



FACULTAD DE HUMANIDADES

Licenciatura en Historia

TESIS

El significado del color en tres obras de Rufino Tamayo: *Terror Cósmico*,
El Brindis y *Dualidad*.

Que para obtener el título de:

Licenciado en Historia

Presenta:

Emmanuel Almazán Hernández

Asesor de Tesis:

Mtra. María Eugenia Rodríguez Parra.

Toluca, Estado de México, 2016.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.....	5
1. El Problema del Color.....	10
1.1 Los conceptos del color.....	10
1.2 La fisiología del color.....	14
1.3 El ejercicio de discriminación visual.....	15
1.4 Algunos usos culturales del color.....	16
1.5 El color en la pintura artística.....	19
1.6 La materialidad del color.....	23
1.7 El color en la pintura moderna.....	26
1.8 El color en el arte mexicano.....	34
2. Rufino Tamayo: la formación de un artista.....	42
3. Análisis de las obras: Terror Cósmico, El Brindis y Dualidad.....	91
3.1 Terror Cósmico.....	91
3.2 El Brindis.....	110
3.3 Dualidad.....	116
Conclusiones.....	128
Bibliografía.....	132
Anexo 1: Tabla de colores.....	134

Introducción.

La obra del pintor mexicano Rufino Tamayo ha sido un tema que ha preocupado a críticos, historiadores de arte, e incluso artistas de nuestro tiempo y del siglo XX. Rufino Tamayo se convirtió en uno de los pintores de nuestro país más reconocidos durante el siglo pasado, como consecuencia de su constante trabajo pictórico que versó en exposiciones, estancias y reconocimientos en diversas partes del mundo.

Nació en Oaxaca, un estado reconocido por ser heredero de una tradición inmersa en el arte y localizado en una zona con fuerte presencia de grupos indígenas, el artista comenzó desde temprana edad la búsqueda de los medios que le permitieran introducirse en la expresión plástica. La obra de Rufino Tamayo ha sido abordada desde diversas perspectivas, entre las que destacan sin duda la crítica y la historia del arte.

Para hablar de la carrera artística del pintor, he creído conveniente establecer tres periodos, en los que, desde mi perspectiva, logró ver, aprender y trabajar con experimentaciones e influencias de corte artístico, que más tarde lo llevarían a consolidar un estilo. La primera de estas etapas comprende de 1917, año en el que ingresó formalmente a estudiar dibujo y pintura en la Academia de Arte de San Carlos, hasta 1926, cuando terminó su trabajo en el Museo Nacional de Arqueología y viajó por primera vez a Nueva York. La segunda etapa va de 1926 hasta finales de la década de los treinta, y en esta etapa se identifican elementos de la constante experimentación y diálogo artístico en los que mantenía su obra, y que darían entrada a la etapa de la consolidación. El último periodo de esta división, va de inicios de la década de los cuarenta y finaliza en 1967, año en que realizó el mural *Dualidad*, última obra analizada en el presente trabajo de investigación.

Algunos de los textos que se han hecho sobre la obra de Rufino Tamayo se centran en señalarlo como el “pintor mexicano por excelencia” o “el pintor que supo llevar a México en sus pinturas”, adularlo y destacarlo como uno de los pintores más influyentes y famosos de nuestro país, como el ensayo *Rufino*

Tamayo de Octavio Paz o los textos del poeta Luis Cardoza y Aragón. Lo cierto es que fuera de las alabanzas, las preocupaciones centrales de los escritos e investigaciones deberían estar en el terreno de lo formal; en el dibujo, la composición y sobre todo, el color. Al final de cuentas, en la obra de Rufino Tamayo, la narrativa y el lenguaje artístico de la imagen habitan en los valores plásticos y no en el discurso o tema. Hay que diferenciar desde un principio los textos a los que me refiero; por un lado tenemos los enfocados a la difusión de la obra del pintor, y por otro lado, los que desde la Historia, la crítica y la teoría del Arte, estudian la obra de Rufino Tamayo, que son principalmente los que constituyen el cuerpo de referencias bibliográficas empleadas para esta investigación. Es recurrente que estos textos se centren, en su mayoría, en las temáticas que el pintor utilizó durante su carrera, y muy pocas veces en los valores formales.

Para efectos de la presente investigación, utilicé diversas fuentes historiográficas y hemerográficas, que tuvieron como propósito conjuntar el análisis dual del objeto de estudio; por un lado, realizar una problematización acerca del color, su historia, teoría y su relevancia como cualidad formal de la pintura artística, y por el otro, construir una biografía crítica de la carrera artística de Rufino Tamayo, que permita observar la evolución y las etapas en las que se consolidó su estilo.

Mi investigación tiene como objetivo explicar el significado del color en tres obras de Rufino Tamayo, realizadas con diferentes técnicas, y está dividida en tres partes. Para el primer capítulo *El Problema del Color*, utilicé obras como *Física* del filósofo helénico Aristóteles, *Color* del teórico colombiano Walter Castañeda, y *De lo espiritual en el arte* del pintor ruso Wassily Kandinsky, para revisar diversas perspectivas y conceptos que se tienen acerca del color en la cultura, priorizando las funciones que tiene dentro de la pintura artística.

Para el segundo capítulo titulado *Rufino Tamayo: La Formación de un Artista*, realicé un recorrido por la carrera del pintor de 1917 a 1967; para ello, recurrí a autores que han escrito sobre la obra de Rufino Tamayo, tanto desde la historia y la crítica de arte, el periodismo e incluso la poesía. Utilicé obras como *Una Visión*

del Arte y de la Historia de Jorge Alberto Manrique, que funcionó como un primer acercamiento al panorama plástico mexicano del siglo XX, y aportó una primera cronología acerca de la vida del pintor; *Rufino Tamayo* de Justino Fernández, una obra que es de las primeras sobre la pintura del artista, y que contiene las primeras concepciones acerca de los aportes plásticos de Tamayo, *Semblanza s Murales de Tamayo* de Juan Carlos Pereda y Teresa del Conde, donde encontré una biografía más detallada, además de las ideas de diversos autores en torno a los murales de Rufino Tamayo, *Hacia Tamayo* de Damián Bayón, un libro que revisa desde breves análisis formales, varias pinturas de diversas décadas del pintor.

El tercer capítulo llamado *Análisis de las obras Terror Cósmico, El Brindis y Dualidad* es el concerniente al estudio de las obras, el cual está realizado desde la perspectiva formal, y en el que he tratado de identificar algunos de los usos y funciones que el pintor le dio al color. Las obras fueron analizadas a partir de la composición, la identificación del tipo de contrastes utilizados por el pintor, y la tendencia hacia ciertos colores (cálidos o fríos), así como sus propiedades y su relación con la temática de la obra. En este capítulo y como parte del análisis, decidí rastrear algún tipo de relación que pudiera existir entre algunas obras de décadas anteriores y la obra analizada, siempre en el aspecto formal, y algunas, en la parte temática.

Una de las características más importantes de la obra del pintor, es la reinención y la experimentación constante en cuestiones formales. Las composiciones, los colores y el dibujo de Tamayo se modificaron a medida de que el tiempo avanzó, esto es explicado por el historiador de arte Jorge Alberto Manrique como el proceso de identificación y asimilación de las distintas influencias que constituyeron su acervo artístico.

Al contacto con diversas corrientes pictóricas, la pintura de Tamayo se modifica a una velocidad deslumbrante. Ha sido un pintor que camina a

grandes trancos, asimilando lo externo y su propia experiencia anterior, para construir un estilo propio y definitivo.¹

Destaca también el hecho de que el pintor no sólo recurrió a una técnica para trabajar: óleo, vinelita o pintura vinílica, litografía, cromolitografía, pintura al fresco, carboncillo, collage, vitrales y mixografía son algunas de las técnicas con las que trabajó a lo largo de su carrera. También vale mencionar su gusto por incorporar trabajo manual con cuñas, punzones y espátulas, además de otros materiales como arena y trozos de madera a sus pinturas. Aunque no fue el único pintor en la Historia del Arte mexicano que recurrió al empleo de diversas técnicas, soportes y materiales, el haberlo hecho permitió al pintor conocer más a fondo las posibilidades plásticas que cada uno de éstos le ofrecían para resolver sus obras.

Aunque no consideré prioritario centrar el análisis en la cuestión del contenido o la temática de las obras, las interpretaciones que acompañan a los análisis sirven para guiar, hipotéticamente, la lectura de la imagen en cuestiones discursivas, y relacionarlas a su vez, con el uso de ciertos colores. La relación tejida por Rufino Tamayo entre imagen y cualidades formales, o contenido y forma, se modificó también a lo largo de su carrera, y representa una de las relaciones más señaladas por los autores. Esta relación muchas veces sirve para llegar a una explicación más sólida del color y su función dentro de la imagen.

Las temáticas que el pintor utilizó a lo largo de casi 71 años de carrera artística fueron variadas y mostraron una preocupación por mantener en una dinámica de transformación su pintura. Animales, frutas, bailes populares, mitos precolombinos, desnudos, composiciones en entornos urbanos, arquitectura industrial, cuerpos humanos, e incluso obras con trama espacial, son sólo algunas de las temáticas que el pintor utilizó.

