos establecidos del arte. Por este camino el artista se convierte en crítico de arte. [... Sin embargo...] un fenómeno así tiene poco sentido para una América Latina cuya producción artística nunca estuvo acompañada de teorías nacidas y maduras en su suelo. En el geometrismo latinoamericano, sin embargo, vemos la misma derivación del geometrismo hacia un no-objetualismo, tanto en el caso de los neoconcretos de Río de Janeiro (1959), como en el grupo de Julio Le Parc a mediados de los años sesenta en París y en los esporádicos gestos conceptualistas de Mathias Goeritz.”<sup>98</sup> Más adelante cierra con lo que sigue: “En el rápido recorrido que hemos hecho a través de nuestro geometrismo, insinuamos, por otra parte, que las fuerzas irracionales impregnan las formas y colores con un lirismo idiosincrásico, o sea, común a todos nuestros geometristas, no obstante que sus obras acusan una desacostumbrada carga racional. Si es así, los geometristas estarían abocándose racionalmente a los problemas artístico-visuales (por ende, socio-culturales) de las formas y colores, mientras en éstos aflora lo idiosincrásico sin ellos proponérselo ni saberlo: aflora irracionalmente.”<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Juan Acha, “El geometrismo reciente y Latinoamérica”, en Jorge Alberto Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano*, *op. cit.*, pp. 39-40.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 48.

Lo que Acha sugiere (y es una de las tesis centrales de toda su obra) es que los latinoamericanos no hemos tenido la oportunidad de generar nuestras propias teorías estéticas y que en general teorizamos poco, lo cual coincide con nuestras aptitudes irracionales para el manejo del color. Lo que yo pretendo demostrar es que esto puede ser cierto en lo general, pero no entre nuestros mejores artistas. Ni lo fue para los muralistas como tampoco para quienes trabajaron en las décadas de los sesenta y setenta. Por ejemplo, en el caso de Vicente Rojo, a quien quizás debimos haber dedicado un espacio más amplio, hay evidentemente un trabajo sumamente intelectual. “Hay una práctica de la investigación en la obra de Rojo, las leyes del color como ritmo y movimiento le interesan de tiempo atrás, el dominio que logra sobre [sic] ellas le permitieron llegar a concebir la poesía de una materia sensible que domina las señales de la geometría y que se derrama más allá de la tela para quedar en la memoria como presentimiento de los elementos de la naturaleza.”<sup>100</sup>



Fig. 61. Octavio Paz y Vicente Rojo, *Discos visuales*, 1968.

<sup>100</sup> Rita Eder, “La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad”, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, *op. cit.*, p. 57.

## **Capítulo 6. El color mexicano en la actualidad: entre el Estado y la pared**

Una etapa sustancial del proceso de modernización del México posrevolucionario culminó con las olimpiadas de 1968. No obstante la importancia de dicho año en relación con los movimientos estudiantiles en diversas ciudades del planeta y sus terribles consecuencias (especialmente por lo ocurrido en nuestro país), quisiera retomar el ejemplo de los Juegos Olímpicos debido a las ambiciones de nuestros gobiernos por demostrar ante el mundo (lo cual ha sido un tema recurrente en esta investigación) que México es un país moderno y civilizado. La creciente modernización de nuestras ciudades principales, con sus impresionantes estadios, viaductos, hoteles y demás desarrollos urbanos, como la Ciudad Universitaria, el Pedregal de San Ángel o aún la Costera Miguel Alemán en Acapulco con sus primeros rascacielos, aunada a ejemplos monumentales de arquitectura al servicio del progreso y la cultura (los museos de Antropología y de Arte Moderno, por ejemplo), así como de grandiosas obras escultóricas, como las Torres de Satélite o la Ruta de la Amistad, representaron, en su momento, el triunfo de la modernidad planteada por los regímenes priístas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

He resaltado el nombre de Miguel Alemán en repetidas ocasiones, y vuelvo a hacerlo, porque de manera curiosa coincide nuevamente con dos cuestiones esenciales relacionadas con la modernidad a la que he hecho referencia. Estas fueron: la primera transmisión televisiva en nuestro país (para la cobertura de su cuarto informe presidencial) y la gestión de la primera candidatura de México como sede de los Juegos Olímpicos que, como sabemos, se postergó hasta el simbólico 68. “El año 1968 es considerado como un parteaguas en la historia reciente de la humanidad, pues en esa fecha se dio la irrupción de la sociedad civil en

diversos puntos del globo, sin importar el signo político de los gobiernos o los niveles de desarrollo económico.”<sup>1</sup> Si bien puede ser arriesgado considerar esta fecha como un lugar común<sup>2</sup> es claro que entre 1960 y 1970 ocurrieron diversos cambios radicales que literalmente separan al mundo como lo conocemos hoy de aquél de las décadas anteriores, y lo mismo aplica a las cuestiones artísticas, que también han pasado por modificaciones extremas, mismas que daremos por hecho, pues es un asunto que rebasa por mucho los temas que intenta abordar esta investigación.<sup>3</sup>

El presidente del comité organizador de los juegos fue el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, autor de los museos de Antropología y de Arte Moderno, del Estadio Azteca y de la nueva Basílica de Guadalupe. Para darle más realce al evento, que sería visto por millones de personas en todo el mundo, se planearon por primera vez unas “olimpiadas culturales”. Como parte de las mismas se invitó a Mathias Goeritz para coordinar el proyecto escultórico y urbanístico de la Ruta de la Amistad –el corredor escultórico más largo del mundo–, el cual convocó a algunos de los escultores más avanzados de diversas partes del globo,<sup>4</sup> y se llevó a cabo una magna exposición que incluía supuestamente a los artistas más destacados

---

<sup>1</sup> Juan Ramón de la Fuente, “Presentación”, en Olivier Debrouse (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (catálogo), México, UNAM, 2007, p. 8.

<sup>2</sup> Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, los artífices de la exposición citada, siempre cuidadosos nos explican: “Con toda conciencia, tomamos el riesgo de caer en un lugar común de los cambios culturales y choques políticos, con la convicción de que el Movimiento Estudiantil y la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco (doce días antes de la inauguración de la XIX Olimpiada) precipitaron un cambio de las dinámicas artísticas. La crisis cultural que se produjo alrededor del Movimiento Estudiantil marca la emergencia de una tendencia a las agrupaciones artísticas, única manera de sobrevivir en un clima de intolerancia, represión o simple indiferencia, que se prolonga por lo menos hasta mediados de los años ochenta.” Debrouse y Medina, “Genealogía de una exposición”, en O. Debrouse (ed.), *ibidem*, p. 21.

<sup>3</sup> De acuerdo con un sinnúmero de teóricos e historiadores del arte, la modernidad artística culminó alrededor de aquéllos años cuando los medios tradicionales como la pintura y la escultura cedieron su espacio a la aparición de nuevos soportes y lenguajes como aquéllos relacionados con el cine, el sonido, el minimalismo y las diversas propuestas conceptuales, que pertenecen a un ámbito estético mucho más amplio y que difiere enormemente del arte como se concibió a partir del Renacimiento italiano.

<sup>4</sup> Se invitó a un total de dieciocho escultores abstractos –la mayoría geométricos– de los cinco continentes, entre los que destacan el uruguayo Gonzalo Fonseca, el japonés Kioshi Takahashi, el austriaco-estadounidense Herbert Beyer y los mexicanos Ángela Gurría, Helen Escobedo y Jorge Dubón.

de México (la *Exposición Solar*) y que curiosamente (para entender la mentalidad de la época) contaba con una “sección de acuarela”.

El creciente descontento social que venía manifestándose durante los últimos meses y que arreció a partir de la matanza del 2 de octubre (diez días antes de la inauguración de los juegos) provocó (entre un número infinito de sucesos muy significativos) que muchos artistas se inconformaran con la organización de dicha exposición y que se escindieran de ésta creando el Salón Independiente, acontecimiento fundamental para la historia del arte mexicano de las últimas décadas del siglo XX. El primero de los tres salones independientes que hubo se inauguró el 15 de octubre de 1968 y participaron alrededor de cuarenta y cinco artistas, muchos de ellos relacionados con la Ruptura —a la que hice referencia en el capítulo anterior— y algunos un poco más jóvenes, como Felipe Ehrenberg, Raúl Herrera, Ricardo Rocha y Marta Palau.<sup>5</sup>

La modernización en México, a partir de la segunda posguerra, ha estado enfocada principalmente a la industrialización del país y los gobiernos en turno se han tenido que aliar con los dueños del gran capital, incluidas las instancias internacionales como el Fondo Monetario Internacional y los grandes bancos.<sup>6</sup> Esto ha provocado que nuestro desarrollo económico dependa directamente de la derecha política. Esta situación implica una extraña relación con nuestro nacionalismo y con la formación de nuestra propia identidad, puesto que, como he intentado explicar, éstos surgieron originalmente de movimientos liberales y progresis-

---

<sup>5</sup> Es curioso, pero lo considero muy relevante para la presente investigación: resulta que un importante número de las obras, creadas *ex profeso* para el Tercer Salón (1970), fueron hechas en blanco en negro, en parte siguiendo los postulados de la primera convocatoria (en los que se incluía una primera sala geométrica negra) que finalmente no se respetaron, y en parte debido a que por falta de presupuesto los materiales que se recibieron en donación fueron únicamente papel y cartón, además de periódicos impresos. (Véase Olivier Debrouse (ed.), *op. cit.*, pp. 83-45.)

<sup>6</sup> En el Capítulo 2, cuando hablé acerca de las relaciones que tuvieron los primeros gobiernos posrevolucionarios con Estados Unidos, destacué la presencia que tuvieron los bancos de aquel país en nuestras políticas culturales (ver p. 78).

tas, como la guerra de Independencia y la Revolución de 1910. El nacionalismo mexicano es en este caso abiertamente ambiguo. Las familias de los grandes terratenientes que sobrevivieron a la Revolución han sido extremadamente nacionalistas pero altamente conservadoras. La cultura de la charrería (nuestro “deporte nacional”) y nuestro folclor multicolorido son particularmente apreciados por la clase dominante. Por ejemplo, varios de los miembros de la familia Salinas de Gortari, a quienes me referiré más adelante, son muy adeptos a la charrería y en la sala de una de las casas de Raúl hay (o había cuando la visité) sillas de montar repujadas con plata y una pequeña colección de pinturas de Ernesto Icaza, el “charro pintor”, de principios del siglo XX.



**Fig. 62.** Ernesto Icaza, *Coleando a campo abierto*, 1911.

México, como muchas de las naciones que surgieron a partir de pueblos que fueron conquistados durante los primeros siglos de la era moderna, forjó su identidad de manera forzada y a partir de casi cero,<sup>7</sup> tanto por el interés de sus habitantes como por el de sus sucesivos gobiernos. Como ha sido el caso, el arte moderno de México evolucionó en medio de una larga lucha entre nacionalismo y universalismo. Por definición, la modernidad es opuesta a la tradición y la tradición tiende a ser nacionalista. El problema que se suscitó a partir de los años cincuenta y que fue con el que se tropezó el prisma de la segunda mitad del siglo era cómo promover una modernidad que a la vez fuera nacionalista. En los años ochenta, coincidiendo con la llegada de los neoliberales al poder, surgió una curiosa modalidad estética que se identifica con lo que ha llegado a denominarse “neomexicanismo”, misma en la que procuraré ahondar más adelante.<sup>8</sup> Al respecto de lo primero, Octavio Rodríguez Araujo nos dice que “El desarrollismo de los años 50 del siglo XX en América Latina fue, sin duda, progresista, y contó con el apoyo de las masas empobrecidas al pensar que mejorarían su situación, pero fue al mismo tiempo conservador ya que el implícito era evitar que el orden fuera subvertido y que el comunismo pudiera ganar influencia.”<sup>9</sup> En el Capítulo 5 intenté dejar en claro que, una vez que los ideales revolucionarios fueron abandonados por los gobiernos conservadores que siguieron a aquél de Lázaro Cárdenas, fue

---

<sup>7</sup> Octavio Paz, quien vivió en la India entendió este fenómeno muy bien; la anexión de este país al Imperio Británico no destruyó su cultura sino que sólo fueron gobernados y, salvo la imposición de un nuevo idioma, ésta sobrevivió. Las culturas americanas son totalmente nuevas, producto de conquistas que exterminaron casi por completo a las civilizaciones precolombinas. Para mayores datos véase Octavio Paz y Jacques Lassaingne, *Rufino Tamayo*, Barcelona, Eds. Polígrafa, 1982.

<sup>8</sup> Sin embargo, puedo adelantar que el término, atribuido a la crítica de arte Teresa del Conde no fue concebido como tal en un principio. En el legendario artículo “Nuevos mexicanismos” que ella escribió para el diario *Unomásuno* en abril de 1987 se habla precisamente de éstos y en ningún momento se menciona el neologismo “neomexicanismo”.