Mi investigación pretende explicar el significado del color en tres pinturas de Rufino Tamayo retomando la primera parte del método propuesto por la

¹ Jorge Alberto Manrique, *Dos Casos Particulares: Carlos Mérida y Rufino Tamayo*, p. 2173 en El Arte Mexicano. Arte Contemporáneo III.

historiadora de arte Diana Magaloni Kerpel, que consiste en realizar un análisis formal de los colores, la composición y el dibujo en las obras, para posteriormente identificar los tipos de contrastes, tendencias y recursos cromáticos que se identifican en las obras.

El método de Diana Magaloni lo utilizo modificando un poco el enfoque que propone, pues de inicio, ella lo aplicó para establecer significados dentro de obras murales de la ciudad de Teotihuacán, las cuales tuvieron una relación más cercana con el entorno social y cultural de la ciudad, mientras que yo pretendo establecer significados en una obra de caballete, una impresión y un mural, elaborados en el siglo XX, donde los problemas se centran exclusivamente en lo plástico y lo creativo. Magaloni explica que los colores por sí solos no son símbolos, sino que configuran significados a partir de su interrelación entre ellos, por eso para un análisis correcto, es necesario partir siempre de un estudio de la distribución y la composición formal de la obra.

El cambio de enfoque que realicé en el método, tiene que ver con el aspecto sobre el dibujo que la autora enuncia, pues ella sostiene, retomando ideas de Umberto Eco, que el significado de los colores en las obras es anterior al vínculo con la figura.² Con el presente estudio, no desvinculo la relación que guardan el dibujo y el color en la obra de Rufino Tamayo, de hecho, tengo para mí que el dibujo es un referente o guía en el espacio, que lleva implícitos los primeros registros cromáticos, pero también permite posibilidades creativas que el pintor visualizará al momento de estar realizando la obra.

² Diana Magaloni, "Teotihuacan: El Lenguaje del Color" en Georges Roque (coord.), *El Color en el Arte Mexicano*, p. 169.

1. El Problema del color.

A lo largo de la historia, los pintores, escultores y arquitectos han resuelto distintos problemas, modificando paradigmas y estableciendo nuevas formas de creación plástica. En el caso de la pintura, desde los antiguos artistas flamencos hasta los pintores de las vanguardias del siglo XX, las prioridades y preocupaciones de los maestros del pincel han ido cambiando con el devenir del tiempo; temáticas, modelos, técnicas o cualidades formales son tan solo algunos de estos aspectos que se han ido transformando, dando origen así a diversos movimientos y corrientes dentro del arte.

Para problematizar y enfocar el color como una cualidad formal compositiva de la pintura, es necesario recurrir a diversos autores, para entender cómo se ha explicado a lo largo de la historia, así como su función dentro de las obras. El color no sólo ha sido objeto de reflexión de los artistas, también de los filósofos, literatos, físicos, químicos y psicólogos.

1.1 Los conceptos del color

Durante el desarrollo de este apartado revisaré tres perspectivas acerca del color. La primera será desde la Física, pues la considero necesaria para entender qué es el color como un componente activo de la materia.

La segunda perspectiva que revisaré será la fisiológica, aunque de manera breve, es necesario comprenderla para explicar la otra parte del fenómeno cromático que se desarrolla en el ojo humano, el cómo miramos y recibimos información a través del color. La relación de la fisiología y el color es uno de los elementos que ha permitido a los artistas identificar ciertos colores, contrastes y mezclas para resolver sus obras.

Por último y a manera de síntesis, revisaré el color desde la perspectiva artística, centrando la reflexión en tres momentos de la Historia del Arte: El Renacimiento, dónde abordaré el problema dibujo-color, el Impresionismo y el surgimiento de las vanguardias artísticas del siglo XX, donde los pintores comenzaron a buscar

nuevas alternativas para el problema del color, y por último, un recorrido por la historia del color en el arte mexicano. Este primer capítulo permitirá al lector entender la problemática del color como una cualidad formal cambiante, y que representa para la pintura una forma de expresión plástica elemental.

También revisaré las propiedades físicas del color: Tono, luminosidad y saturación, pues conocer estos tres elementos permitirán al lector relacionarse con el lenguaje técnico al momento de analizar las obras desde la perspectiva formal. Estas revisiones acerca del color son necesarias para tener claridad acerca de su función dentro de la pintura, que pretendo explicar con el presente trabajo de investigación, además de servir como contexto antes de entrar de lleno al trabajo del pintor Tamayo. Las funciones que otros pintores han conferido al color en sus obras, permitirán al lector relacionarlas con las propias de Rufino Tamayo, que explicaré en el análisis formal.

El color ha sido un asunto de reflexión dentro del pensamiento humano. Desde la antigüedad, filósofos, entre los que me referiré a Aristóteles, ya manifestaban su interés por conocer la naturaleza del color, y en su obra *Física* considera que los elementos de la naturaleza, agua, tierra, fuego y aire, dotan de ciertas cualidades a las cosas, entre ellas el color.

*Algunos piensan que la naturaleza o la substancia de las cosas que son por naturaleza es el constituyente primero en cada una de ellas, algo informe en sí mismo; así, la naturaleza de una cama sería la madera, y la de una estatua el bronce... Por eso algunos dicen que la naturaleza de las cosas es el fuego; otros, que la tierra; otros, que el aire; otros, que el agua; otros, que varios de estos elementos; otros, que todos ellos.*³

Otro de los pensadores que también realizó investigación y reflexión acerca del color fue el físico inglés Isaac Newton, quien a finales del siglo XVII demostró por medio de un invento conocido como el *Disco de Newton*, que la luz blanca está formada por los siete colores del arco iris (rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y

³ Aristóteles, *Física*, p. 47

violeta) y que la ausencia de éstos daba como resultado el color negro.⁴ La luz dentro del fenómeno cromático juega un papel tan importante que el ojo humano sólo es capaz de distinguir en escalas de grises y negro los objetos ante la ausencia de una presencia lumínica. Por ejemplo, durante las noches la poca luminosidad de la luna hace que sólo identifiquemos en grises y negro las cosas que durante el día se muestran ante nosotros llenas de colores.

El concepto de color acuñado por Isaac Newton es el que la Física moderna acepta, y que a su vez entiende como una de las cualidades más visibles de la materia. Gracias al color es que podemos diferenciar los componentes del mundo, como lo apunta Natalia Ferreiro⁵, por ello es imprescindible entender el color como un elemento de la materia y de la naturaleza, ya que de aquí es de donde partieron muchos de los usos que los humanos le han dado.

Dentro de la perspectiva física del color cabe hacer mención de sus propiedades, pues éstas permitirán al lector familiarizarse con el lenguaje técnico al momento del análisis formal de una obra. Las propiedades son los elementos constitutivos que permiten diferenciar a determinado color de otros, y son tres.

Matiz.

También llamado tono o tonalidad (Imagen 1), es la propiedad que muestra el lado más puro del color en cuestión. Es quizá la cualidad más importante porque gracias a ella se le otorga un nombre específico a cada color.



diferencia de matiz o tono

Imagen 1. Matiz, tono o tonalidad.

Vista en: <http://www.proyectacolor.cl/teoria-de-los-colores/propiedades-de-los-colores/> el 23 de mayo de 2016.

⁴ Haníbal de los Santos, *Fundamentos Visuales 2*, p. 1

⁵ Natalia Ferreiro, *Apuntes sobre la carne y el color*, p. 74

Valor o luminosidad.

Esta cualidad sirve para identificar el grado de luminosidad o de oscuridad que puede tener un color. Esto se logra con la adición de blanco o negro al color en su estado puro. Dentro del círculo cromático, el amarillo es el más cercano al blanco, que es el grado máximo de luminosidad, mientras que el violeta es el más cercano al negro, que es la ausencia total de luz.



Imagen 2. Valor o luminosidad

Vista en: <http://www.proyectacolor.cl/teoria-de-los-colores/propiedades-de-los-colores/> el 23 de mayo de 2016.

Brillo o Saturación.

Esta propiedad es la que permite identificar la intensidad de los colores al momento de visualizarlos. Se identifica que un color está saturado cuando su intensidad es captada e inmediatamente diferenciada de colores pálidos. Los colores saturados suelen ser bastante llamativos a los ojos humanos.



Imagen 3. Saturación

Vista en: <http://www.proyectacolor.cl/teoria-de-los-colores/propiedades-de-los-colores/> el 23 de mayo de 2016.