<sup>9</sup> Octavio Rodríguez Araujo, *Derechas y ultraderechas en el mundo*, México, S. XXI, 2004, p. 19.

cada vez más difícil identificar el progreso con la idea de la mexicanidad.<sup>10</sup> Es decir, modelos emblemáticos, como los mariachis, incorporando guitarras eléctricas, por ejemplo, simplemente resultaron incompatibles. Lo mismo ocurrió con la abstracción en el arte y con la cultura contestataria en general, pues aquellos artistas, como Juan José Gurrola o los pintores relacionados con la Ruptura, fueron tachados de extranjerizantes y contrarios a la antigua Escuela Mexicana (revolucionaria y sí muy nacionalista) cuyos simpatizantes ya eran muy mayores de edad. Incluso llegaron a ser objeto de burlas por parte de la prensa y el amplio sector más conservador de la sociedad. “En las páginas de nuestros más ilustres periódicos y nuestras más vigorosas revistas he sabido de la facilidad con que algunos de nuestros reporteros de fuste y garra desprecian las obras de los pintores que admiro y de los que me proponía hablar hoy [...] Si la justa indignación de nuestros cronistas ante el hecho de que, por ejemplo, Vicente Rojo o Alberto Gironella crean sus cuadros incorporando a ellos ciertos objetos me trasladó a un pasado remoto, un pasado en el que los pintores todavía podían indignar”.<sup>11</sup>

Durante aquellos años, las instancias oficiales se encontraban en medio de un predicamento; o respaldaban la tradición posrevolucionaria, aquella relacionada con el muralismo y la Escuela Mexicana, o apostaban por el arte de los jóvenes. Lo segundo terminó imponiéndose, pero no sin algunos titubeos. “Baste recorrer los museos mexicanos para observar que, poco tiempo después de 1968, la producción contemporánea fue sistemáticamente desdeña-

---

<sup>10</sup> El crítico de arte Edgardo Ganado Kim lo resume de la siguiente manera: “Si a principios del siglo XX algunos intelectuales se plantearon un proyecto de nación basado en la imagen indigenista o revolucionaria, después de 70 años éste había caducado.”, E. Ganado Kim, “En búsqueda de nuevas identidades: el arte en México en la década de los ochenta”, en Museo de Arte Moderno, *¿Neomexicanismo(s)? Ficciones identitarias en el México de los ochenta* (catálogo), México, MAM/INBA, 2011, p. 158.

<sup>11</sup> Juan García Ponce, conferencia pronunciada en torno a la exposición “Confrontación 66” reproducida con este título en Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, *Ruptura 1952-1965*, (catálogo de exposición), México, INBA/SEP, 1988, p. 110.

da por el coleccionismo público en México. No es fácil precisar si ésta fue una decisión consciente o una suma de evasivas de la burocracia cultural, pero indicaba que la producción artística que inició con la formación del Salón Independiente, no encajó en las políticas culturales de un Estado acostumbrado a la escenificación museológica de lo nacional. La crisis de la llamada Ruptura de fines de los años cincuenta a mediados de los años sesenta (el último momento representado, aunque no siempre de manera sistemática, en la narrativa de los museos), había abierto un campo fértil a la disidencia y al pluralismo, luego que los artistas desdeñarán, al calor del Movimiento Estudiantil, la estructura de exhibición oficial, para operar de manera colectiva en espacios ‘alternativos’. El resultado fue el descuido institucionalizado: el Estado optó por dejar de coleccionar y, por añadidura, retiró del debate público lo producido después de 1950.”<sup>12</sup> Respecto a lo emblemático de una fecha como 1968, que de hecho es el punto de partida de la polémica pero imprescindible exposición que surgió de la vasta investigación que dio pie al catálogo aquí citado, sus autores nos aclaran lo que sigue: “Tomar el 68 como punto de partida significaba abordar el arte y la cultura de una época definida por una crisis. 1968 marca el violento final de una etapa de relativa tolerancia a la experimentación cultural de las clases medias intelectuales mexicanas que no ponían en cuestión la hegemonía del antiguo régimen, y a las que se les concedieron libertades extraordinarias en comparación al resto de la población.”<sup>13</sup>

El arte popular de casi todas las culturas y regiones del mundo es tan colorido como le es posible a sus creadores, dependiendo, por supuesto, de la disponibilidad de los colorantes y tintes empleados para su fabricación y del poder adquisitivo de quienes los utilizan. Hemos

---

<sup>12</sup> Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición”, en Debrouse (ed.), *op. cit.*, p. 19.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 21. A lo que se refieren los autores del texto es que los gobiernos posrevolucionarios, hasta el de Gustavo Díaz Ordaz, habían más o menos tolerado a los artistas e intelectuales de izquierda moderada. Dicha tolerancia terminó de manera fatal el 2 de octubre de 1968.

podido constatar que mucha de la producción artística mexicana más colorida ha sido aquella que supuestamente se ha inspirado en nuestras tradiciones, señaladamente las que están más vinculadas con nuestro pasado indígena y con el arte popular. En el penúltimo capítulo abordé de manera muy sucinta la arquitectura de Luis Barragán, quien reconoce abiertamente la influencia de su amigo el pintor Jesús Reyes Ferreira, quien a su vez no niega sus estrechos lazos con muchas de las manifestaciones artesanales de México, inclusive aquellas que todavía nos remiten al periodo virreinal.



Figs. 63 y 64. Jesús Reyes Ferreira, *Ángel*, s/f y Luis Barragán, *Terraza*, 1948.

La arquitectura francamente moderna de Barragán es localista. Reforzando la larga disertación en la que entré en el capítulo precedente cito a Octavio Paz cuando afirma categóricamente que “El arte de Barragán es moderno pero no es modernista”.<sup>14</sup> En relación con el origen de las formas modernas que a su vez se basan en la tradición arquitectónica de México, más adelante en el mismo ensayo nos dice que “En la arquitectura popular mexicana

<sup>14</sup> Octavio Paz, “Los usos de la tradición”, en *Artes de México*, Nueva Época, No. 23, marzo-abril de 1994, “El mundo de Luis Barragán”, p. 33.

se funde la tradición india precolombina con la tradición mediterránea. Las formas son cúbicas, los materiales son los que se encuentran en la localidad y los muros están pintados con vivos colores –rojos, ocre, azules– a diferencia de los pueblos mediterráneos y moriscos que son blancos.”<sup>15</sup> Aún al inaugurar un estilo que en apariencia se opone a la tradición mexicana podemos conceder que Barragán representa a la arquitectura nacionalista moderna y no únicamente por su manejo del color que, como ya habíamos aclarado, era normalmente añadido de manera posterior e inspirado principalmente en sus pintores predilectos que, en sus propias palabras y quizá salvo Reyes Ferreira, casi siempre procedían de la tradición europea.

La estética de las olimpiadas y posteriormente del metro de la ciudad de México, dos ejemplos de nuestra modernidad hacia finales de los años sesenta, también pretendieron tener fuertes raíces en nuestras tradiciones nacionales. Tanto la olimpiada cultural como las ceremonias de inauguración y clausura de los juegos estuvieron basadas de manera muy evidente en nuestro folclor y demás manifestaciones populares, con charros, escaramuzas y bailables. Como mencioné en el capítulo anterior, la idea de las líneas repetidas y los colores puros en el diseño gráfico de los dos ejemplos mencionados partían, según el equipo multinacional que se encargó de ello, de la cerámica prehispánica y de las múltiples vertientes que habían sobrevivido del arte popular (ver Capítulo 5, **nota 9**). He aquí otro ejemplo que me parece importante de la idea de un modernismo nacionalista que culminó durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz y que tendría una fuerte continuación, particularmente en el ámbito de la escultura pública y monumental del periodo presidencial de Luis Echeverría y los subsiguientes.

---

<sup>15</sup> *Idem.*



**Figs. 65 y 66.** Helen Escobedo, *Puerta al viento*, 1968 y Fernando González Gortázar, *La gran espiga*, 1973.

A pesar del marcado colorido de mucho del arte geométrico de las décadas de los sesenta y setenta, y salvo que intentemos emparentar este tipo de formas con los relieves de Mitla o con la escultura tolteca, pienso que se oponen a la estética tradicionalmente mexicana, de manera más que evidente a la del arte virreinal, pero también a la mayoría de las artes populares, por no decir al muralismo de las primeras décadas del siglo XX.<sup>16</sup> Por otro lado, muchas otras esculturas de artistas no mexicanos, tanto de la Ruta de la Amistad como otras más o menos contemporáneas a ésta tienen tanto o más colorido que aquéllas hechas por nuestros coterráneos, baste pensar en la representativa de Holanda en la esquina del Anillo

---

<sup>16</sup> En este caso debemos ceñirnos al auge de dicho movimiento y no a ejemplos tardíos que sí amalgaman tradición, nacionalismo y modernidad, como es el caso del Polyforum de Siqueiros, que data de la segunda mitad de la década de 1960.

Periférico y el Viaducto Tlalpan –sumamente colorida– o en la de Ángela Gurría (mexicana), que está concebida estrictamente en blanco y negro.



**Figs. 67 y 68. Joop J. Beljon, *Tertulia de gigantes* y Ángela Gurría, *Señales*, ambas de 1968.**

El Estado mexicano, principalmente a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, fomentó desde los años sesenta múltiples salones, concursos y encuentros para impulsar y promover el arte nacional a la vez que detectar nuevos valores. Sin duda éste no es el espacio para repasar su historia y sería incluso ocioso hacerlo. Baste con decir que a partir del Salón Esso de 1965 y de las diversas exposiciones auspiciadas por el Salón de la Plástica Mexicana y el Salón Nacional de Artes Plásticas promovido por el INBA en sus diversas disciplinas, vigente hasta finales de los años ochenta, hasta la polémica Bienal de Pintura Rufino Tamayo (todavía convocada este año), un buen número de los artistas más afamados de nuestro país se han dado a conocer por medio de este mecanismo, notoriamente con el beneplácito de las instituciones oficiales. Muchos de estos salones (de manera esporádica han surgido múltiples variantes regionales) han servido como una especie de termómetro para medir lo que se está produciendo tanto entre artistas noveles como entre otros más consoli-

dados que en muchos casos mantienen una presencia continua. El trabajo de los jurados también ha resultado fundamental, pues la mayoría de las veces se busca un equilibrio entre artistas y teóricos, y entre especialistas que favorecen la innovación y algunos más tradicionalistas, especialmente en los estados del interior del país, donde la tradición tiene mayor raigambre. Este sistema ha propiciado que el arte mexicano se siga debatiendo (por lo menos hasta fechas muy recientes) entre la tradición y la vanguardia; entre lo nacional y lo universal, o lo que es más acorde con lo que se produce en el *mainstream* internacional.

Los años setenta en México supusieron una crisis en la producción artística. Por un lado hubo un geometrismo (aunque de manera casi efímera, salvo en el caso de algunos escultores) que en muchas ocasiones fue particularmente colorido debido a que el propio estilo favorece las grandes áreas de colores planos. Por otro lado, los miembros de la generación de los artistas identificados con la Ruptura ya no eran ni tan jóvenes, ni tenían que manifestarse contra nada ni a favor de nada (la gran mayoría de ellos ya gozaba del reconocimiento por el que tanto habían luchado durante las dos décadas anteriores). Luego, hubo otra generación de artistas nacidos durante los años treinta y cuarenta que se quedaron a caballo entre la Ruptura y el neofigurativismo de los ochenta. Estos fueron identificados en su momento como miembros de una “generación intermedia”. Teresa del Conde se hace las siguientes preguntas al respecto: “¿Se puede hablar entonces de una generación intermedia, limitada hacia arriba por los integrantes de la otrora ‘Joven Pintura’<sup>17</sup> y sucedida por la pu-

---

<sup>17</sup> Aquí, en un texto de 1986, Teresa del Conde define a tres generaciones que trabajaron en México hacia finales de los sesenta y principios de los setenta y que aún no se habían estudiado a profundidad: “La nueva pintura mexicana arranca, como todos sabemos de la segunda mitad de los años cincuenta a través del grupo (que nunca fue tal), históricamente conocido como la ‘Joven Pintura’, en el que artistas como [...] enumeramos básicamente a aquéllos que he identificado con la Ruptura...] dieron la batalla por imponer sus propias poéticas, que no tenían en común más que situarse como ajenas al movimiento nacionalista, mismo que a través de diversas directrices continúa hasta la fecha.

jante presencia de los nuevos valores? Sí y no. Sí, en cuanto a que despunte artístico de la mayor parte de ellos se realiza en los años sesenta. No, en la medida en que todo corte generacional es arbitrario. De hecho, la notoriedad de varios (Toledo sobre todo), está por encima de cualquier agrupación cronológica. Sin embargo, a título personal, y asumiendo todos los riesgos que esto conlleva, me atrevo a manifestar que esta generación –si se le considera como tal– no es asimilable ni a la Joven Pintura ni a los nuevos valores”.<sup>18</sup> Como he anotado, el texto, que habla de aquellos artistas que acapararon la atención del público y la crítica principalmente durante la década de los setenta, corresponde al año 1986. Más adelante me centraré de manera más puntual en la siguiente década, que como ya he anticipado, tuvo un brote nacionalista que se denominó “neomexicanismo”. Los “nuevos valores” a los que esta autora se refiere corresponden a dicho periodo, que sí fue muy diverso en cuestiones estilísticas. En el estudio del arte mexicano de los años setenta surge un problema más, que es el asunto del llamado “arte de los grupos”. A partir de los salones independientes a los que he hecho referencia y debido al desdén institucional por las manifestaciones contraculturales de muchos artistas jóvenes, éstos se organizaron en diversos grupos que trabajaron en cuestiones poco ortodoxas y más afines con varias de las corrientes artísticas en boga en otros países, como las acciones callejeras, organización de exposiciones en espacios normalmente destinados para otros fines, “arte correo”, libros de artistas, lo que se llamó “neográfica” utilizando medios poco tradicionales como el mimeógrafo o las fotocopias Xerox, etcétera. Algunos de ellos, como Felipe Ehrenberg, incluso realizaron trabajos

---

En la generación de la ‘Joven Pintura’ y la de los nuevos valores, existen varios artistas que se sitúan tanto en una como en otra, o bien que no acaban por situarse en ninguna de las dos”, T. del Conde, “Presentación”, Museo de Arte Moderno/Museo Biblioteca Pape, *Alternancias. La generación intermedia de pintores mexicanos* (catálogo), México, INBA, 1986, p. 3. Para comprender cabalmente este comentario es importante tomar en cuenta la fecha en la que fue escrito, dos años antes de la notoria exposición *Ruptura* en el Museo Carrillo Gil. (Ver Capítulo 5).

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 6.

con grupos de artistas multinacionales como fue Fluxus en Europa. En México, los setenta transcurrieron en medio de una creciente modernización y un abandono paulatino de los valores nacionales que habían emanado de la Revolución y que fueron sustituidos por los productos chatarra promovidos principalmente por los medios masivos de comunicación, como la televisión, las historietas y la prensa sensacionalista.

Alrededor de 1980 ocurrieron dos sucesos que me parece necesario recordar. Uno de ellos es la llegada de Margaret Thatcher y de Ronald Reagan al poder en sus respectivos países en 1979 y 1981, y el segundo, muy relevante para la presente investigación, la organización de la muestra *A New Spirit in Painting* en Londres inaugurada a principios de 1981. Esta exposición, curada por Christos Joachimides y Norman Rosenthal tuvo un impacto brutal en la pintura de gran parte del mundo occidental en la década de los ochenta. Montada en la academia real (*Royal Academy of Arts*), incluía obras de algunos pintores de la talla de Francis Bacon, Lucian Freud y Andy Warhol, además de muchos nombres que para entonces resultaban prácticamente desconocidos. El hecho de que después de dos décadas de experimentos conceptualistas y minimalistas se expusiera pintura otra vez, en muchos casos matérica y figurativa, influyó de manera determinante a la siguiente generación de pintores, inclusive en México. En *A New Spirit...* estaba representada la mayoría de los pintores alemanes identificados con el neoexpresionismo y bautizados como los “nuevos salvajes” (*Die neue Wilde*).<sup>19</sup> A esta exposición le siguió otra no menos célebre, llevada a cabo al año siguiente en Berlín y también organizada por la dupla Joachimides/Rosenthal. Ésta se tituló *Zeitgeist* (“espíritu del tiempo”) e incluyó también a algunos de los artistas italianos que

---

<sup>19</sup> Aquí vale la pena anotar que, como sus “abuelos” de las primeras décadas del siglo XX –los expresionistas–, estos pintores utilizaban, en su mayoría, colores sumamente estridentes, de lo que no escaparon sus émulos en México.

habían dado pie a la transvanguardia,<sup>20</sup> bautizada de esa manera por el crítico de arte Achille Bonito Oliva hacia finales de los años setenta.<sup>21</sup> Una posterior exposición que incluía únicamente a artistas alemanes se llevó a cabo en Madrid y después viajó a México, que es lo que más nos atañe en este caso: se llamó *Origen y visión. Nueva pintura alemana* y se inauguró en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México en diciembre de 1984

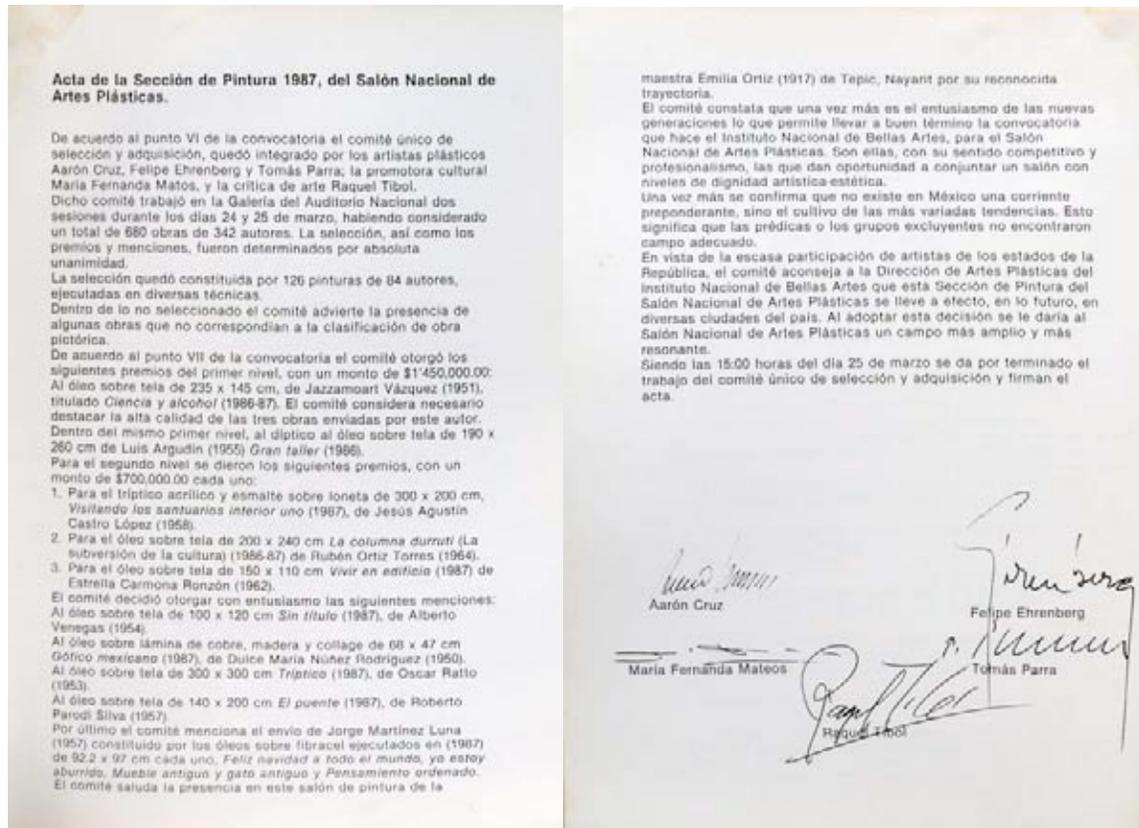


Fig. 69. Acta del jurado del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Pintura, 1987.

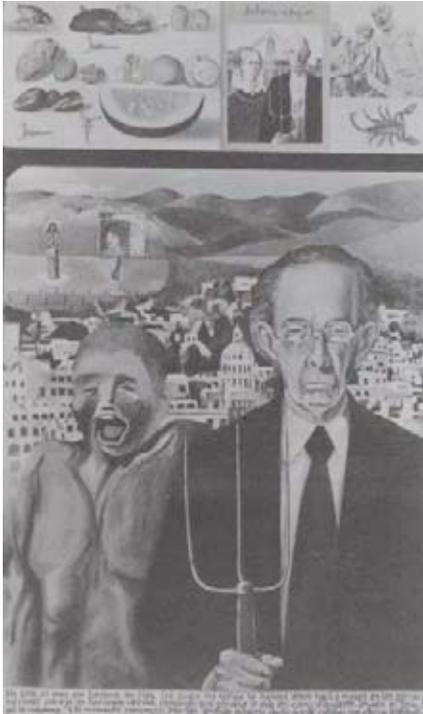
<sup>20</sup> En *A New Spirit in Painting* estuvieron representados Sandro Chia y Mimmo Paladino y en *Zeitgeist* ya se incorporaron los igualmente famosos Francesco Clemente y Enzo Cucchi. Estos artistas componen el núcleo de la transvanguardia italiana, un concepto en el que me centraré más adelante en el texto.

<sup>21</sup> Según Oliva, la transvanguardia es un fenómeno exclusivamente italiano que llega a abarcar muchos estilos. “La transvanguardia significa adquisición de una posición nómada que no respeta ningún compromiso definitivo, sin otra ética privilegiada que la de seguir los dictámenes de una temperatura mental y material sincrónica con la instantaneidad de la obra.”, Achille Bonito Oliva, “*La transvanguardia italiana* (catálogo), Roma, Ed. Drago, 2003, p. 14. Debido a ello no es difícil encontrar diferencias estilísticas tan abismales entre algunos de los pintores vinculados con el término, como el expresionismo brutal de Enzo Cucchi frente al amaneramiento neo-academicista de Carlo Maria Mariani. No obstante su pretendido regionalismo, a mediados de los años ochenta, varios estilos no-italianos compartían con la transvanguardia diversas características como, en mi opinión, el neomexicanismo.

El acta de selección y premiación arriba reproducida es interesante en muchos sentidos: en primer lugar expresa algunas opiniones personales compartidas por los miembros del jurado –como lo que dice el antepenúltimo párrafo– respecto a que no existía en México una corriente preponderante (que es más o menos lo que se deduce desde la década anterior y que dificultaba la labor de asignarle un nombre o corriente específicos a lo que se llamó “generación intermedia”), pero también es muy importante ver qué tipo de obras decidieron premiar: el trabajo de Jazzamoart Vázquez, expresionista emparentado con la *action painting*, Luis Argudín, un artista muy teórico y muy al tanto de lo que ocurría en Europa, Rubén Ortiz Torres y Estrella Carmona, dos jóvenes abiertamente inspirados por el neoexpresionismo alemán (particularmente a partir de *Origen y visión*), y de manera muy significativa, el cuadro *Gótico mexicano* de Dulce María Núñez (mención honorífica), que a la postre se convirtió en una de las pinturas claves del neomexicanismo y que algunos años después marcó un récord de venta en las subastas de arte mexicano en Monterrey.<sup>22</sup> También es interesante ver la lista de los miembros del jurado firmantes, donde destacan la experimentada crítica de arte Raquel Tibol (varias veces mencionada y citada en este trabajo), el artista multidisciplinario Felipe Ehrenberg y Tomás Parra, uno de los artistas incluidos en la referida exposición *Alternancias...*, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno el año anterior.

---

<sup>22</sup> En la reseña que publicó Teresa del Conde sobre este Salón ella nos dice que “La neofiguración emparentada con lo que se ha dado en llamar ‘transvanguardia’ –saco en el que caben todos los nuevos expresionismos– es la corriente más prolífica en este salón.”, T. del Conde, “Las pinturas del salón 87 en el auditorio”, suplemento “Sábado” de *unomásuno*, No. 503, 23 de mayo de 1987.



**Figs. 70 y 71. Dulce María Núñez, *Gótico mexicano*, 1987 y Estrella Carmona, *Del espíritu de las máquinas*, 1992.**

Esta pintura, que me he sido imposible conseguir en color, está concebida a manera de *ex voto* y representa claramente al imaginario clásico del neomexicanismo. Más adelante procuraré incluir otros ejemplos. En cambio, la obra aquí reproducida (aunque un poco tardía) de Carmona nos remite claramente al neoexpresionismo alemán y, por supuesto, a su gran influencia mexicana, José Clemente Orozco.

A mediados de la década de los ochenta, muchos de los jóvenes pintores mexicanos ya estaban al tanto del renacimiento y nuevo auge de la pintura figurativa, lo que en Europa y en Estados Unidos causó un fuerte repunte en términos de mercado que en muchos casos nos benefició, debido a que habían sido tantos los artistas mexicanos que se alejaron de las prácticas tradicionales al centrar sus intereses en las vertientes posmodernas emanadas del

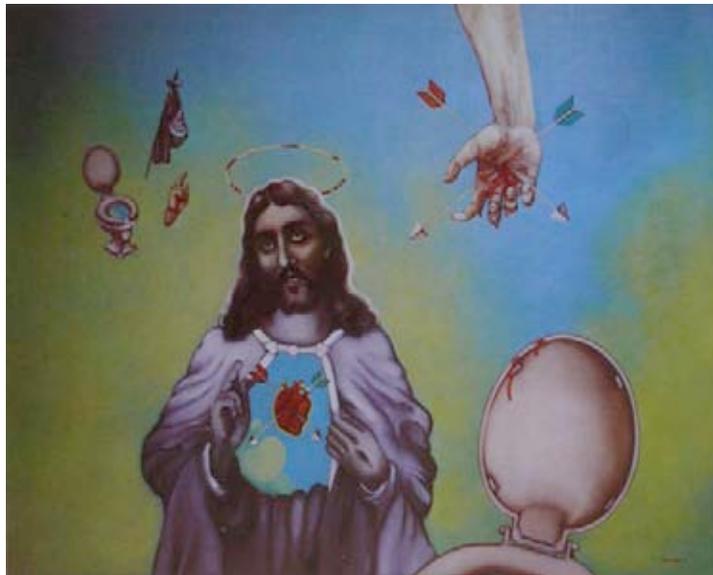
arte conceptual norteamericano y británico de mediados de los años sesenta. Es decir, a lo largo y ancho de nuestro país se siguió cultivando esmeradamente el arte de la pintura, tanto en los talleres como en las pocas escuelas que existían en aquel entonces. Cuando la pintura de los años ochenta (marcadamente el neo-expresionismo, principalmente alemán, pero con un alto número de practicantes en otros países, y la transvanguardia italiana) triunfó en las principales sedes del arte internacional (muy particularmente en Nueva York), la nueva pintura mexicana tuvo una cálida acogida, principalmente en el sur de los Estados Unidos. Posteriormente, los coleccionistas ricos de algunas de las ciudades industriales del norte de México, así como las pocas instituciones culturales auspiciadas por la iniciativa privada, se interesaron rápidamente en la obra de los jóvenes artistas mexicanos, que básicamente se distinguían en dos vertientes: una francamente ligada con el neoexpresionismo, donde podemos ubicar a la mencionada y recientemente fallecida Estrella Carmona, a Rubén Rosas, a Boris Viskin o a Roberto Turnbull,<sup>23</sup> y la segunda inscrita en el neomexicanismo, dentro del cual podemos incluir a Nahum B. Zenil y Enrique Guzmán (artistas precursores de mayor edad que la mayoría, el último de los dos fallecido en 1986), a la señalada Dulce María Núñez, a Javier de la Garza o a Germán Venegas, un extraordinario pintor y escultor que en un principio comulgó con el neomexicanismo para después optar por un expresionismo heredado de la práctica escultórica de tradición familiar que había reprimido durante los primeros años de su carrera. Hubo muchos otros representantes de esta moda (más que un movimiento) en los cuales pretendo ahondar un poco más adelante.