1.2 La fisiología del color.

Desde la perspectiva de Harald Küppers⁶, teórico alemán de color, quien tiene una clara tendencia marcada hacia reflexionar acerca del aspecto fisiológico, el color es una impresión sensorial que concierne únicamente al órgano de la vista, pues la materia y la energía de las que está formado el mundo son incoloras.⁷

Siguiendo lo propuesto por Küppers en su libro *Fundamentos de la Teoría de los Colores* (1992), los colores que observamos en las cosas son relativos, pues dependen directamente de la iluminación existente, volviéndolos dinámicos. Las dos perspectivas coinciden en que la presencia de luz es vital para que ocurra el fenómeno cromático, aunque la teoría cromática de la Física señala a los colores específicos nombrados a partir de su tono, lo que Harald Küppers enuncia se enfoca hacia la percepción particular que cada individuo tiene de los colores, donde intervienen limitantes corporales como alguna especie de trastorno o enfermedad de la vista, así como las apreciaciones e interpretaciones subjetivas de cada uno de los individuos.

De acuerdo a este teórico alemán, el color es uno de los componentes más importantes de las cosas, pues gracias a él recibimos información de diversos tipos:

*Puesto que las informaciones visuales por principio se componen simultáneamente de informaciones sobre la forma e informaciones sobre el color (también los colores acromáticos de una fotografía en blanco y negro son colores) cabe suponer que el 40% de todas las informaciones que un hombre recibe normalmente se refieren al color.*⁸

⁶ Harald Küppers es un impresor, artesano, grabador y teórico del color de origen alemán. Ha escrito artículos y libros a partir de su experiencia. Tiene estudios de ingeniería en una escuela técnica de Stuttgart.

⁷ Harald Küppers, *Fundamento a la teoría de los colores*, p. 21

⁸ Íbidem, p. 7.

A pesar de lo señalado por Küppers en su obra, es evidente que lo que las personas saben acerca del color es muy poco. Para el autor resulta mejor entender el fenómeno del color como una “sensación” de corte fisiológico, que dura mientras el ojo lo contempla.

Considero que las sensaciones producto de la observación del color de las que habla Küppers, no sólo duran mientras el ojo las contempla, en mi opinión tienen incluso una función más compleja, pues los humanos somos capaces de recordar colores significativos que en algún momento de su vida observamos, pudiendo incluso asociarlos con alguna experiencia o algún objeto del pasado. Éstas relaciones color-memoria han sido ampliamente estudiadas por la Psicología del color.

1.3 El ejercicio de discriminación visual.

Después de esta breve revisión, es necesario explicar cómo funciona el proceso de decodificación del color, para lo cual he recurrido al historiador de arte Georges Roque, quien en su libro *El Color en el Arte Mexicano* ofrece una acertada explicación de la forma en la que el color funciona en los seres humanos, la cual responde a dos partes; por un lado a la parte fisiológica que se relaciona con el ojo y la forma en que vemos, y por el otro al uso cultural que éste tiene.

Este proceso inicia en el sentido humano de la vista, de donde se desprende el primer nivel de asimilación llamado por el autor *Discriminación Cromática* en la que el ojo distingue los colores presentes en lo que ve. A su vez de esta discriminación surge otra llamada *Discriminación Visual*, que identifica los matices y las propiedades de los colores, y también una *Categorización* de carácter lingüístico, que a su vez hace entrar al color en un uso cultural, pues por medio del lenguaje se está abstrayendo como un componente de la realidad o concepto.

Este ejercicio de discriminación visual que realizamos a diario establece una relación que inicia en lo perceptual y desemboca en lo conceptual. De acuerdo a Georges Roque, tenemos ocho categorías cromáticas básicas: Rojo, verde, azul, amarillo, violeta, anaranjado, rosa y pardo, y también tenemos tres categorías

básicas acromáticas: Negro, gris y blanco.⁹ En esencia, así es como funcionan los colores en el cerebro humano.

Estimo necesario partir de la perspectiva física y fisiológica del color, pues los usos y las funciones que el color tiene dentro de la cultura y el arte se fundamentan principalmente en estos aspectos.

1.4 Algunos usos culturales del color

Los usos que el color ha tenido dentro de las diversas culturas del mundo responden a la historia del pueblo en cuestión, y a las influencias que pudieran tener otras culturas sobre ellas. En la historia de la sociedad occidental, el color ha tenido diversos usos y connotaciones; en diversos tiempos y espacios, el color ha modificado sus sentidos y significados, llegando a tener funciones muy específicas dentro de las culturas.

Al igual que en el arte, los hombres han modificado las asociaciones del color a lo largo del tiempo, y antes de entrar a este terreno, vale mencionar algunos usos que el color ha tenido en algunos pueblos de Occidente, de Asia, pero sobre todo en México. La cultura, el vestido, la gastronomía, las artesanías, y el arte han configurado un esquema cromático con el que se identifica al país dentro del panorama mundial.

Uno de estos usos, que incluso rebasa las fronteras de los países, es la señalética, entendida como una parte del diseño gráfico que desarrolla un sistema de comunicación y señalización mundial, en el que el color es una parte fundamental. Los letreros que indican Alto son de color rojo en la mayoría de los países, así como las señalizaciones preventivas son de color amarillo. La señalética es un buen ejemplo de un uso cultural del color.

Algunos de estos usos están estrechamente relacionados con las costumbres y tradiciones de los países occidentales, como el hecho de que las novias contraigan nupcias con vestidos blancos, y que la gente utilice ropa negra para

⁹ Georges Roque, *Discriminación: Funciones visuales y culturales*. En Georges Roque, *El Color en el Arte Mexicano*, pp. 265 – 286.

acudir a un velorio. Algunos de estos usos culturales del color se modifican de acuerdo a la zona geográfica, religión y costumbres de los diferentes pueblos del mundo. Por ejemplo, en las sociedades de países como China, Japón o la India, suele utilizarse el color blanco para ceremonias luctuosas, e incluso colores como el amarillo o el naranja en algunos duelos de corte budista. La construcción de simbolismos y significados del color responde al devenir histórico y cultural de cada pueblo. Estos usos culturales dotan de significados a ciertos colores, aunque no siempre tienen que ver con el significado de los colores dentro del terreno artístico. Las relaciones de significados que los colores tienen dentro de la pintura suelen estar ligados a funciones plásticas específicas dentro de la obra.

Otro de los usos que el color tiene dentro de la cultura es el de recurso mercadológico para la venta de productos, en los que casi siempre su función es decorativa e incitativa. Al respecto de esto, Alfred Hicethier¹⁰ nos comenta.

Cuando pensamos en la cantidad de telas o de juguetes, en los automóviles y sus accesorios o en las materias sintéticas o plásticos, en las artes gráficas o en los muebles, en las alfombras o en la peletería, siempre el color desempeña un papel primordial.¹¹

Dentro de la dinámica económica, el color también tiene una utilidad práctica importante, pues los diseñadores de productos y publicistas seleccionan cuidadosamente los colores que aplicarán para volverlos más vistosos y atractivos a los ojos de los clientes. En el giro alimenticio por ejemplo, los colores cálidos como el amarillo o el anaranjado son muy recurrentes por el efecto que tienen sobre el apetito.

El color en la cultura mexicana

No cabe duda que México es identificado por la riqueza de los cromatismos de su cultura, sobre todo si se observa mayoritariamente la tradición indígena:

¹⁰ Alfred Hicethier fue un teórico de color, en 1952 el libro *El Cubo de los Colores* que ha sido un referente para el Diseño Gráfico moderno.

¹¹ Alfred Hicethier, *El Cubo de los Colores*, p. 6

Utensilios, juguetes, prendas de vestir, platillos, entre algunos otros elementos, son reconocidos al instante por sus ricos cromatismos y su clara tendencia hacia los colores brillantes.

En relación con el problema central de este trabajo de investigación, el uso del color en la pintura de Rufino Tamayo mantiene una relación con algunos usos que éste tiene dentro de la cultura mexicana.

En la antigüedad, por ejemplo, los templos de las culturas mesoamericanas aún muestran, gracias al trabajo arqueológico y de restauración, una tendencia a pintar las paredes con colores vistosos. Actualmente en algunas zonas arqueológicas, sólo se observa el color del material de construcción, y algunos pequeños registros deteriorados de los colores que algún día complementaron las paredes.

Además de la pintura mural (en los templos) la mayoría de las manifestaciones artísticas precolombinas, esculturas en piedra o en barro, relieves de estuco y cerámicas domésticas o funerarias se distinguían por su policromía. Por su parte, los manuscritos pictográficos llamados códices atestiguan la existencia de un verdadero lenguaje de los colores en el México antiguo.¹²

Existen varios estudios acerca del color en el mundo mesoamericano. En el libro *El Color en el Arte Mexicano* coordinado por Georges Roque, la historiadora Diana Magaloni Kerpel nos ofrece un panorama acerca de la forma de utilizar el color en una ciudad mesoamericana, con su artículo "Teotihuacan: El lenguaje del Color"¹³. A decir de ella, el uso del color en esta civilización guarda una función que se relaciona directamente con características muy específicas. Para el caso de Teotihuacan, al igual que para algunas otras ciudades mesoamericanas, la usanza del color estuvo adherida a la arquitectura de la ciudad. Sin embargo, ella postula una idea que me parece acertada, pues considera que los colores no poseen significados por sí mismos, sino hasta que se conectan a una composición

¹² Elodie Dupey, *Lenguaje y Color en la Cosmovisión de los Antiguos Nahuas*, p. 20

¹³ Diana Magaloni, "Teotihuacan: El Lenguaje del Color", p. 163-203 en Georges Roque (coord.), *El Color en el Arte Mexicano*.

cromática. Es decir, antes de incorporarse a la figura total de la representación, los colores tienen ciertas funciones culturales, pero el significado surge después. La autora propone un esquema de análisis cromático retomando al historiador de arte Georges Roque, dividido en dos partes: Sistema de expresión, en el que se analiza e identifica la distribución espacial y compositiva del plano cromático, y sistema de contenido, en el que la estructura cromática es adherida a un código de significados culturales o simbólicos.

Este tipo de análisis pudiera funcionar dentro de la pintura artística, pues a lo largo de esta investigación, pretendo demostrar que el color guarda una función como constructor de forma, junto con el dibujo, y que las teorías del color que cada pintor pudo llegar a conocer o utilizar, son detectables pero no determinantes. Las explicaciones más objetivas respecto al color en pintura, emanan de un análisis conjunto del color y su relación con otros colores que intervienen dentro de la composición, con el espacio que ocupan, e incluso, con la temática y las figuras.

La tradición de un uso marcado de los colores en el arte mexicano ha sido algo que se ha mantenido desde el México Antiguo hasta la actualidad. Sin embargo, hay que precisar que las artesanías y los textiles son dos de los elementos del arte popular que más llaman la atención por sus altos y llamativos cromatismos, pero se mantienen en la frontera entre las artesanías y la expresión plástica pictórica y escultórica. La tendencia hacia los colores brillantes es una de las características que autores como Raquel Tibol, Teresa del Conde y Justino Fernández, identifican en la obra de Rufino Tamayo, sin embargo, en el siguiente capítulo veremos que esto se encuentra presente sobre todo, en los años consolidados del artista.

1.5 El color en la pintura artística.

“Para el artista, únicamente el efecto de los colores es decisivo y no la realidad de los colores, tal como son estudiados por los físicos y los químicos”

Johannes Itten

Para abordar el color como un problema en el terreno artístico, específicamente en la pintura, se debe entender como un elemento constitutivo de ésta, con funciones formales y compositivas específicas, que los pintores conocen, transforman y aplican. Me gustaría señalar que el color en la pintura debe ser entendido desde un principio como un elemento plástico que configura una obra, y no es en ningún momento como un mero accesorio decorativo.

Para efectos de la presente investigación y para tener más claridad acerca del color dentro de la pintura, partiré del concepto de Alfred Hicethier porque considero que es el que mejor sintetiza la intención de colocar colores a las cosas, y para el caso de la pintura artística, al soporte.

Cuando hablamos de color, nos referimos principalmente a las materias colorantes que se aplican ulteriormente pintando, incrustando, pulverizando o imprimiendo para el acabado o el tratamiento de una materia incolora o con color.¹⁴

El concepto y el problema que representa el color ha sido estudiado desde hace décadas, y diferentes autores y los propios pintores le confieren un grado distinto de importancia dentro de las obras. Durante las diversas etapas de la historia del arte, el color ha sido entendido de diversas formas, una de las más recurrentes quizá, es como una cualidad formal complementaria al dibujo.

Dentro de la dinámica pictórica, habitualmente los artistas procedieron de la forma más usual para pintar: primero dibujaban las líneas y los trazos de la imagen que pretendían crear sobre el soporte, para posteriormente complementarla colocando los colores en cada uno de los espacios.

La relación dibujo-color ha sido una constante en los estudios y reflexiones de los teóricos de arte, así como de los propios pintores. Durante el Renacimiento italiano, por ejemplo, el debate entre los pintores partidarios del dibujo y los que defendían el correcto uso del color, fue arduo. Leonardo da Vinci, en su *Tratado de Pintura* recomienda a los jóvenes aspirantes a pintores que centren su estudio

¹⁴ Alfred Hicethier, *El Cubo de los Colores*, p. 6

en las ciencias imitadoras de las figuras de la naturaleza, además de que prioricen el aprendizaje de la perspectiva, así como iniciar con copias de buenos dibujos para acostumbrarse a las formas que la naturaleza provee.¹⁵ Para esta etapa de la Historia del Arte, el color tiene una función estrictamente imitativa de la naturaleza de las cosas que el artista pinta; podría decirse incluso, que este era uno de los parámetros que se utilizaba para señalar el grado de talento de determinados pintores o aprendices.

Así como Leonardo, diversos teóricos de arte y pintores del Renacimiento se cuestionaron acerca de las diferentes dimensiones y problemas que el dibujo y el color representaban para la pintura. Y aunque en un primer momento pudiera pensarse que el dibujo fue lo que acaparó la mayor atención, lo cierto es que algunos tratadistas como el pintor Cennino Cennini, a menudo identificado con la última etapa de la pintura gótica e inicios del Quattrocento italiano, anotó algunas referencias de cómo él entendió el color y su relación con el dibujo en su *Tratado de pintura*.

La fantasía y la destreza, a las que hace referencia el autor incumben las dos fases más diferenciadas del arte de pintar: el dibujo y el color. Uno no es la fase preliminar de la pintura y el otro no es un elemento accesorio o decorativo. El dibujo para Cennini es la base del aprendizaje del artista... Para el autor, el color mismo se construye en función de claros y oscuros en tres grados: la sombra, la media tinta y el claro, y su aplicación definirá el volumen de la figura.¹⁶

Al respecto de lo anterior, Natalia Ferreiro le confiere al color una función de carácter tradicional dentro de la pintura, que permite a los humanos identificar los objetos, entendiendo esto desde la correspondencia de la realidad o las cosas tal cual las conocemos, en relación con las imágenes creadas por los pintores.

¹⁵ Leonardo, *Tratado de Pintura*, p. 1

¹⁶ Cennino Cennini, *El Libro del Arte*, citado en Natalia Ferreiro, *Apuntes sobre el color y la carne*, p.76

Recapitulando las revisiones hechas inicialmente a los conceptos físico y fisiológico del color, con la pintura Gótica y del Renacimiento, mucho antes de las investigaciones de Isaac Newton, el color, desde el terreno artístico, ya era entendido como una cualidad formal que permitía a los artistas acercarse más a la realidad que pretendían representar en sus obras. En mi opinión, esta función del color como elemento de reconocimiento de las formas presentes en un cuadro, es propia de la pintura enmarcada dentro de la figuración¹⁷, y siempre trabaja de la misma manera; primero dibujo y complemento con la aplicación de color. Esto se mantuvo vigente hasta la segunda mitad el siglo XIX.

Desde el Renacimiento, el color guardó una función que permanecía relegada solo al dibujo en cuestiones de prioridad, un principio que estuvo dominante durante un buen tiempo. Un aporte de los artistas del Renacimiento a la pintura, es que durante este periodo aparecieron algunas nuevas técnicas para pintar, incluso los propios pintores consolidados recomendaban a los jóvenes experimentar con nuevos materiales y formas de aplicar los colores. Un ejemplo de esto, fue el uso que Leonardo da Vinci comenzó a darle a los colores en los contornos de las obras (Imagen 4), los cuales le permitieron inventar una de las nuevas funciones del color dentro en la pintura: el movimiento.

El pintor debía abandonar al espectador algo por adivinar. Si los contornos no estaban tan estrictamente dibujados, si la forma era dejada con cierta vaguedad, como si desapareciera en la sombra, la impresión de dureza y rigidez sería evitada. Esta es la famosa invención de Leonardo que los italianos denominan sfumato, el contorno borroso y los colores suavizados que permiten fundir una sombra con otra y que siempre dejan algo a nuestra imaginación.¹⁸

¹⁷ Entendida como la pintura que busca una representación fidedigna de la realidad por medio del uso de la proporción, el dibujo, la perspectiva y el color.

¹⁸ Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, p. 302-303. Gombrich explica que es Leonardo el pintor que soluciona el problema de la rigidez en las obras, un problema que hace parecer estatuas a las figuras humanas, y que fue atacado por Sandro Botticelli con la ondulación de los cabellos de los personajes dentro de la imagen y con la colocación de adornos flotantes. Y Leonardo resolvió este problema utilizando el color y la línea en conjunto, echando mano de una variación de valor para aclarar u oscurecer el color.



Imagen 4. Leonardo Da Vinci, La Gioconda (detalle rostro)

Vista en:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5f/MonaLisa_sfumato.jpeg/200px-MonaLisa_sfumato.jpeg el 23 de mayo de 2016.

1.6 La Materialidad del Color.

“Las técnicas surgen con la evolución de los materiales, a medida que se van descubriendo y preparando, pero también conforme son necesarias vías expresivas nuevas”.

Ana Villarquide.