---

<sup>23</sup> Muchos de estos artistas, incluido Turnbull, fueron expresionistas cuando les convino, adaptándose a nuevas estéticas durante la década siguiente e incluso hasta el presente, como Mario Rangel Faz (también recientemente fallecido) o Mauricio Sandoval.



Fig. 72. Germán Venegas, *El valiente*, 1983.



Figs. 73 y 74. Nahúm B. Zenil, *San Miguel Arcángel*, 1989 y Enrique Guzmán, *Imagen milagrosa*, 1974.

Había comentado que a principios de los años ochenta hubo cambios radicales en el ámbito sociopolítico de algunos de los países más influyentes del mundo, concretamente con la llegada al poder de algunas facciones conservadoras que trajeron más pobreza y desigualdad que la que supuestamente pretendían combatir. Esto tuvo graves repercusiones también en México. “Una de las explicaciones del ascenso de la ultraderecha en Europa occidental en los últimos años es, precisamente, el fracaso de los gobiernos socialdemócratas y de los partidarios del Estado de bienestar (*welfare state*) para disminuir la desigualdad social, el desempleo y la pobreza, si acaso se lo propusieron.”<sup>24</sup> A esta referencia sigue una nota que me parece muy aclaratoria y que cito de manera textual: “En los años 80 del siglo XX no pocos gobiernos socialdemócratas de Europa occidental adoptaron políticas neoliberales, entre éstas la reducción del Estado o del intervencionismo estatal. Esta misma política se siguió en muchos otros países del mundo, independientemente de la orientación de sus gobiernos. América Latina fue un caso ejemplar.”<sup>25</sup> Siguiendo el ejemplo, además de las privatizaciones masivas de la industria e infraestructura paraestatales, las instituciones culturales en México se han ido retirando de manera paulatina de la promoción del arte y la cultura. En 1988 se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Originalmente presidido por el antiguo director de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, Víctor Flores Olea, legendario funcionario de izquierda, incluso embajador ante la entonces Unión Soviética y posteriormente convertido en fotógrafo, el Conaculta (siglema de dicha institución) asumió muchas de las funciones del Estado para tutelar la cultura en México. Como parte sustancial de esta política, el Consejo aloja un fondo especial para apoyar a los artistas, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, cuya constitución curiosamente coincidió con

---

<sup>24</sup> Octavio Rodríguez Araujo, *Derechas y ultraderechas en el mundo*, op. cit., p. 43.

<sup>25</sup> Nota 4 del mismo texto, misma página.

una época de difícil crisis económica, copiando en muchos sentidos al *National Endowment for the Arts* estadounidense, surgido a partir de la crisis de 1929. Pocos años después, ya sustituido el licenciado Flores Olea por uno de los hombres cercanos a Carlos Salinas de Gortari, Rafael Tovar y de Teresa, la política cultural de México se desvió radicalmente hacia la globalización. “La importancia de los gobiernos de Thatcher y Reagan como impulsores de la globalización neoliberal parece innegable, dado el poder económico de la mancuerna formada por sus respectivos países. Lo que siguió fue la ampliación del modelo y la adecuación a éste incluso en países donde la socialdemocracia gobernaba. La crisis de la deuda en los 80 [...] fue un factor fundamental para involucrar a los gobernantes del Tercer Mundo y de los países llamados ex comunistas en el modelo.”<sup>26</sup> A partir de esa época, el presidente Salinas anunciaba que México por fin dejaría de pertenecer al mundo subdesarrollado, pero lo que no tomó muy en cuenta, o no lo externó, era qué iba a pasar con muchas de las estructuras que hasta la fecha siguen en pie y que continúan obstruyendo esta transición, como el sistema de educación pública, los organismos culturales que depende de éste o las industrias paraestatales. Alan Riding escribió alrededor de 1984 que “La verdadera fuerza y estabilidad de México radica y permanece en su pueblo, el mexicano que conserva las tradiciones familiares y comunitarias, cuyas expectativas materiales están por debajo de sus aspiraciones espirituales, cuyo nacionalismo es irrefutable porque no es manifiesto.”<sup>27</sup> Un poco más adelante sentencia categóricamente que “En espíritu, México no es –y quizá nunca será –una nación occidental. Pero al tratar de hacer que el país sea superficialmente más democrático, más occidental, más ‘presentable’ en el extranjero, se han debilitado las raíces que tenía el sistema en la población. Se ha convertido en algo menos ver-

---

<sup>26</sup> Octavio Rodríguez Araujo, *ibidem*, p. 45.

<sup>27</sup> Alan Riding, *Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1985, p. 438.

daderamente democrático porque no representa tanto a los mexicanos auténticos.”<sup>28</sup> En un primer borrador de este trabajo desestimé, debido a una lectura equivocada, lo que este sociólogo británico/brasileño escribió acerca de nuestro pueblo, pero después de un análisis más cuidadoso creo que fue muy atinado en muchos aspectos. Este abandono de los rasgos más característicos de nuestro nacionalismo tradicionalista tuvo una interesante reacción por parte de muchos pintores (mayoritariamente, pues también participaron artistas de otras disciplinas) mexicanos que comenzaron a trabajar hacia finales de los años setenta y principios de los ochenta. Medina y Debroise escriben que “Hace ya diez años, a mediados de los años noventa, se hizo claro que el ‘arte mexicano’ ya no podía estar confinado en los estrechos límites de ‘lo nacional’. No bastaba con afirmar que un determinado ‘estilo’ había sido sustituido por otro, y menos aún avalar el mito de que una forma cosmopolita y refinada del neoconceptual había sustituido a una especie de kitsch localista llamado ‘neomexicanismo’.”<sup>29</sup> Esta drástica afirmación merece quizás una explicación. El neomexicanismo sí fue *kitsch*. Gran parte del arte popular siempre ha sido *kitsch* (es decir, de mal gusto) y, como he insistido, particularmente colorido, como las alucinantes porcelanas de Dresde que adornan algunos de los salones de los castillos bávaros que mandó construir Ludovico Segundo. Creo que el equivalente en México, para no utilizar un germanismo, podría ser el término “naco”, aunque en nuestro país, debido a todo lo que he intentado explicar acerca del complejo de inferioridad y a las enormes brechas entre las distintas clases sociales, el término se considera despectivo, y la gente que gusta del neo-rococó, estilo Ludovico, no se consideran nacos porque pertenecen a las clases media y alta. Ciertamente, la traducción (y aplicación) de este tipo de términos es compleja. Existe también el término “cursi”, pero no lo

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 439.

<sup>29</sup> Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, “Genealogía de una exposición”, en O. Debroise (ed.), *op. cit.*, p. 18.

podría aplicar al neomexicanismo. También existen en inglés los términos *camp*, *korny* y *cheesy*, emparentados con lo *kitsch*, aunque es posible que sólo éste último pueda emplearse para describir el neomexicanismo y quizás todavía más, por supuesto, el arte chicano.



Fig. 75. Vista del Gabinete de las porcelanas, Castillo de Herrenchiemsee, ca. 1880.

Desde hacía ya varios años, quizá incluso desde los años cuarenta, que los mexicanos en Estados Unidos habían recurrido a los elementos más populacheros de nuestra cultura para crear la suya propia. La pintura chicana de los años setenta recurría a muchos de los símbolos más estereotipados del pasado que habían dejado en nuestro país: imágenes de charros, de ídolos populares como Pedro Infante o Jorge Negrete (en un principio), gladiadores de la lucha libre, pachucos y, por supuesto, la Virgen de Guadalupe. Estas imágenes no tardaron en conocerse en nuestro país, así como las primeras respuestas callejeras al muralismo, ini-

ciado a su vez, como ejemplo, por Siqueiros en las calles de los Ángeles, a principios de los años treinta.<sup>30</sup>

“Como un antecedente de gran influencia en los discursos plásticos de construcción identitaria nacionalista, encontramos las propuestas artísticas del movimiento chicano. La explosión de la producción cultural chicana de los años setenta, replanteó, desde un ámbito politizado y bicultural, lecturas alternas y usos específicos de los acervos simbólicos. Religión, historia, herencia prehispánica y género, se amalgamaban en un pastiche cultural urbanizado, de gran vitalidad visual y política.”<sup>31</sup> Los calendarios populares, cuyo más conocido autor fue Jesús Helguera (1910-1971), los billetes de lotería (que a su vez reproducían imágenes de una estética similar), las estampas de santos y plegarias que venden en las iglesias y muchas otras fuentes de gráfica popular, además de la propia gráfica popular generada por los miembros fundadores del taller con ese nombre, sus seguidores y, por supuesto el muralismo y sus secuelas, fueron fuentes primordiales de la estética chicana y del neomexicanismo posterior.



**Figs. 76 y 77. Jesús Helguera, *La leyenda de los volcanes*, 1941 y Javier de la Garza, *Enemigos I*, 1989.**

<sup>30</sup> Véase por ejemplo la **nota 43** del Capítulo 2 acerca de la obra mural de Siqueiros en California, particularmente *América tropical*, que pintó en plena calle en el centro de Los Angeles.

<sup>31</sup> Hoja de sala reproducida en Museo de Arte Moderno, *¿Neomexicanismo(s)?*, *op. cit.*, p. 25.

Resulta curioso, pero a más de veinte años de distancia ya nos queda bastante claro el panorama que dio pie a dicho movimiento marcadamente nacionalista, pero también sumamente crítico, hacia la crisis suscitada por la globalización. Además de un creciente abandono de nuestros valores tradicionales por parte de la sociedad y de sus representantes ante el gobierno, la cada vez más inocultable corrupción que permeaba (y sigue haciéndolo), los distintos niveles de nuestra estructura social y política, evidenciaban que habíamos fracasado como intento de convertirnos en un estado moderno y civilizado. “Las generaciones que se formaron en esa década [los ochenta] llevan en sus frentes la marca de la frustración del desarrollo del país. La deficiente educación a todos los niveles se pauperizó, el probable salto de una clase social a otra, que en otros momentos permitía la obtención de un título universitario se canceló, para tener como opción de supervivencia el tianguis del barrio, el taxi familiar o la migración al norte.”<sup>32</sup> Como hemos podido comprobar, esto creó un descontento generalizado que hizo explosión con una suma de eventos como el terremoto de 1985 y que los distintos gobiernos aprovecharon para echar en marcha un proceso de supuesta democratización, lo cual resultó tan falso que se tuvo que recurrir a diversos fraudes electorales para que el Partido Revolucionario Institucional se mantuviera en el poder. Esto fue tan sarcástico que cuando Salinas de Gortari ganó la presidencia en 1988, el principal candidato opositor fue Cuauhtémoc (un nombre *muy* mexicano) Cárdenas Solórzano, precisamente el hijo del antiguo presidente más o menos de izquierda, Cárdenas del Río, lo cual se ha interpretado como una flagrante traición: “las iniciativas de Salinas rescataban los ideales verdaderos de la Revolución mexicana y ofrecían la modernización contra una cons-

---

<sup>32</sup> Edgardo Ganado Kim, “En búsqueda de nuevas identidades...”, en Museo de Arte Moderno, *¿Neomexicanismo(s)?*, *op. cit.*, pp. 157-158.

trucción de la Revolución que impuso el Estado patrimonialista de Lázaro Cárdenas.”<sup>33</sup>

Aunado a este descontento y como ya habíamos adelantado, las grandes corporaciones de iniciativa privada comenzaron a inmiscuirse cada vez más en la cultura nacional quitándole peso a los tradicionales órganos rectores antiguamente auspiciados por el gobierno. Así, el Museo Rufino Tamayo (que a partir de 1981 contrató a Robert Littman –connotado galerista neoyorquino– como director) propició (y lo sigue haciendo hasta la fecha) exposiciones de arte extranjero, invitando –entre muchos otros proyectos– a varias de las principales personalidades que se consolidaron a partir de *Zeitgeist* (1982), la Documenta 7 de Kassel (1982) y la XLIII Bienal de Venecia (1988). Por otro lado se fundaron el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (1991) centrado en proyectos similares y el Centro de Arte Contemporáneo de Televisa (1986), donde –durante su corta vida– se llevaron a cabo exposiciones de la Colección de Leo Castelli, del Chase Manhattan Bank (el mismo de cuya mesa directiva formó parte sustancial el embajador estadounidense William Dwight Morrow, patrocinador de Diego Rivera –ver Capítulos 2 y 3–), de María Izquierdo y, de manera muy emblemática, la muestra *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, en 1988.

---

<sup>33</sup> Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en R. Eder (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, CNCA/FCE/Lotería Nacional, 2001, p. 360.