Otro de los aspectos importantes de todo el universo que rodea al color, es el de su dimensión material. Las formas en las que han sido elaborados los colores a lo largo de la historia de la pintura han sido modificadas, lo cual a su vez ha permitido que los artistas transformen, experimenten e incluso privilegien ciertos materiales y soportes. Para entender el aspecto material del color, conviene tener claro desde un inicio, los componentes activos de la pintura, que son, de acuerdo al químico Antoni Palet, pigmento, aglutinante y carga. Se entiende por pigmento todas las sustancias orgánicas reducidas a polvo, que poseen color, y son

plenamente insolubles en el disolvente. Los aglutinantes son, de acuerdo a Palet, sustancias que sirven para fijar el pigmento sobre el soporte, mientras que las cargas son materiales orgánicos que se utilizan para volver más transparente el pigmento. Existen diversos tipos de aglutinantes, hay magros, grasos, semigrasos y mixtos.

Estos elementos y su fabricación son los que han cambiado con el paso del tiempo; por tanto, en los siglos pasados, las funciones del pintor y de sus aprendices también abarcaban la fabricación de sus materiales de trabajo, sobre todo en los tiempos previos a la elaboración de pinturas industriales.

Para entender el problema de la materialidad del color en la pintura, se han realizado diversos estudios, como la obra *Identificación Química de Pigmentos Artísticos* de Antoni Palet Casas, que resulta útil pues analiza y explica los colores desde sus componentes materiales, o *La Pintura Sobre Tela* de Ana Villarquide. Esta última obra es interesante, pues contiene un recorrido histórico acerca de cómo han evolucionado las formas de fabricar los pigmentos y su relación con los pintores.

Algo señalado por Villarquide y que nos adentra más al problema de la materialidad del color, es que la selección de pigmentos así como de aglutinantes, siempre ha guardado una relación con la pervivencia y la durabilidad del material sobre el soporte. Este problema en particular ha llevado a los pintores a realizar grandes descubrimientos e inventos, además de abandonar o preferir ciertos procedimientos y materiales pictóricos.

En los siglos anteriores a la Revolución Industrial, siguiendo lo propuesto por la autora, una de las partes más importantes de la formación de los aprendices en los talleres, era precisamente entrenarse en lo concerniente a la fabricación y obtención de los colores, sobre todo cuando se habla de talleres y pintores previos al siglo XVIII. La especialización y el trabajo colaborativo eran muy comunes en los talleres de pintura.

Por ejemplo, durante la Edad Media, los gremios de pintura estaban integrados por personas de diferentes oficios, y en los que los futuros pintores trabajaban desde el inicio como aprendices. La autora Villarquide resalta un aspecto de los talleres medievales, que es el uso de los contratos por obras entre particulares o la iglesia y los maestros. Estos contratos se mantuvieron durante varios siglos, y para efectos de la materialidad del color resultan importantes, pues en ellos se acordaba entre ambas partes, los colores y la materia prima que se emplearían en la obra. Aquí es donde radica un elemento que explica aspectos sobre los ingredientes y la preparación de los colores en la pintura artística de la época pre industrial: la relación que guardaban el color y el precio. Existían algunos de mayor calidad y por ende, de mayor dificultad de elaboración u obtención, lo que impactaba directamente en el costo de la obra.

Para la pintura artística posterior al Renacimiento, la autora señala un elemento que adquiere especial atención, pues al igual que en la arquitectura, algunos pintores realizaron tratados, en los que colocaron recetas y procedimientos para la elaboración de colores, así como técnicas de observación y dibujo.

Recopilaciones de recetas o procedimientos, muchas veces de tradición oral, los primeros tratados poseen un contenido fundamentalmente técnico referido a la manera de preparar los colores, y a los soportes y materiales, empleados tanto en la pintura de caballete como mural, así como en otras artes y artesanías decorativas.¹⁹

Aunque no son completamente instructivos, los tratados cumplieron una función orientativa para los pintores y aprendices de generaciones posteriores. Algunos de los tratados más famosos de arquitectura y pintura son Plinio, Cennino Cennini, Giorgio Vasari, Leonardo y Vitruvio.

Éstas relaciones materiales del color se transformaron a lo largo del tiempo, hasta desembocar en el nacimiento de las pinturas industriales del siglo XIX, elaboradas

¹⁹ Ana Villarquide, *La Pintura Sobre Tela*, p. 22

en su mayoría a base de petróleo, las cuales ofrecieron a los pintores acceso a una mayor gama de colores por un menor precio.

Hoy el pintor dispone de muchas pinturas artísticas compuestas de productos nuevos (acrílicos, vinílicos, pigmentos) o pinturas tradicionales (óleo) elaborados para conseguir gran variedad de efectos pictóricos. El empleo de estos materiales, ya preparados para su uso, facilita pintar incluso con escasos conocimientos técnicos, pero puede llevar a cometer graves errores a adoptar malas técnicas y a generar incompatibilidad entre los distintos materiales.²⁰

1.7 El Color en la Pintura Moderna.

Como he mencionado anteriormente, en el proceso de identificación del color, el ojo humano juega un papel muy importante, siendo este un aspecto imprescindible al momento en el que los pintores buscan proponer nuevas formas de resolver ciertos problemas. El cómo miramos ha preocupado a los artistas de todas las épocas, y para la segunda mitad del siglo XIX, en Francia particularmente, una nueva generación de pintores realizó un descubrimiento acerca de la forma de ver de los humanos: cada que nosotros contemplamos la naturaleza, no vemos objetos ni colores propios de cada uno, lo que vemos es una mezcla de tonos que combinan nuestros ojos²¹ Años más tarde estos pintores serían conocidos como impresionistas.

Hemos visto anteriormente al color como un elemento dinámico de los cuadros, también como cualidad formal complementaria al dibujo, pero la pintura impresionista de finales del siglo XIX propuso el color como el medio para acercarse más fielmente a la realidad de las cosas, sin tomar el procedimiento clásico de pintura, desarrollado en siglos anteriores.

²⁰ Ana Villarquide, *La Pintura Sobre Tela*, p. 296. Las pinturas acrílicas, vinílicas y sintéticas empleadas para la creación artística tuvieron sus orígenes a finales del siglo XIX como parte de la expansión industrial, sin embargo fueron más ampliamente desarrolladas durante el siglo XX.

²¹ Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, p. 514

El historiador de arte Ernst Gombrich ejemplifica el descubrimiento de Edouard Manet (1832-1883) sobre el color como mecanismo para lograr la forma y la sensación de profundidad. Este pintor a menudo es señalado como uno de los más influyentes dentro del movimiento impresionista. A decir de Gombrich, en un contexto artístico muy accidentado como lo es el del siglo XIX, la pintura impresionista representó un cambio en cuestiones formales con respecto a sus antecesoras y contemporáneas, sumándole los beneficios que la Revolución Industrial aportó a los colores empleados por los artistas. Aunque en esencia la búsqueda del impresionismo no difiere mucho de lo propuesto por corrientes anteriores como el realismo, los medios para lograrlo es lo que llaman la atención por las repercusiones que tendrán en el contexto pictórico del siglo XX. Buena parte de la propuesta cromática de Manet, se fundó en su constante preocupación por la observación de los colores directamente al aire libre, en la que la luz del sol influye de manera directa.

En la obra *El Balcón* (Imagen 5), Manet (1832-1883) da visos de su manera particular de proponer el color, que a decir de Gombrich, consigue en este cuadro la sensación de auténtica profundidad por medio de la colocación del barandal en verde que se encuentra colocado en primer plano, y que logra avanzar de alguna forma hacia el espectador con una impresión de volumen, que actúa conjuntamente con el contraste claroscuro del blanco de los vestidos de las dos mujeres, su piel dominada en amarillo muy pálido, y el negro del fondo, que acapara la mayor parte del espacio.²²

²² *Ibidem*, p. 517



Imagen 5. Edouard Manet, *El Balcón*, 1868-1869.

Vista en: <http://www.artehistoria.com/v2/jpg/MAB01549.jpg> el 23 de mayo de 2016.

Los descubrimientos de Manet (1832-1883) acerca del color fueron seguidos por otro joven francés, que años más tarde sería reconocido como uno de los mayores exponentes del movimiento impresionista, Claude Monet (1840-1926) (Imagen 6). A decir de Gombrich, su propuesta era clara: si se quiere representar la naturaleza, el ojo del pintor captará la dinámica de los días, en el que viento, agua y luz modifican su aspecto. Por ello, desde su punto de vista, no hay tiempo para dibujar ni para mezclar los colores en la paleta, las pinceladas deben ser rápidas, consistentes y la preocupación central debe estar en el efecto del conjunto y no del detalle.²³

²³ *Ibidem*, p. 519



Imagen 6. Claude Monet, *Les Coquelicots*, 1873.

Vista en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Claude_Monet_037.jpg el 24 de mayo de 2016.

La pintura impresionista representó una auténtica revolución formal, pues la técnica, al igual que las prioridades de los pintores enmarcados dentro del movimiento se modificaron respecto a sus antecesores. De hecho, para la crítica y los pintores académicos, el trabajo de los impresionistas carecía de valor y sentido, pues enfrentaba las ideas clásicas, ampliamente aceptadas y dictadas en su mayoría por la Academia, con el nacimiento de la pintura moderna²⁴. Aunque los impresionistas fueron pintores formados en escuelas de pintura, decidieron no seguir por el camino que ellas dictaban.