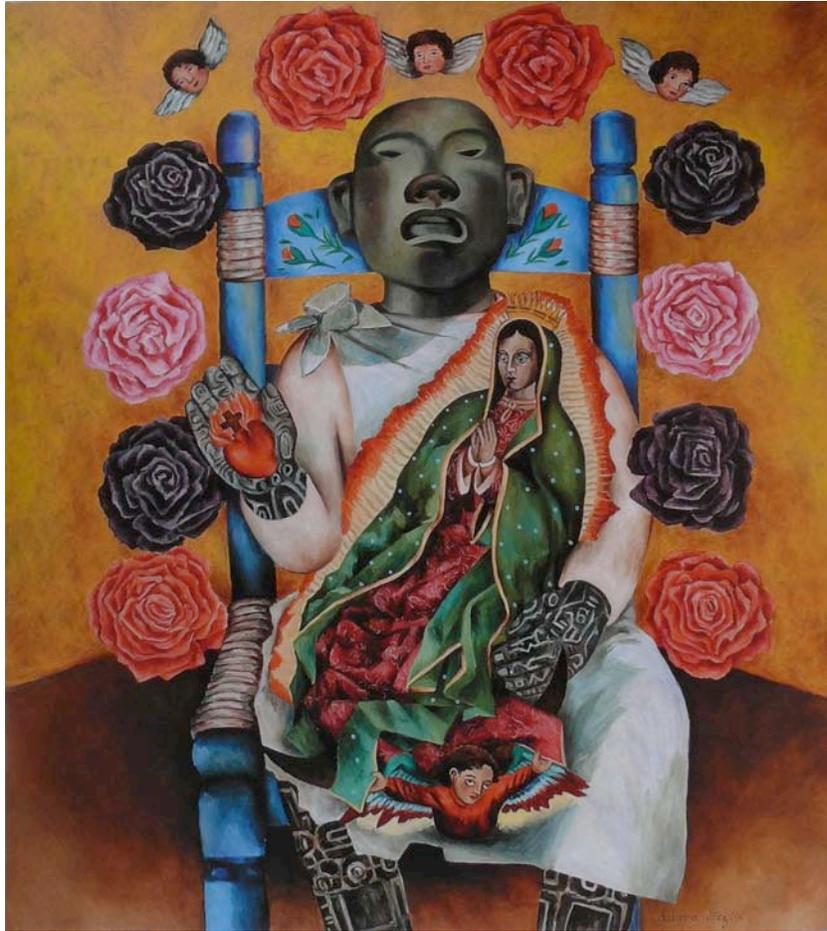


Fig. 78. Dulce María Núñez, *Piedad*, 1990.

Hasta antes de este periodo, el arte mexicano de entonces aún no definía su postura y algunos fenómenos internacionales como el posmodernismo, el neoexpresionismo o la transvanguardia no habían sido cabalmente asimilados en México.<sup>34</sup> “Sin cálculo matemático de por medio, puede apreciarse la nueva figuración como la corriente más visible en este Salón 87; pero dentro de esa nueva figuración se ofrecen enfoques diversos que van del expresionismo a las narrativas, encontrándose en muchos de los cuadros un interés por comentar

<sup>34</sup> Es interesante notar que hacia finales de los años ochenta, el arte en general involucraba casi siempre la palabra “nuevo” en sus apelativos: “Nueva figuración”, “*New Spirit*”, “Nuevos salvajes”, “Nuevos mexicanismos” o simplemente “*New Art*”.

tensiones vigentes en la realidad inmediata, en nuestra realidad, abordada muchas veces con espíritu crítico y conciencia del tiempo histórico.”<sup>35</sup> En el mismo catálogo, en un texto sin firma, su autor resume que “Los expertos señalan que a partir del conjunto de obras exhibidas en este salón, se pueden inferir las nuevas tendencias del arte en México, y advierten un nuevo estilo en el que la neofiguración tiene un lugar predominante.”<sup>36</sup>

A partir de los años sesenta, las entonces ideologías revolucionarias –incluidos los partidos de izquierda– evolucionaron hacia una especie de centro-izquierda que posteriormente se identificó con una suerte de cultura “*light*”, identificada con lo que después se denominó “*new age*”, lo cual se puede fácilmente relacionar con lo que antes habíamos llamado “*new art*”. Es decir, este proceso de modernización, que dio paso al neoliberalismo (otra vez el prefijo “neo”), produjo un “nuevo” tipo de arte (que a cierta distancia no fue tan novedoso que digamos). En esta lógica, surge entonces la pregunta de si acaso hubo una posmodernidad en México. La respuesta inmediata sería no, debido a que la posmodernidad como tal no es una era posterior a la modernidad, cuyo fin –todavía creo que es un tanto arriesgado declarar– no fue sino una corriente de pensamiento muy específica que produjo sus propias obras artísticas hacia finales de los años setenta y básicamente en Estados Unidos. En todo caso, y corriendo el mismo riesgo de equivocarme en cuanto a la especificidad de ciertos términos, podríamos hablar más bien de una “transvanguardia mexicana”, que, ateniéndonos a las definiciones establecidas en su momento por el propio Achille Bonito Oliva, podríamos identificar con el neomexicanismo.

Si bien esta corriente tuvo una corta duración alrededor de la mitad de los años ochenta, hubo unos cuantos continuadores que, junto con algunos de sus principales representantes,

---

<sup>35</sup> Raquel Tibol, “Salón de pintura 1987”, *Sección de Pintura 1987* (catálogo), México, INBA, 1987, p. 8.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 9.

siguieron explotando la veta. Me refiero concretamente a Julio Galán, quien en el norte de la república se erigió como uno de los artistas mexicanos más exitosos a nivel internacional hasta su prematura muerte en 2006 y a Daniel Lezama, quien gracias a su extraordinario talento, una desbordante energía creativa y una buena promoción a nivel internacional ha alcanzado notoria fama y elevadísimos precios.



Fig. 79. Julio Galán, *Sin título*, 2001.

La última pintura mexicana del siglo XX se caracterizó por estar en medio de las propias necesidades del país por modernizarse y el interés por rescatar lo poco que queda de nuestra cultura ancestral. Se debatió entre la inminente globalización y la tradición de tendencia local. A partir de la salida del antiguo PRI de la presidencia, los gobiernos del Partido Acción Nacional (2000-2012) se deslindaron casi por completo de los asuntos culturales dejando a México a la deriva y presa fácil de los intereses privados, que apostaron sin dudarlo a la “internacionalización” del arte mexicano. Puse esta última palabra entre comillas porque, en mi opinión, no se logró de manera cabal, puesto que los intereses que siguen rigiendo los mercados internacionales no están del todo abiertos a manifestaciones culturales de lo que ellos llaman la “zona periférica” de su propia cultura. Evidentemente que este no es el espacio para una discusión tan trascendental, pero sí nos atañe de manera muy concreta qué es lo que está sucediendo con nuestra cultura, con nuestro tanpreciado colorido y con los artistas que actualmente trabajan en México. Tuve la ocasión de tener una larga entrevista con Daniel Lezama y me aseguró que no sabía casi nada de color. Sin embargo, pude comprobar que conoce muy bien sus materiales e incluso considera a su paleta como una herramienta imprescindible. Lezama, a quien le gustan mucho los automóviles, nos ofrece la siguiente comparación: “si tú me pones una paleta organizada por una persona que no soy yo, me va a costar un trabajo tremendo pintar. O sea, voy a tener que pensar cada vez que pongo el pincel ¿no? O sea, si tú me prestas tu paleta, o alguien, equis pintor me presta su paleta y, ‘a ver, ten y úsala’, que me ha pasado, este... dices ‘no, a ver’. ¿Me entiendes? Porque tú tienes... es como los pedales de un coche. Si te voltean el acelerador por el *clutch* y el freno por el... no puedes manejar.”<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Arturo Rodríguez Döring, entrevista a Daniel Lezama (inédita), 23 de agosto de 2011.

Lezama es hijo de un pintor que le transmitió sus primeros conocimientos. Posteriormente estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y formó parte de un grupo piloto de alto rendimiento al principio de los noventa. Después asistió de manera regular al taller de dibujo y pintura que, de manera independiente, se formó en el estudio del pintor Luciano Spanó y al que asistían varios colegas, entre ellos José Castro Leñero. Supongo que la pintura reproducida a continuación nos indica que algo de color sí sabe.



**Fig. 80. Daniel Lezama, *El árbol del color*, 2010.**

En la entrevista mencionada me comentó que cuando era pequeño y vivía en Texas, una de las cosas que más le gustaba de México eran los refrescos multicolores de las tiendas, ya que en Estados Unidos éstos se vendían en latas y no se podía apreciar su color.<sup>38</sup> Independen-

---

<sup>38</sup> En la citada entrevista, Lezama nos dice lo siguiente: “cuando yo venía [a México] de niño, una de las cosas que más me golpearon –y eso lo tengo en una memoria visual constante– eran las misceláneas con los

dientemente, es obvio que sabe más o menos de dónde proviene el color y la mística que significa su origen químico, alquímico o mágico-religioso, como puede observarse. También es obvio que conoce el color de los antiguos maestros, tanto europeos como mexicanos. Gran parte de su obra está basada, de hecho, en artistas y escritores de siglos pasados. “Lezama [...] se atreve a intentar reconquistar el territorio perdido del arte clásico, o tal vez mejor dicho, a crear un nuevo territorio para un *clasicismo* rigurosamente *post-colonial*, y se podría casi decir, *neo-europeo*. Es sabido que un viaje de Lezama a España (1998), con su inmersión en las glorias del Museo del Prado, fue determinante para formar definitivamente el lenguaje pictórico del artista: Velázquez y Goya sobre todo (sin olvidar Ribera y Murillo). Pero desde una perspectiva mexicana –como es necesariamente la de Lezama– creo que es importante recordar el carácter de alguna manera híbrido (y en buena parte, exógeno) de la propia tradición pictórica ibérica que lo inspiró, con su doble raíz flamenca e italiana y sus corrientes secretas de tradición morisca y judía.”<sup>39</sup>

---

refrescos hasta el techo. En Estados Unidos ya no había eso; ya en los setenta ya no había refresco de botella casi, había pura lata. Y para mí era como la posibilidad de ver el color a través, porque tú cuando tienes una lata, cuando te compras una lata, tú no ves el color del refresco; te lo tienes que imaginar, lo tienes que abrir y servirlo en un vaso. Pero yo veía... digamos, se transparentaba el origen del color; estaba ahí.”, Arturo Rodríguez Döring, entrevista a Daniel Lezama, *op. cit.*

<sup>39</sup> Francesco Pellizzi, “Des-encantos y *caprichos* de Daniel Lezama (una mirada italiana)”, en F. Pelizzi *et al.*, *Daniel Lezama*, México, Hilario Galguera Ediciones, 2008, pp. 16-17.



Fig. 81. Daniel Lezama, *Otros incidentes de viaje en Yucatán*, 2011.

Esta extraordinaria pintura tiene varios detalles que son sumamente interesantes, pero me centraré en dos. Del lado inferior izquierdo, cerca del miembro erecto del pintor muerto, debajo de la letra “L” hay una pluma de pavorreal. Dice Lezama que la copió de una selección de imágenes de Internet pero que no puso atención al orden de los colores en el “ojo” central de la pluma y que mejor los inventó. La cola de pavorreal es un antiguo símbolo alquímico y místico del color y se supone que Isaac Newton lo comprendió cuando presionó sus globos oculares y vio colores similares. Lezama pretendió no saber nada de eso. Por otro lado, el pintor muerto sostiene en su mano derecha un pincel junto a un plato de peltre utilizado como paleta. Aquí sí admitió que su padre le enseñó a utilizar esos utensilios y los colores acomodados en ella tienen un orden específico, mismo que se repite en otras pinturas, principalmente autorretratos donde sale el autor con su característico plato de peltre.

En la entrevista mencionada, Lezama, como casi todos los pintores analizados en este trabajo, demuestra que a pesar de creer de manera un tanto ingenua que el color no se puede ni estudiar ni enseñar, sabe mucho más que lo que dice saber, y que la sola práctica, aunada a la experiencia de la lectura, los viajes, el contacto con obras de arte importantes y con los propios artistas, crean una conciencia sobre el color que nada tiene que ver con la intuición y sí mucho con el conocimiento que, en nuestra cultura, es primordialmente de índole científica. Una pintura como *Otro incidente...* nos ofrece decenas de pistas sobre lo que el autor conoce y lo que no, empezando por el título, que denota no sólo que está familiarizado con el importante libro de John Lloyd Stephens e ilustrado por Frederick Catherwood sino que quizás también con la famosa y compleja obra de Robert Smithson, quien a partir de dicho libro realizó la pieza *Yucatan Mirror Displacements* de 1969 y de cuyo intrincado proceso de investigación habíamos hablado en el Capítulo 1.

Daniel Lezama, a diferencia de la mayoría de los artistas de su generación, tiene un peculiar interés por el siglo XIX (siglo en el que nace el concepto de “lo mexicano”) y ya en sus obras más tempranas hace evidente su preocupación por la identidad de los mexicanos y de los latinoamericanos en general. Quizás el hecho de tener una madre estadounidense y de haberse criado en aquel país le ha causado un conflicto de identidad propia. Creo que conforme México (y supongo que lo mismo ocurre con muchos de los países que sufrieron un pasado colonial) logra su tan ansiada modernización, pierde, por supuesto, su contacto con el pasado y con sus tradiciones. El tema es obviamente muy complejo y quizás pertenece más a otros campos y no necesariamente a la historia del arte, pero como advertí en la **Introducción** y en los primeros capítulos, la historia del arte, como tantas otras disciplinas, ya no puede abordarse desde un solo campo de conocimiento, lo cual –he pretendido demos-

trar— es mucho más obvio en el particular estudio del color en el arte. Como es de sobra conocido, la mayoría de los artistas, así como los “mecanismos artísticos”, como los llamó Juan Acha, relacionados también con los procesos educativos, la distribución y el consumo del arte, ahora están más preocupados, en parte debido a las presiones del mercado internacional, por insertarse en un panorama global que en entender su propia procedencia. Esto propicia una pérdida del sentimiento nacionalista y una profunda crisis de identidad, no sólo entre los artistas de una nación, sino entre sus demás connacionales. Lo que ha ocurrido en México, y que posiblemente sea un punto a nuestro favor, es que el supuesto color innato de nuestros paisanos ya se quedó en las selvas, en los zoológicos, en los centros turísticos y en las tiendas de *souvenirs* porque, como advertí en la **Introducción**, no lo hallaremos necesariamente en los museos de arte moderno mexicano de manera muy diferenciada a aquellos de otras partes del mundo.