Es a partir de este momento, que el color comenzó a significar una nueva forma de expresión, dotado de autonomía una vez que los impresionistas demostraron que para pintar, se podía prescindir del dibujo o reducirlo a lo esencial, un aporte que los pintores del siglo XX entendieron y trabajaron. La pintura moderna surgida del movimiento impresionista y continuada por los diversos ismos que surgieron durante el siglo XX, cambió las preocupaciones creativas de los artistas y marcó un distanciamiento respecto a los valores aceptados hasta antes del impresionismo.

²⁴ *Ibidem*, p. 514

Lo que los pintores impresionistas realizaron, modificó sustancialmente la concepción acerca del color dentro de los artistas modernos de finales del XIX e inicios del XX. Dentro del contexto de las vanguardias artísticas, es común encontrar pintores que priorizan el color sobre el dibujo, que lo dotan de autonomía y le permiten ser el constructor de la forma o el que lleva el discurso de la imagen, como los fauvistas, o que incluso le otorgan funciones rítmicas o anímicas dentro de la obra, como los abstractos²⁵.

Con la entrada del siglo XX, el impresionismo alcanzó bastante popularidad y atención entre las nuevas generaciones de pintores a nivel mundial, quienes observaban a los franceses como revolucionarios, y que gracias a sus trabajos mostraron nuevos caminos para las cualidades formales de la pintura.

Uno de estos pintores fue Vassily Kandinsky (1866-1944), de origen ruso, quien entendió las posibilidades que el dibujo, y el color principalmente, le permitían para desarrollar una propuesta creativa particular. Este pintor suele ser señalado como uno de los mayores exponentes de la pintura abstracta, gracias a su intento de conjuntar la música, considerado el arte más abstracto, con la pintura, por medio de composiciones y colores.²⁶

Vassily Kandinsky manifestó en su libro *De lo espiritual en el arte* publicado en 1911, que entendía la obra de arte como una manifestación auténtica del espíritu creador del artista, con la capacidad de incidir, por medio de sus cualidades formales, en el estado de ánimo del espectador. También el pintor propuso que las formas que los artistas de su tiempo creaban, poca conexión guardaban con las formas antiguas de otras épocas, porque las cuestiones a las que respondían eran diferentes.

Kandinsky siempre se mostró preocupado por acercar la pintura hacia la más abstracta de las artes, que es la música, y para ello, propuso en su libro y en sus obras, utilizar las cualidades formales para lograr este acercamiento, confiriendo al

²⁵ Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, p. 570

²⁶ *Ibidem*, p. 570

color principalmente, funciones rítmicas que buscaran lograr armonías cromáticas. Para el pintor, el color posee varios efectos al momento de ser colocado en el cuadro; el primero es de corte físico y tiene una duración breve, y se relaciona con las sensaciones que a través de los sentidos como el gusto y el tacto, el humano puede experimentar, por ejemplo, al tocar hielos o la sensación al comer picante.²⁷ Estas conexiones de relación cromática-sensación fueron establecidas por Kandinsky a partir de elementos o cosas con las cuales se vinculan a menudo ciertos colores.

Vassily Kandinsky también explicó dentro de su obra *De lo espiritual en el arte* algo que los pintores han utilizado a lo largo de la Historia del Arte, y tiene que ver con la manera en que emplean ciertos colores para colocar puntos de énfasis o atención dentro de sus obras.

Por ejemplo, los colores claros atraen la vista con una intensidad y una fuerza que es mayor aún en los colores cálidos; el bermellón atrae y excita como la llama, a la que se contempla con avidez. El estridente amarillo limón duele a la vista como el tono alto de una trompeta al oído, la mirada no podrá fijarse y buscará la calma profunda del azul o el verde.²⁸

Kandinsky de esta manera otorga una de las claves para elaborar según él, un estudio y un uso correcto del color desde el aspecto formal, en la pintura: los colores guardan dentro de la composición total de la obra una función de acuerdo a los valores que cada artista imprime en ellos, y a su vez, configuran un lenguaje artístico propio. Kandinsky, al igual que otros pintores, sabía que los colores claros, más tratándose de cálidos, tienen un mayor impacto y atención al momento de observar una obra, lo cual se explica con el grado de presencia de luz y el efecto que tienen en el ojo humano.

La teoría del color del pintor ruso se complementa con el efecto psicológico que los colores tienen sobre las personas, sin embargo, difiere en su propuesta, pues

²⁷ Vassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 40

²⁸ *Ibidem*, p. 43

a decir de él, los propios pintores conocen cada uno de los efectos que los colores tienen, y los utilizan para incidir de cierta forma en las personas que contemplan su obra. Sin embargo, estos efectos no son generales y no funcionan de la misma manera en cada obra, ya sea por cuestiones temáticas o culturales. Los fines de utilizar determinados colores corresponden sólo a las funciones que el pintor les confiere dentro del cuadro, y deben ser entendidos y explicados desde la temática y el contexto en el que fue creada la obra, rastreando las posibles influencias que el pintor pudo tener e incluir al momento de realizarla.

Otro de los pintores contemporáneos que escribió su postura e ideas acerca del color, fue Johannes Itten (1888-1967), pintor de origen suizo que fue parte de la Escuela de Bauhaus, un importante centro alemán de estudio y enseñanza de arte, arquitectura, pintura y diseño, fundado en 1919 por Walter Gropius.²⁹

Las ideas de este pintor acerca del color otorgan una visión más certera sobre los dos aspectos que esta cualidad formal tiene: por un lado, como elemento compositivo de la materia, en el que también podría incluirse todo lo relacionado a los pigmentos que los pintores utilizan, hablando de la calidad material del color; y por otro lado, el efecto que tienen los colores dentro de la obra, que para la presente investigación, será de mucha utilidad.

En 1960, se publicó la obra *El Arte del Color* de Johannes Itten. En este libro, el pintor plasmó sus ideas respecto al color y a las posibilidades creativas que éste permite a los artistas. Para Itten, la intuición³⁰ de cada artista al momento de enfrentar la obra en construcción es muy importante, pues ésta le permite resolver y seleccionar los colores adecuados para cada cuadro. Sin embargo, también manifiesta que el conocimiento de ciertas leyes o teorías sobre el color, permiten establecer una relación más objetiva al momento de construir una obra; es decir, que los valores subjetivos de cada pintor al momento de emplear su intuición

²⁹ Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, p. 560

³⁰ Ésta intuición de la que Itten habla la relaciona directamente con la inspiración de la que necesita todo artista al momento de crear.

pueden ser conjugados con lo postulado por teóricos del color e incluso por otros pintores.

Itten clasifica los alcances y efectos de los colores desde diversas disciplinas como la física, la química, la psicología y la fisiología. Retomando a Vassily Kandinsky y pintores como Munch o Klee, sentencia que si los pintores buscan conocer los efectos y funciones estéticas dentro de las obras, también es recomendable que tengan en cuenta los efectos fisiológicos y psicológicos de los colores.

Johannes Itten realizó también una clasificación y ejemplificación de las funciones del color dentro de las obras, así como la forma en que algunos pintores las han utilizado.

El problema estético de los colores se puede contemplar desde un triple punto de vista:

Sensible y óptico (impresión del color)

Psíquico (expresión del color)

Intelectual y simbólico (construcción del color)³¹

A decir del autor, la función sensible y óptica es lo que los impresionistas franceses realizaron, al igual que los pintores que realizaban obras con sus motivos naturales frente a ellos, como Van Eyck, Ingres o Courbet; esta función se explica con el problema que ha representado para los pintores el cómo miramos. Los artistas que utilizan el color como un medio para acercarse a la realidad tal cuál la conocemos, le confieren la función sensible y óptica.

En el caso de la función psíquica o de expresión, el autor habla de El Greco como un ejemplo de ella, a la que yo agregaría a los expresionistas de inicios del siglo XX como Munch u Otto Dix, e incluso pintores como José Clemente Orozco o el propio Rufino Tamayo en sus años consolidados. Aquí, el artista coloca al color una función comunicativa que se relaciona con el asunto de la obra. La función

³¹ Johannes Itten, *El Arte del Color*, p. 14

expresiva del color transmite valores acerca de determinadas situaciones, escenas u objetos; poco interviene la impresión y el cómo vemos la realidad.

Para la función simbólica o intelectual, Itten la relaciona con la cultura y las costumbres de los grupos sociales. Por ejemplo, cómo en la jerarquía de la Iglesia Católica se distinguen ciertos estratos a partir de la función simbólica del color de las investiduras que utilizan, o ciertos colores como el blanco, que utilizan en China durante las jornadas de duelo, por el significado que tiene de acompañar al muerto al reino de la pureza y los cielos.³²

1.8 El Color en el Arte Mexicano

Ya en apartados anteriores se revisó acerca de la manera en que los habitantes oriundos de Mesoamérica utilizaban el color como un elemento simbólico para la arquitectura y sus templos. Este tratamiento del color muestra que los usos artísticos que se le dieron en la tradición occidental se conjugaron con las funciones que en las culturas nativas tenían.