Fig. 82. Arturo Rodríguez Döring, *Cuatro nuevos dioses para el nuevo país*, 1993.

## **Conclusiones**

En la cultura occidental, la cual incluye a México, a pesar de su pasado prehispánico, el color ha sido despreciado desde la antigüedad clásica. Esta “cromofobia”, como la llama David Batchelor, “se manifiesta en muchos y muy variados intentos de borrar el color de la cultura, de devaluar el color, de disminuir su importancia, de negar su complejidad. De manera más específica: esta purga del color se ha llevado a cabo básicamente de dos maneras. En la primera, el color se ha entendido como la propiedad de una entidad ‘extraña’ – casi siempre como lo femenino, lo oriental, lo primitivo, lo infantil, lo vulgar, lo desviado o lo patológico. En la segunda, el color ha sido relegado al ámbito de lo superficial, de lo accesorio, de lo prescindible o de lo cosmético.”<sup>1</sup>

He intentado demostrar, con base en diversas fuentes y autoridades, que el color ha sido poco estudiado como tal y, más aún, en el ámbito de las artes plásticas, que en gran medida han dependido de él en todas las épocas y culturas. En este trabajo, que no es tan exhaustivo como hubiera querido, he recurrido a quienes han intentado subsanar este problema, como son algunos importantes filósofos de la talla de Aristóteles, John Locke, Arthur Schopenhauer y Ludwig Wittgenstein, así como una multitud de historiadores del arte que han dedicado su vida a estudiar los fenómenos que atañen las diversas disciplinas que aborda esta investigación. También procuré conocer los puntos de vista de los detractores del color y de manera más concreta, de quienes consideran al color como una característica quizás simpática de los pueblos primitivos y atrasados como el nuestro.

---

<sup>1</sup> David Batchelor, *Chromophobia*, Londres, Reaktion Books, 2000, pp. 22-23.

Por otro lado, la búsqueda por obtener cada vez más colores, desde la maceración de plantas y animales hasta la más sofisticada tecnología digital, pasando por la minería, la alquimia y la química moderna, ha sido una de las preocupaciones más antiguas de la humanidad. La industria del color ha sido una de las más redituables desde la prehistoria, y miles de personas han dado sus vidas en este desarrollo, por envenenamiento, por codicia y por vocación. También encontré, que debido (en la mayoría de los casos) a la ignorancia, y como bien dicen Batchelor, Gage, Roque, Siracusano y otros importantes estudiosos, debido también al miedo que el color impone, existen innumerables equívocos en el tema. Aún algunos expertos en la historia y la teoría del color han emitido una enorme cantidad de juicios infundados que han contribuido al desprecio generalizado hacia uno de los placeres más sensuales que nuestras mentes pueden percibir.

Después de analizar a profundidad las razones por las que el estudio del color ha sido relegado en el pasado, pude comprender por qué es que se habla hasta la fecha de México como “el país de los colores” y del arte mexicano como uno de los más coloridos del mundo. Para ello fue necesario estudiar el origen de lo mexicano y las ideas que los extranjeros se han forjado de nuestra cultura y las que hemos construido nosotros mismos a través de las tradiciones, de nuestros propios pensadores y artistas y las que nuestros malogrados gobernantes han querido que creamos. Intentando comprender las complejas relaciones que nuestros antepasados han tenido con el color, desde las culturas precolombinas, durante la época colonial y con el surgimiento de México como nación, he podido llegar a la conclusión de que la idea de un “color mexicano” es tan artificial como nuestras tradiciones más difundidas.

Decidí centrarme en la pintura mexicana del siglo XX por muchas razones, siendo la principal que durante dicho siglo se sentaron las bases de la mexicanidad moderna; también porque es la pintura más colorida, debido a la utilización de los pigmentos nuevos y a la libertad estilística que ofrecía la modernidad. Otra razón fue que este periodo ha gozado del interés de una enorme cantidad de estudiosos, lo cual significó un reto para mí, pues es poco lo que puedo aportar y –por último, pero no por ello menos importante– por practicidad, puesto que creo que es la que mejor conozco. El enorme colorido de la cultura mexicana (que no pretendo negar del todo) fue mucho más evidente durante el siglo pasado que en ningún otro. Ciertamente tenemos noticias y vestigios que demuestran que las culturas prehispánicas eran sumamente coloridas, particularmente a partir del periodo conocido como el clásico. Desde hace relativamente poco, los arqueólogos, los historiadores y los restauradores se han dado a la tarea de revivir el fastuoso color de los artefactos y la arquitectura mesoamericanos, por lo que éste había permanecido prácticamente oculto para los estudiosos del pasado. El mundo colonial, envuelto en el oscurantista manto de la Iglesia, no fue uno especialmente colorido. El dorado, las piedras preciosas, así como los brillantes colores importados de Europa y el lejano oriente estaban reservados para la oligarquía y al igual que en el Virreinato del Perú –como hemos podido compartir con quienes estudian el color en aquel otro gran centro de choque cultural como el nuestro– el uso del color en la ornamentación se tradujo en un problema de castas, donde los menos favorecidos se vieron obligados a “vivir en blanco y negro”, por decirlo de alguna manera. Hasta mediados del siglo XIX, con la invención de los tintes artificiales y la popularización de la litografía, difícilmente se podría hablar de México como un país particularmente colorido.

Como he tenido que admitir a lo largo de toda la investigación, sí hay mucho color en nuestro territorio. La infinita gama de azules de nuestros litorales, las aves multicolores de nuestras selvas, los complicados textiles de los trajes regionales y los tintes naturales con los que confeccionaban los variadísimos postres en los conventos de los siglos XVII y XVIII no son ningún invento. También mencioné las aguas de frutas y diversos licores, inclusive la existencia de un pulque azul, lo cual, he intentado demostrar, no es privativo de nuestro país (el pulque sí). La mayoría de las comparaciones tienden a ser con otras naciones como Guatemala, la India, Tailandia o algunos países de África ecuatorial, por lo que he procurado utilizar ejemplos europeos para contradecir la idea de que el uso excesivo del color es una cuestión exclusiva del subdesarrollo.

Con el riesgo de ser excluyente y parcial, elegí sólo unos cuantos artistas paradigmáticos, que pienso fueron los que mejor se prestan para comprobar mi hipótesis. El caso del muralismo y –de manera más concreta, de la figura de Diego Rivera– es uno de los más estudiados y más conocidos por el público en general, por lo que encontré una infinidad de ejemplos de la falsa idea que se tenía de un uso exacerbado del color y, peor aún, del uso intuitivo de éste. Uno de los temas centrales de esta investigación es que la intuición pura no existe, y que en caso de existir, está basada en la experiencia y en el conocimiento. Intenté demostrar que tanto Rivera y Tamayo, como muchos otros grandes coloristas mexicanos o extranjeros que trabajaron en México, como Mérida, Coronel, Gerzso, Reyes Ferreira, el propio Barragán, o von Gunten, han sido grandes estudiosos del color y fueron conscientes de ello, no obstante lo que han dicho sus críticos, lo cual nos ha hecho más daño que beneficios. El precio en el mercado de los artistas latinoamericanos, a pesar de ser extraordinarios coloristas que *han nacido con el color en sus manos y en sus corazones*, sigue siendo

inferior al de los pintores europeos y estadounidenses que, o no son tan buenos coloristas o sí lo son, pero no pintan con “el corazón”, sino con el entendimiento.

La investigación dio un giro en los últimos capítulos, puesto que me di cuenta de que la supervivencia del famoso color mexicano era más un ardid publicitario y una estrategia de cohesión nacional, producto de quienes han ostentado el poder en México a partir de la Revolución. La imperiosa necesidad de la clase gobernante por permanecer en el poder y de mantener al oprimido pueblo mexicano unido y en paz ha propiciado una campaña propagandística acerca de los supuestos valores que nos caracterizan, como la religión, la familia, las tradiciones, etcétera. El color exagerado, de raigambre antiquísima y popular, ha sido un arma que en México se ha utilizado no sólo para promover al país en el extranjero sino para enaltecer el orgullo de quienes aquí vivimos. Los sucesivos gobiernos posrevolucionarios, en contubernio con las autoridades culturales y los dueños de los medios de comunicación, han difundido la idea de que nuestra cultura popular es tan rica que todas las disciplinas artísticas deben incorporarla para poder ser auténticas, gozar del apoyo institucional y ser tan exitosas como para convertirse en productos de exportación. Desafortunadamente, los grandes capitales que intervienen y controlan los medios de comunicación han adoptado una política egoísta de enriquecimiento personal dejando a un lado la cultura y la educación de las mayorías, propiciando que México siga hundido en el atraso y en el subdesarrollo a pesar de los esfuerzos aislados de sus pocos, pero extraordinarios, artistas.

Otro tema fundamental que descubrí, porque no lo planteé desde el principio de la investigación, es la enorme oposición que hay en nuestro país entre la tradición y el progreso. México, desde su fundación, ha defendido con ahínco sus valores tradicionales y, por supuesto, su pasado. El resultado ha sido un ferviente nacionalismo. Este nacionalismo, fincado en el

pasado, se opone al progreso. En un descomunal esfuerzo por combinar modernidad con tradición, México ha crecido en un *ambiente bipolar*, por utilizar un concepto de moda, y los productos culturales –el arte en particular– han tenido un desarrollo un tanto atropellado. Los artistas mexicanos del siglo XX hemos tenido que luchar entre estos dos polos. O hemos sido tachados de extranjerizantes o de ser demasiado localistas. Pintores como Tamayo, como Cuevas o como el más joven Daniel Lezama, han tenido que fijar su postura ante la crítica que los ubica entre dos culturas, la de adentro y la de afuera. El problema de la indianidad, del origen, de los agentes contaminantes del exterior o de haberse educado en el extranjero es muy fuerte en México. Los artistas nacidos a partir del maximato, que se consideran alejados de la Revolución, por ejemplo, tuvieron que luchar muy duro para lograr su aceptación, y no sólo en el país, sino también en el extranjero, pues no son lo “suficientemente auténticos” como sí lo fueron los muralistas y quizás aquéllos ligados con la “Escuela de Oaxaca”. Afortunadamente, cada vez son más los jóvenes artistas los que logran insertarse en el mercado internacional y dialogar con sus colegas de otros países, así como las oportunidades para no encasillarnos tanto en la tradición o en el localismo nacionalista, pero esta es otra cuestión delicada, pues la supuesta globalización y la apertura para los artistas de lo que aún llaman “naciones periféricas” en las bienales y ferias internacionales son una ilusión, ya que, como todos sabemos, el *main stream* internacional se mueve en euros, dólares y francos suizos y no en pesos mexicanos, quetzales o nuevos soles.

Con esta investigación he pretendido no sólo entender el color mexicano, si es que eso existe, sino el color en sí y, más importante aún, el arte y el pensamiento de los mexicanos en general. Advertí en la introducción y principalmente en el primer capítulo, que el estudio del color en el arte ha estado relegado por muchas décadas, en gran medida debido a que no

puede abordarse desde un punto de vista teórico unidireccional, sino que, como muchas de las ramas actuales del estudio de las obras artísticas o los artefactos producidos por el hombre en el pasado, requiere de la intervención de más de una de las disciplinas de estudio tradicionales. He tenido la fortuna de –además de haber tenido una formación como historiador– contar con una sólida experiencia como artista y como maestro de pintura y de dibujo. Esto me permitió comprender el estudio del color en la pintura mexicana reciente desde muy diversas perspectivas, comenzando con la fisiología de la visión, que siempre me ha interesado, hasta aspectos más de corte antropológico, político y sociológico, no sin pasar por algunos de los campos más elementales de la física y de la química, que son los que mi limitada formación me ha permitido comprender.

Como también advertí desde el principio, sigue habiendo muchos temas que no tuve tiempo ni espacio para incluir, así como innumerables artistas que conozco y admiro que hubieran sido excelentes ejemplos para defender esta tesis, pero también tuvieron que quedar fuera por las mismas razones. Esto me permitirá en un futuro, poder continuar con esta investigación, de la cual creo que sólo he abierto una pequeña rendija que espero sirva para que también otros colegas puedan disfrutar, como yo he hecho, de un tema tan rico y apasionante como es éste.



## Bibliografía\*

- Abbott, Edwin A., *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, Nueva York, Dover Publications, 1992.
- Acha, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, Trillas, 2008.  
“El animismo cromático de Rufino Tamayo”, *Art International*, vol. XXI, No. 5, Oct.-Nov., 1977.  
“El geometrismo reciente y Latinoamérica”, en Jorge Alberto Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano*, México, IIE/UNAM, 1977.
- Ades, Dawn, “Toledo”, Catherine Lampert *et al.*, *Francisco Toledo*, Londres / Madrid, Whitechapel Gallery/Turner, 2000.
- Albers, Josef, *Interaction of Color*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1975.
- Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el Coronelazo*, México, Grijalbo, 1977.  
*Me llamaban el Coronelazo*, México, Biografías Grandesa, 1977.\*
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.
- Aristóteles, *On Sense and the Sensible (De sensu et sensibilibus)*, <http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/sense/complete.html>, consultado el 25/11/2013 a las 21:30 hrs.  
*The Works of Aristotle*, Oxford, Clarendon Press, 1931.\*
- Arnáiz y Freg, Arturo, ‘Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos’, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Año I, Tomo I, No. 2, México, IIE/UNAM, 1938.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- Asturias de Barrios, Linda y Fernández García, Diana (eds.), *La indumentaria y el tejido mayas a través del tiempo*, Guatemala, Ediciones del Museo Ixchel, 1992.
- Ashton, Dore, “La pintura de Gunther Gerzso”, en Rita Eder, *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*, Conaculta/ERA, 1994.
- Azuela, Alicia, *Arte y poder*, El Col. de Michoacán/FCE, 2005.

---

\* Los títulos marcados con asterisco han sido mencionados en otros textos y no han sido consultados de manera directa (nota del autor).

- Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- Ball, Philip, *La invención del color*, Madrid, Turner/FCE, 2003.
- Barlow, H. P. y Mollon, J. D. (eds.), *The Senses*, Cambridge University Press, 1982.\*
- Barragán, Luis, “Una poética del espacio” (discurso pronunciado en 1980 al recibir el Premio Pritzker), *Artes de México*, *Artes de México*, Nueva Época, No. 23, marzo-abril de 1994, “El mundo de Luis Barragán”.
- Batchelor, David, *Chromophobia*, Londres, Reaktion Books, Ltd., 2011.
- Batchelor, David (ed.), *Colour*, Londres, Whitechapel, 2008.
- Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators*, Oxford University Press, Nueva York, 1986.\*
- Benjamin, Walter, “A Child’s View of Color” (1914), en Walter Benjamin, *Selected Writings*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.
- Berlin, Brent y Kay, Paul, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, Berkeley, University of California Press, 1991.\*
- Brenner, Anita, *Idols behind the Altars. The Story of the Mexican Spirit*, Boston, Beacon Press, 1970.
- Brown, Gerard Baldwin, *Vasari on Technique*, Londres, J. M. Dent & Co., 1907.
- Brown, Milton, *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton University Press, 1955.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México, Era, 1974.  
*Malevich. Apuntes sobre su aventura icárica*, México, IIE/UNAM, 1983.
- Casado Navarro, Arturo, *Gerardo Murillo el Dr. Atl*, México, IIE/UNAM, 1984.
- Casanova, Rosa, “1861-1876”, en Eloísa Uribe (coord.), *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*, México, INAH, 1987.
- Castelló Yturbide, Teresa, “El color en la comida y otras curiosidades” en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, IIE/UNAM, 2003.

- Cennini, Cennino, *El libro del arte*, Madrid, Ediciones Akal, 2009.
- Cézanne, Paul, *Correspondance*, recopilación, prólogo y anotaciones de John Rewald, París, Bernard Grasset, 1978.
- Chilvers, Ian, *Diccionario de arte*, Madrid, Alianza Ed., 1995.
- Cork, Richard, “Blast, Armageddon and Aftermath” en *Blast to Freeze. British Art in the 20th Century* (catálogo), Kunstmuseum Wolfsburg, Hatje Cantz Publishers, 2002.
- Coronel Rivera, Juan, “Pedro Coronel: Escultor”, Laura González Matute, *et al.*, *Pedro Coronel. Retrospectiva*, México, CONACULTA/INBA, 2005.
- Coronel Rivera, Juan *et al.*, *Un siglo de arte mexicano. 1900-2000*, México, INBA/Landucci, 1999.  
*Diego Rivera. Arte y revolución* (catálogo), México, CONACULTA/INBA, 1999.
- Coronel Ordiales, Martín, “Pedro Coronel: Hombre universal”, Laura González Matute, *et al.*, *Pedro Coronel. Retrospectiva*, México, CONACULTA/INBA, 2005.
- Corredor-Matheos, José, *Tamayo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1987.
- Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, México, Ed. Porrúa, 1960.
- Cuevas, José Luis, “Ataqué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón”, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, *Ruptura 1952-1965*, (catálogo de exposición), México, INBA/SEP, 1988.
- De Ayala, Felipe Guaman Poma, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, México, s. XXI, 1988.
- De la Fuente, Juan Ramón, “Presentación”, en Olivier Debroyse (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (catálogo), México, UNAM, 2007.
- Debroyse, Olivier, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1984.  
*Diego de Montparnasse*, México, FCE/SEP, 1985.
- Debroyse, Olivier (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (catálogo), México, UNAM, 2007.

- Debroise, Olivier y Medina, Cuauhtémoc, “Genealogía de una exposición”, Debroise, Olivier (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (catálogo), México, UNAM, 2007.
- Déhouve, Danièle, “Nombrar los colores en náhuatl (siglos XVI-XX)”, en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, IIE/UNAM, 2003.
- Del Conde, Teresa, “Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos”, Jorge Alberto Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano*, México, IIE/UNAM, 1977.
- “Texto sin título”, Mariana Yampolsky (coord.), *Francisco Toledo* (catálogo), México, SEP, 1981.
- “Presentación”, Museo de Arte Moderno/Museo Biblioteca Pape, *Alternancias. La generación intermedia de pintores mexicanos* (catálogo), México, INBA, 1986.
- “Nuevos mexicanismos”, *unomásuno*, 25 de abril de 1987.
- “Las pinturas del salón 87 en el auditorio”, suplemento “Sábado” de *unomásuno*, No. 503, 23 de mayo de 1987.
- “México”, Edward Sullivan (coord.), *Arte Latinoamericano del Siglo XX*, Madrid, Nerea/Phaidon, 1996.
- “La aparición de la Ruptura”, Juan Coronel Rivera *et al.*, *Un siglo de arte mexicano. 1900-2000*, México, INBA/Landucci, 1999.
- “Intercambio de miradas”, *Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, LACMA: obras maestras 1750-1950* (catálogo), México, MUNAL/INBA, 2006.
- “Notas sobre La Ruptura”, Laura González Matute *et al.*, *Seis décadas. La esmeralda 1943-2003*, México, ENPEG/INBA, 2003.
- “Arte latinoamericano: mercado”, *La Jornada*, 6 de diciembre de 2011.
- Textos dispares. Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX*, México, IIE/UNAM/Siglo XXI, 2014.
- Del Conde, Teresa *et al.*, *Rufino Tamayo*, México, Smurfit Cartón y Papel de México, 2011.
- Delacroix, Eugène, *Journal. 1822-1863*, París, Librairie Plon, 1996.
- Déribéré, Maurice, *El color*, México, Ed. Diana, 1967.
- Descharnes, Robert, *The World of Salvador Dali*, Nueva York, Atide Books, 1962

- Dittmann, Lorenz, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Stuttgart, UTB, 2010.\*
- Doerner, Max, *The Materials of the Artist*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 6ª Edición, 1940.
- Dunning, William V., *Changing Images of Pictorial Space*, Syracuse University Press, 1991
- Durango, Laura, “En busca de las raíces púrpuras de Mesoamérica”, *Artes de México*, Nueva Época, No. 111, noviembre de 2013, “Del rojo al rosa mexicano”.
- Eco, Umberto, “How Culture Conditions the Colors We See” en Marshall Blonsky, (coord.), *On Signs*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985.\*
- Eder, Rita, *Gunther Gerzso. El esplendor de la muralla*, Conaculta/ERA, 1994.  
“La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad”, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, *Ruptura 1952-1965*, (catálogo de exposición), México, INBA/SEP, 1988.  
“El arte mexicano y la cuarta dimensión”, *Tiempo y arte*, XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE/UNAM, 1991.  
“El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo”, en *Arte y Espacio*, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE/UNAM, 1997.  
“Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”, Rita Eder (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, CNCA/FCE/Lotería Nacional, 2001.  
“Presentación”, en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, IIE/UNAM, 2003.
- Eder, Rita (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, CNCA/FCE/Lotería Nacional, 2001.
- Favela, Ramón, *Diego Rivera. Los años cubistas* (catálogo), Phoenix Art Museum/MUNAL/INBA, 1984.  
“Diego Rivera y el cubismo. Entre El Greco y Cézanne”, en Juan Coronel Rivera *et al.*, *Diego Rivera. Arte y revolución* (catálogo), México, CONACULTA/INBA, 1999.
- Felguérez, Manuel, “La Ruptura, 1935-1955”, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, *Ruptura 1952-1965*, (catálogo de exposición), México, INBA/SEP, 1988.

- Fer, Briony, "Eva Hesse and Color", *October*, 119, invierno de 2007.
- Fernández, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, IIE/UNAM, 1983.  
*Textos de Orozco*, México, IIE/UNAM, 1983.
- Fisher, Abby Sue, "Influencia europea en la indumentaria tradicional: análisis selectivo de prendas masculinas de la colección del Museo Ixchel", Linda Asturias de Barrios y Diana Fernández García (eds.), *La indumentaria y el tejido mayas a través del tiempo*, Guatemala, Ediciones del Museo Ixchel, 1992.
- Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria*, México, Taurus, 2005.
- Gage, John, *Color and Meaning. Art, Science and Symbolism*, Berkeley, University of California Press, 1999.  
*Color y cultura*, Madrid, Ediciones Siruela, 2001.
- Ganado Kim, Edgardo, "En búsqueda de nuevas identidades: el arte en México en la década de los ochenta", en Museo de Arte Moderno, *¿Neomexicanismo(s)? Ficciones identitarias en el México de los ochenta* (catálogo), México, MAM/INBA, 2011.
- García Barragán, Elisa, *Cordelia Urueta y el color*, México, IIE/UNAM, 1985.
- García Medina, Amalia Dolores, "Pedro Coronel: el hijo de músico, de pintores y revolucionarios", Laura González Matute, *et al.*, *Pedro Coronel. Retrospectiva*, México, CONACULTA/INBA, 2005.
- García Ponce, Juan, "Confrontación 66", Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, *Ruptura 1952-1965*, (catálogo de exposición), México, INBA/SEP, 1988.  
"La aparición de lo invisible. Roger von Gunten", en Jorge Alberto Manrique *et al.*, *La aparición de lo invisible* (catálogo), México, INBA, 1989.
- Genauer, Emily, *Rufino Tamayo*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1975.
- Gledhill, John, "El reto de la globalización: reconstrucción de identidades, formas de Vida transnacionales y las ciencias sociales", en *Fronteras fragmentadas*, El Col. de Michoacán, 1999.
- Gleizes, Albert y Metzinger, Jean, "Cubism" [1912], en Robert L. Herbert, (ed.), *Modern Artists On Art. Ten Unabridged Essays*, Engelwood Cliffs, Prentice-Hall, 1964.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Teoría de los colores*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999.

Goldman, Shifra M., *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, México, UACM/INBA, 2008.

Gombrich, Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*, Londres, Phaidon, 1972.

González Gamio, Ángeles, “El arte y la justicia”, *La Jornada*, 17 de noviembre de 2013.

González Matute, Laura, “Color, textura y magia en la obras de Pedro Coronel”, en Laura González Matute, *et al.*, *Pedro Coronel. Retrospectiva*, México, CONACULTA/INBA, 2005.

González Matute, Laura *et al.*, *Seis décadas. La esmeralda 1943-2003*, México, ENPEG/INBA, 2003.  
*Pedro Coronel. Retrospectiva*, México, CONACULTA/INBA, 2005.

González Mello, Renato, “José Clemente Orozco en blanco y negro”, en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, IIE/UNAM, 2003.  
“Public Painting and Private Painting: Easel Paintings, Drawings, Graphic Arts and Mural Studies”, en R. González Mello y Diane Miliotes (eds.), *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934* (catálogo), Hanover, N. H., Hood Museum of Art/Dartmouth College, 2002.  
*La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje, emblemas, trofeos y cadáveres*, México, IIE/UNAM, 2008.

González Mello, Renato y Miliotes Diane (eds.), *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934* (catálogo), Hanover, N. H., Hood Museum of Art/Dartmouth College, 2002.

Grammont, Claudine, “Lux(e)”, en Vial, Marie-Paule *et al.*, *Le Grand atelier du Midi* (catálogo), Aix-en-Provence/Marsella, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2013.

Greene, Graham, *The Lawless Roads*, Londres, William Heinemann, 1978.  
*El poder y la gloria*, México, Alianza Editorial, 1991.

Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006.

- Harrison, Charles y Wood, Paul, *Art in Theory, 1900-2000*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003.
- Heller, Nancy y Williams, Julia, *Painters of the American Scene*, Nueva York, Galahad Books, 1982.
- Herbert, Robert L. (ed.), *Modern Artists On Art. Ten Unabridged Essays*, Engelwood Cliffs, Prentice-Hall, 1964.
- Herbert, Robert L. *et al.*, *Seurat*, París, Grand Palais, 1991.
- Hobsbawm, Eric, “Introducción: la invención de la tradición”, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Ed. Crítica, Barcelona, 2002.
- Homer, William I., *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge, M.I.T. Press, 1964.\*
- Hubel, David H., *Eye, Brain, and Vision*, Nueva York, Scientific American Library, 1988.
- Humboldt, Alexander von, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, México, Ed. Pedro Robredo, 1941, 5 tomos.
- Hurlburt, Laurance P., *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.
- Jiménez Ávila, Norma, *El arte cósmico de Tamayo*, México, UNAM/CONACYT/ Praxis, 2010.
- Instituto Nacional de Bellas Artes, *Sección de Pintura 1987* (catálogo), México, INBA, 1987.
- Iturriaga de la Fuente, José, *Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI-XX*, México, FCE, 2 Tomos, 1993.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, México, Ed. Premià, 1981.  
“Reminiscences” (*Rückblicke*), 1913, en Robert L. Herbert, (ed.), *Modern Artists On Art. Ten Unabridged Essays*, Engelwood Cliffs, Prentice-Hall, 1964.
- Kemp, Martin, *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New haven/Londres, Yale University Press, 1990.  
*Seen/Unseen. Art, Science and Intuition from Leonardo to the Hubble Telescope*, Oxford University Press, 2006.