Para empezar, en los templos mesoamericanos, el color era utilizado para iluminar bardas y escenas pintadas en los interiores y exteriores. Desde la época de la pintura gótica, el color en Europa era utilizado en lienzos sobre caballetes con diferentes soportes, así como en frescos en los templos cristianos. Esto no solo nos muestra la diferencia de los materiales con los que pintaban en cada una de estas zonas geográficas, sino también, que los problemas creativos que el color representaba eran diferentes por los fines mismos de la pintura.

Sin duda, la pintura mural mesoamericana guarda un lugar importante dentro de la historia del arte en México, a tal grado que durante el siglo XX el movimiento muralista la retomó como uno de sus mayores cimientos.

Durante la época novohispana, el color también representó problemas muy concretos no sólo para los pintores, sino también para arquitectos y escultores,

³² *Ibidem*, p. 14

como lo señala Clara Bargellini en su artículo “Interrogantes sobre los colores del arte virreinal”. De todas estas manifestaciones artísticas, el color en la pintura novohispana es el que más ha llamado la atención de los investigadores, relegando a los colores de las esculturas y edificios religiosos del periodo colonial³³.

A decir de Bargellini, el color en la pintura colonial había llamado desde el siglo pasado la atención de uno de los pioneros en estudios sobre arte de este periodo: Manuel Toussaint, quien en su texto *Pintura Colonial en México* ya había identificado y rastreado ciertos elementos cromáticos característicos de los pintores novohispanos del siglo XVII, y que Clara Bargellini asocia con las líneas temáticas de las obras, en las que estos colores funcionarían como recursos retóricos e iconográficos.

*Aunque casi nadie ha dedicado una investigación al tema del color por sí solo, vale la pena recordar que Manuel Toussaint observó dos maneras en la pintura colonial del siglo XVII: la luminosa y la oscura... Así, el colorido no es solamente cuestión de influencias formales, y existe la posibilidad de llevar futuros trabajos sobre estas observaciones a otros terrenos. Se trataría de recursos iconográficos y retóricos: el modo luminoso para temas gozosos y el oscuro para temas tristes o fuertes.*³⁴

Una de las diferencias fundamentales que encontré del uso del color entre los pintores novohispanos y los pintores contemporáneos del siglo XX, tiene que ver con el cómo adquirirían ciertos conocimientos cromáticos. Mientras durante el periodo colonial, sobre todo en el siglo XVII, los aprendices de pintores eran instruidos por los maestros de los gremios, quienes les enseñaban dibujo y técnica, así como aplicación del color, durante finales del XIX y principios del siglo XX, los futuros pintores ahora son formados en una Academia de Arte, y con todas

³³ Clara Bargellini, “Interrogantes sobre los colores del Arte Virreinal”, p. 207 en *El Color en el Arte Mexicano*, Goerges roque (Coord).

³⁴ *Ibidem*, p. 207

las limitantes creativas que pudieran tener, la amplitud de posibilidades artísticas y formales respecto a sus antecesores novohispanos, ahora es mayor.

También, y siguiendo lo señalado por Clara Bargellini, los pintores novohispanos, aunque eran formados para seguir ciertas influencias y discursos plásticos provenientes de Europa, confeccionaron en la Nueva España formas particulares de manejar el color, que funcionaban para el caso de las copias de pinturas y grabados. La temática y la composición era la misma, pero los pintores novohispanos resolvieron en ocasiones, con esquemas cromáticos diferentes algunas de estas obras.

Anteriormente he mencionado que durante el Renacimiento el color mantenía una función secundaria dentro del total de la obra, pues, como Clara Bargellini lo menciona, el color naturalista sirve para reconocer las formas que el pintor ha puesto sobre el cuadro a través del dibujo. Algo similar se presenta en la pintura novohispana, sobre todo del siglo XVII, que temporalmente, no dista mucho del final del Renacimiento y el desarrollo de la pintura barroca en Europa.

Para reforzar lo anterior, me gustaría mencionar el ejemplo que Bargellini propone sobre los exámenes profesionales de los pintores novohispanos y las recomendaciones que a través de las ordenanzas de los siglos XVI y XVII, las autoridades hicieron a los gremios de pintores y a los aprendices, donde, desde mi punto de vista, queda demostrada la carga que tenía dentro de la formación del pintor, aprender dibujo antes que color.

Las Nuevas Ordenanzas, aprobadas en 1686, reflejan una acendrada preocupación por la iconografía, y hacen más referencia al color que el siglo XVI. Sin embargo, como antes, el pintor debe primero saber del “dibujo y sus varias formas de escorzos y partes de que se compone, por ser lo principal de la pintura”. También debe “dar razón suficiente de la

variedad de los coloridos, de trapos sueltos y cambiantes, de la variedad de las ropas [...] y ha de dar razón de las sombras, medias tintas y oscuros”³⁵

Encontramos así, que lo principal en la pintura novohispana era el dibujo, y en él se centraban las preocupaciones al momento en que se realizaban los exámenes profesionales, pues a decir de Bargellini, el presentante debía hacer un cuadro con varios rostros y cuerpos desnudos, haciendo uso de la luz, la perspectiva, la proporción y el color.

Lo que me interesa dejar claro respecto al color durante el periodo novohispano, es que la orientación temática de las obras, conjugada con la forma en que los pintores aprendían las cualidades formales de la pintura, sintetizaron y limitaron al color si lo comparamos con los nuevos horizontes plásticos modernos. Lo anterior se podría expresar en términos plásticos, con una tendencia clara, así como Bargellini y Toussaint lo mencionan, hacia el uso de un tipo de contraste, que aún a inicios del siglo XX se siguió utilizando: el claroscuro.

Utilizar el contraste claroscuro nos acerca más al verdadero problema del uso de los colores en la pintura de la época colonial, y Clara Bargellini identifica en Cristóbal de Villalpando, quién fue uno de los pintores novohispanos más afamados y reconocidos del siglo XVII, este problema. El color dentro de las obras de Villalpando, funciona para acercar a quien contempla la obra al significado de la luz, entendido desde su naturaleza divina. Los colores como recursos plásticos, permitieron a Cristóbal de Villalpando y a otros pintores novohispanos resolver problemas concretos dentro de sus obras, emanados principalmente de las temáticas religiosas dominantes en la pintura novohispana. Este tipo de problemas precisos, son identificados por Clara Bargellini, como elementos compositivos de la obra y los personajes. El pintor Cristóbal de Villalpando no sólo utilizó el amarillo, que es el color más empleado para representar la luz por su alto grado de luminosidad, sino lo hizo con rojo y azul incluso en algunos nimbos de los

³⁵ Clara Bargellini, “Interrogantes sobre los colores del arte virreinal”, p. 208 y 213 en *El color en el Arte Mexicano*, Georges Roque (Coord).

personajes de sus obras, como en el óleo *La Lactación de Santo Domingo* de 1685 (Imagen 7).



Imagen 7. Cristóbal de Villalpando, *La Lactación de Santo Domingo*, 1685.

Imagen vista en: http://cdn.proceso.com.mx/media/2013/03/2_Villalpando_Lactacion-r.jpg el 17 de agosto de 2016.

El Color en la pintura académica mexicana del siglo XIX.

Hablar del color dentro de la pintura mexicana del siglo XIX, específicamente desde la restauración de la Academia de San Carlos en 1843 por decreto del presidente Antonio López de Santa Anna, hasta el nacimiento de la pintura contemporánea a principios del siglo XX, nos remite a revisar la obra de algunos de los pintores que ocuparon cargos dentro de mencionada academia. Y es que prácticamente San Carlos funcionó como un centro de producción y estudio de arte por varias décadas, donde una de las características principales fue que la enseñanza, así como las estancias de creación y estudio artístico, patrocinadas por el gobierno, tuvieron como objetivo alcanzar el dominio de las técnicas y la aprobación de los maestros europeos.

La relación que a partir de entonces comenzó a tejerse entre el arte europeo y el mexicano, es considerado relevante por Raque Tibol, porque a diferencia de la época novohispana, ahora los vínculos eran directos sin ninguna relación con el gobierno español. La reestructuración de las artes en México, en medio de un contexto sumamente violento por las constantes luchas internas entre diversos grupos políticos, inició formalmente con la llegada de maestros europeos a la dirección de San Carlos. Hombres como Pelegrín Clavé (1811-1880) y Manuel Vilar (1812-1860) fueron los primeros en arribar, y a decir de Raquel Tibol comenzaron a integrar planes de estudios similares a los de las Academias donde habían estudiado.

Una diferencia sustancial entre el arte académico decimonónico y su antecesor novohispano, es que ahora ya no es la arquitectura la que muestra un mayor desarrollo y esplendor, ese lugar será ocupado por la pintura. Sobre las cuestiones formales, me gustaría retomar la opinión de Tibol acerca del nuevo público que apoyará financieramente y adquirirá obras de los pintores académicos. Según ella, a este público, es al que los artistas de la Academia buscarían satisfacer por medio de sus obras. La evolución temática de la pintura académica nos muestra cómo las cualidades formales de la pintura se transformarían.