Knoke de Arathoon, Bárbara, “La indumentaria maya en la época colonial según fuentes españolas y criollas”, en L. Asturias de Barrios y D. Fernández García (eds.), *La indumentaria y el tejido mayas a través del tiempo*, Guatemala, Ediciones del Museo Ixchel, 1992.

*La Jornada*, “El MoMA se desprende de valioso cuadro de Tamayo”, 20 de octubre de 2011.

Lamb T. y Bourriau, J. (eds.), *Colour, Art and Science*, Cambridge University Press, 1995.\*

Lampert, Catherine *et al.*, *Francisco Toledo*, Londres/Madrid, Whitechapel Gallery/Turner, 2000.

Lawrence, David H., *The Plumed Serpent*, Londres, William Heinmann, Ltd., 1937.

Lindberg, David C. (ed.), *Science in the Middle Ages*, University of Chicago Press, 1976.\*

Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, FCE, 1956.

MacMasters, Merry, “Lleva a Alemania ‘la mexicanidad’ a partir de la obra de cinco artistas”, *La Jornada*, México, 8 de mayo de 2012, p. 11a.

McEvelley, Thomas, *The Exile’s Return*, Cambridge University Press, 1995.

Maertz, Aloy John y Paul, Morris Rea, *A Dictionary of Color*, Nueva York, McGraw-Hill, 1930.

Magaloni, Diana, “La sangre del tiempo”, *Artes de México*, Nueva Época, No. 111, noviembre de 2013, “Del rojo al rosa mexicano”.

Manrique, Jorge Alberto, “El proceso de las artes, 1910-1970”, El Colegio de México, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1982, vol. II, p. 1363.

“Los geometrístas mexicanos en su circunstancia”, Jorge Alberto Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano*, México, IIE/UNAM, 1977.

“Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano”, Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, *Ruptura 1952-1965*, (catálogo de exposición), México, INBA/SEP, 1988.

“Roger von Gunten”, Jorge Alberto Manrique *et al.*, *La aparición de lo invisible* (catálogo), México, INBA, 1989.

- Manrique, Jorge Alberto *et al.*, *El geometrismo mexicano*, México, IIE/UNAM, 1977.  
*La aparición de lo invisible* (catálogo), México, INBA, 1989.
- Mateos-Vega, Mónica, “Tres artistas mexicanas llevaron el uso del color a un monasterio de Serbia”, *La jornada*, 19 de marzo de 2014, p. 4a.
- Matisse, Henri, “Notes of a Painter” [1908], en Harrison, Charles y Wood, Paul, *Art in Theory, 1900-2000*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003.
- Matthaei, Rupprecht, *Goethes Farbenlehre*, Ravensburg, Ravensburger Buchverlag Otto Meier, 1987.
- Mayer, Ralph, *The Artist’s Handbook of Materials and Techniques*, Nueva York, Viking, 1991.
- Meggs, Philip B., *Historia del diseño gráfico*, México, Ed. Trillas, 1991.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, París, Éditions Gallimard, 1993.
- Monsiváis, Carlos, *Antología de la crónica en México*, México, UNAM, 1979.
- Moyssén, Xavier, “Los mayores: Mérida, Gerzso, Goeritz”, Jorge Alberto Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano*, México, IIE/UNAM, 1977.
- Moyssén, Xavier (ed.), *Diego Rivera. Textos de arte*, México, IIE/UNAM, 1983.
- Museo Nacional de Arte/I.N.B.A., *Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, LACMA: obras maestras 1750-1950* (catálogo), México, MUNAL/INBA, 2006.
- Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil y Museo Biblioteca Pape, *Ruptura 1952-1965*, (catálogo de exposición), México, INBA/SEP, 1988.
- Museo de Arte Moderno, *¿Neomexicanismo(s)? Ficciones identitarias en el México de los ochenta* (catálogo), México, MAM/INBA, 2011.
- Museo de Arte Moderno/Museo Biblioteca Pape, *Alternancias. La generación intermedia de pintores mexicanos* (catálogo), México, INBA, 1986.

- Nebel, Carl, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*, México, Librería de Manuel Porrúa, 1963.
- Newman, Barnett, *Escritos escogidos y entrevistas*, Madrid, Ed. Síntesis, 2006.
- Oliva, Achille Bonito, “*La transvanguardia italiana* (catálogo), Roma, Ed. Drago, 2003.
- Olivares Alonso, Emir, “Mexicanos confían más en la fe, la magia y la suerte que en la ciencia: encuesta”, *La Jornada*, 15 de julio de 2013.  
“Ana María Cetto, única mexicana en el comité del Año Internacional de la Luz”, *La Jornada*, México, 20 de enero de 2015.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Ediciones Occidente, 1945.  
“Notas acerca de la técnica de la pintura mural en México en los últimos 25 años”, en Justino Fernández, *Textos de Orozco*, IIE/UNAM, 1983.
- O’Brian, John, *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, University of Chicago Press, 1995.
- Ortiz, Georgina, *El significado de los colores*, México, Trillas, 2011.
- Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.
- Paz, Octavio, *Tamayo en la pintura mexicana*, México, UNAM, 1959.  
“Los usos de la tradición”, en *Artes de México*, Nueva Época, No. 23, marzo-abril de 1994, “El mundo de Luis Barragán”.
- Paz, Octavio y Jacques Lassaigue, *Rufino Tamayo*, Barcelona, Eds. Polígrafa, 1982.
- Pelizzzi, Francesco, “Des-encantos y caprichos de Daniel Lezama (una mirada italiana)”, en Francesco Pelizzzi *et al.*, *Daniel Lezama*, México, Hilario Galguera Ediciones, 2008.
- Pelizzzi, Francesco *et al.*, *Daniel Lezama*, México, Hilario Galguera Ediciones, 2008.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS/INAH, 2003.

- Ramírez, Fausto, “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *El Nacionalismo en el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, IIE/UNAM, México, 1986.  
“La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*, México, MUNAL/INBA – IIE/UNAM, México, 2001.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Ed. Austral, 1965.\*
- Reed, Alma, *Orozco*, México, FCE, 1983.
- Reguera, Isidoro, “Introducción”, en Ludwig Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, Barcelona, Paidós/UNAM, 1994.
- Rewald, John, *Historia del impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 2 Tomos, 1972.  
*El Post-impresionismo. De van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- Riaño, Pedro H., “El ‘Guernica’ invita a un compromiso político”, entrevista a Timothy Clark, *Público Internacional*, Sección Culturas, México, 24 de noviembre de 2011.
- Riding, Alan, *Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1985.  
*Distant Neighbors*, Nueva York, Vintage Books, 1989.
- Rivera, Diego y O’Gorman, Juan, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1993.
- Robertson, Bruce, “Historia y lugar en el arte estadounidense”, *Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, LACMA: obras maestras 1750-1950* (catálogo), México, MUNAL/INBA, 2006.
- Rodríguez Araujo, Octavio, *Derechas y ultraderechas en el mundo*, México, S. XXI, 2004.  
*Derechas y ultraderechas en México*, México, Grupo Editor Orfila, 2013.
- Rodríguez Döring, Arturo, *Ensayos críticos de la pintura en la década de los ochenta*, México, ENPEG/INBA, (Tesis de licenciatura inédita), 1991.  
*La representación del espacio en las artes visuales*, México, Ed. Trillas, 2011.  
*Entrevista a Daniel Lezama* (inédita), 23 de agosto de 2011.

“Tamayo y la evolución del color”, *La jornada semanal*, suplemento cultural del diario *La Jornada*, 12 de enero de 2014.

Rodríguez Prampolini, Ida, “La geometría en las artes visuales 1880-1945”, Jorge Alberto Manrique *et al.*, *El geometrismo mexicano*, México, IIE/UNAM, 1977.

Roque, Georges, “El color como forma simbólica”, Seminario del Color en el Arte, México, IIE/UNAM, 1994.\*  
“¿Qué onda? La abstracción en el arte y la ciencia”, en *Arte y ciencia. XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE/UNAM, 2002.  
*La Stratégie de Bonnard. Couleur, lumière, regard*, París, Gallimard, 2006.  
*Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, París, Gallimard, 2009.  
“Seurat and Color Theory”, en Paul Smith (ed.), *Seurat re-viewed*, The Pennsylvania State University Press, 2010.  
“Chevreul’s Colour Theory and Its Consequences for Artists”, Gran Bretaña, The Colour Group, 2011. <http://www.colour.org.uk/archive.html>

Roque, Georges (coord.), *El color en el arte mexicano*, México, IIE/UNAM, 2003.

Rood, Ogden N., *Modern Chromatics*, Londres, D. Appleton & Co., 1839.\*

W. Rubin (ed.), *Cézanne. The Late Work* (catálogo), Nueva York, Museum of Modern Art, 1977.\*

Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Ed. Patria / Conaculta, 2 tomos, 1989.

Santos Ruiz, Ana Elisa, *Los hijos de los dioses*, FF y L/UNAM, (tesis de maestría inédita), 2012.

Schjetnan Garduño, Mario, “Conversación de formas (entrevista a Luis Barragán)”, *Artes de México*, Nueva Época, No. 23, marzo-abril de 1994, “El mundo de Luis Barragán”.

Schöne, Wolfgang, *Über das Licht in der Malerei*, Berlín, Mann, 1994.\*  
Schopenhauer, Arthur, *Sobre la visión y los colores*, Madrid, Ed. Trotta, 2013.

Signac, Paul, *D’Eugène Delacroix au néo-impresionnisme*, París, H. Fleury Editions, (3ª edición), 1921.  
“From Eugène Delacroix to Neo-Impressionism”, en C. Harrison y P. Wood, *Art in Theory. 1900-2000*, Malden, Blackwell Publishing, 2007.

- Siracusano, Gabriela, *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, FCE, 2008.
- “Representación artística y pensamiento científico: dos modelos de construcción del concepto de espacio unidos en un mismo paradigma cultural”, en *Arte y espacio. XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE/UNAM, 1997.
- “Fiestas y Borracheras. De las colinas del Lazio a las aguas del Titicaca”. Cap. 19 de *AAVV, Latinidade da America Latina. Enfoques filosóficos e culturais*, Sao Paulo, Aderaldo & Rotschild editores-Hucitec, 2009.
- “De patronas y criadas. ‘Relaciones laborales’ entre la historia del arte, la química y la conservación”, en Nelly Sigaut (ed.), *Espacios y patrimonios*, Universidad de Murcia, 2009.
- Smith, Paul (ed.), *Seurat re-viewed*, The Pennsylvania State University Press, 2010.
- Smithson, Robert, “Entropy and the New Monuments” (1966), en Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkley, University of California Press, Berkley, 1996.
- “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan”, *Artforum*, Vol. 8, No. 1, septiembre de 1969.
- Suárez, Luis, *Confesiones de Diego Rivera*, México, ERA, 1962.
- Suckaer, Ingrid, *Tamayo. Aproximaciones*, México, Praxis, 2000.
- Tibol, Raquel, “Salón de pintura 1987”, Instituto nacional de Bellas Artes, *Sección de Pintura 1987* (catálogo), México, INBA, 1987.
- Tibol, Raquel (ed.), *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974.\*
- Tibol, Raquel (recopiladora), *Textos de Rufino Tamayo*, UNAM, México, 1987.
- Turok, Marta, “Una paleta con historia en la costa de Oaxaca” *Artes de México*, Nueva Época, No. 111, noviembre de 2013, “Del rojo al rosa mexicano”.
- Uribe, Eloísa (coord.), *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*, México, INAH, 1987.
- Valdiosera, Ramón, “Rosa mexicano: moda y marca” *Artes de México*, Nueva Época, No. 111, noviembre de 2013, “Del rojo al rosa mexicano”.
- Van Gogh, Vincent, *Cartas desde la locura*, Puebla, Ed. Premià, 1988.

- Veliz, Zahira (ed.), *Artists' Techniques in Golden Age Spain. Six Treatises in Translation*, Cambridge University Press, 1986.
- Verne, Julio, *Un drama en México*, México, Ed. Porrúa, 2013.
- Vial, Marie-Paule, "De la couleur avant toute chose", en Vial, Marie-Paule *et al.*, *Le Grand atelier du Midi* (catálogo), Aix-en-Provence/Marsella, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2013.
- Vial, Marie-Paule *et al.*, *Le Grand atelier du Midi* (catálogo), Aix-en-Provence/Marsella, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2013.
- Vial, Marie-Paule Vial y Ely, Bruno, "Le Grand atelier du Midi", en Vial, Marie-Paule *et al.*, *Le Grand atelier du Midi* (catálogo), Aix-en-Provence/Marsella, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2013.
- Villaurrutia, Xavier, *Obras completas*, México, F.C.E., 1974.
- Villegas, Abelardo, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano" *El Nacionalismo en el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, IIE/UNAM, México, 1986.
- Westheim, Paul, "El arte de Tamayo. Una investigación estética", *Artes de México*, Año IV, No. 12, mayo-junio 1956.
- Wittgenstein, Ludwig, *Remarks on Colour*, Berkeley, University of California Press, 1978.\*  
*Observaciones sobre los colores*, Barcelona, Paidós/UNAM, 1994.
- Wittkower, Rudolf, *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2006.
- Wolfe, Bertram D., *Diego Rivera. His Life and Times*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1939.
- Yampolsky, Mariana (coord.), *Francisco Toledo* (catálogo), México, SEP, 1981.