Con pedantesca artesanía se pintaron escenas bíblicas del viejo y del nuevo testamento, a cuyo sentido religioso se le daba menor importancia que a la moraleja terrenal que encerraban; escenas históricas sobre pasajes conmovedores y ejemplares de amor y sacrificio; retratos en los que la fisionomía, los vestidos y el ambiente concurrían a subrayar el rango social y las virtudes superiores del modelo.³⁶

La importancia de los maestros europeos que impartían las clases en la Academia de San Carlos radica en la transmisión directa de los conocimientos específicos y las prioridades formales. La rigurosidad con la que enseñaban los maestros en la Academia de San Carlos durante el siglo XIX terminó por alinear toda la producción pictórica a un tipo de monopolio formal y discursivo.

³⁶ Raque Tibol, *Historia General del Arte Mexicano: Época Moderna y Contemporánea*, p. 44-45

Si tomamos como punto de partida los antecedentes mencionados y el texto de Raquel Tibol acerca de la pintura académica, podremos ir acercándonos a las funciones que el color como cualidad formal desempeñó en las obras de estos años. Tomando en cuenta lo anexado al recién estructurado plan de estudios realizado por Pelegrín Clavé y Manuel Vilar, que comprendía contenidos de dibujo al natural, dibujo anatómico, paisaje, perspectiva, entre otros³⁷ además de las ya establecidas como claroscuro, copia de yesos y paisaje, sostengo que la orientación cromática se modificó respecto a la pintura novohispana, centrando su atención en que el pintor se acercara lo más posible al aspecto real de las cosas, dejando de lado las funciones y significados que los novohispanos conferían a los colores luz.

Para el caso específico de Pelegrín Clavé (Imagen 8), director de la Academia de Arte de San Carlos, la historiadora Raquel Tibol nos muestra que sus preocupaciones formales van muy encaminadas al naturalismo y al logro de la belleza en la figura.



Imagen 8. Pelegrín Clavé, *La primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre (o Demencia de doña Isabel de Portugal)*, 1855.

Vista en: http://mnsancarlos.com/academiaenmexico_obra.html el 17 de agosto de 2016.

³⁷ Íbidem, p. 44

Con una composición triangular, que parece retomada de Rafael, Pelegrín Clavé hace uso de la luminosidad de ciertos colores para colocarlos como centro de atención en los rostros de los personajes principales. El almohadón resuelto en blanco colocado detrás de la madre enferma, las ropas de los hijos, y su tono de piel, en gradaciones luminosas, forman un contraste clarooscuro con todo lo que rodea el foco de atención principal. Así tenemos que durante el siglo XIX, el color tiene un uso dictado por los estándares de la Academia, apegado al gusto del público aficionado al arte que apoya económicamente a los estudiantes.

2. Rufino Tamayo: La formación de un artista.

Rufino del Carmen Arellanes Tamayo (Imagen 9) nació el 25 de agosto de 1899 en el Barrio del Carmen Alto, en la ciudad de Oaxaca. A muy temprana edad sufrió la pérdida de sus padres, su madre falleció en 1911 a causa de tuberculosis, y su padre los abandonó tiempo antes³⁸. A causa de esto, el futuro pintor se mudó junto con sus tíos a la ciudad de México, quienes iniciaron un negocio de frutas en un mercado local, donde el joven Tamayo trabajaba.

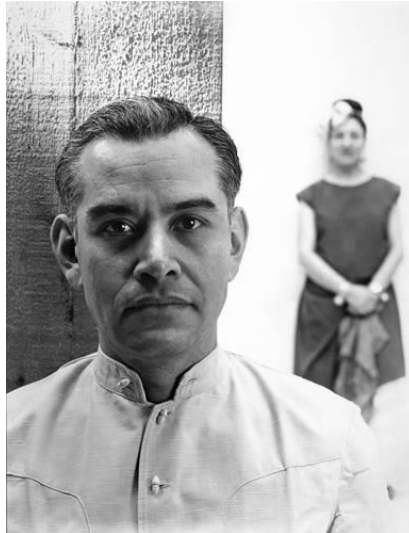


Imagen 9. Rufino Tamayo y, al fondo, su esposa Olga, en 1940, captados en Nueva York para la revista *Vogue*. Foto: John Rawlings

Vista en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/12/01/cultura/a03n1cul> el 10 de julio de 2014

De ascendencia zapoteca, Tamayo realizó sus estudios básicos en la ciudad de México, y al finalizarlos sus tíos decidieron enviarlo a realizar estudios contables, aunque según su testimonio, desde antes estaba interesado en las artes plásticas. De acuerdo con el historiador Juan Carlos Pereda, que cita en su *Semblanza* al propio pintor, el primer acercamiento con el arte fue a través de coleccionar y

³⁸ Juan Carlos Pereda, *Semblanza*, p. 5

realizar la copia de pequeñas postales que adquiriría cerca del negocio familiar, las cuales contenían reproducciones de obras de arte famosas³⁹.

En 1917 ingresó de manera formal a estudiar dibujo en la Academia de Arte de San Carlos⁴⁰ y finalizó su estancia en 1921, porque según él la escuela mantenía un “sistema árido, académico, sin vida”, que terminó por no llenar sus expectativas. Continuó su carrera y su aprendizaje por cuenta propia⁴¹. A pesar de sus múltiples señalamientos, bastante similares a los de sus contemporáneos en su fase estudiantil, la estancia en la academia le permitió visualizar diferentes horizontes plásticos que en algún momento de su carrera artística habría de explorar.

Durante la estadía de Rufino Tamayo como alumno en la Academia de San Carlos, es conveniente revisar algunos aspectos que tendrían posteriormente de alguna u otra forma, injerencia en su obra, como quiénes fueron sus maestros, compañeros, así como algunas de las tendencias y corrientes artísticas vigentes para ese momento en la Academia.

Fuera de los aspectos biográficos y personales previos a su ingreso a San Carlos, centré la atención en dos periodos de la formación artística del pintor: su estancia en la Academia y los primeros años fuera de ella en México, y el contacto con el arte europeo en Nueva York y París.

Escogí estos dos momentos de su formación, pues diversos autores como Manrique, Bayón, Fernández y Tibol, concuerdan que aquí es donde radican las mayores influencias artísticas que el pintor tuvo a lo largo de su carrera, en su búsqueda de la creación de un lenguaje artístico propio, lenguaje en el cual el color es uno de los aspectos más destacados.

A decir del historiador Arturo Rodríguez en su artículo *Tamayo y la Evolución del Color*, durante los años que Rufino Tamayo estudió en San Carlos, existían

³⁹ Íbidem, p.5

⁴⁰ También llamada Escuela Nacional de Artes Plásticas de Bellas Artes

⁴¹ Jorge Alberto Manrique, *Una Visión del Arte y la Historia*, p. 349

personajes significativos dentro del panorama plástico nacional para inicios de siglo y durante el desarrollo del movimiento armado de 1910.

*En la Academia, Tamayo estudió con Roberto Montenegro, Germán Gedovius, Saturnino Herrán y Alfredo Ramos Martínez, entre otros incluido el maestro Leandro Izaguirre, profesor de una materia ridícula (sic) llamada clase de colorido.*⁴²

Los pintores citados de manera breve por el historiador dejan ver lo cerca que estuvo Rufino Tamayo de los impulsores de la pintura mexicana contemporánea al momento de realizar sus estudios, además de que esta afinidad temporal con otros estudiantes también funcionó como afinidad artística.

Estos pintores que algún día fueron sus maestros, son identificados como los iniciadores de la plástica mexicana moderna, que a su vez, sirvió como base para que los artistas del siglo XX comenzaran a establecer nuevos discursos artísticos. Por ejemplo, la historiadora y crítica de arte estadounidense Karen Cordero Reiman, señala que los maestros de los pintores mexicanos del siglo XX se desarrollaron en una dinámica intelectual y artística, que en vísperas del movimiento armado de 1910, pretendía establecer respuestas claras que definieran la cultura nacional en el ámbito moderno.

*Los movimientos intelectuales de la época promovieron un cuestionamiento de la definición de la cultura nacional; El Ateneo de la Juventud, revaloró la época de la Colonia en este sentido y destacó la idea de mestizaje entre lo hispánico y la cultura indígena como nueva esencia de lo “mexicano”. Estas ideas dieron lugar a una nueva iconografía nacionalista en la obra de artistas como Gedovius y Herrán, quienes fueron maestros de la generación de pintores que dominarían el contexto posrevolucionario.*⁴³

⁴² Arturo Rodríguez, *Tamayo y la Evolución del Color*.

⁴³ Karen Cordero, *Siglo XX*, p. 147 en *Museo Nacional de Arte. Una Ventana al Arte Mexicano de Cuarenta Siglos*, Museo Nacional de Arte y Alcatel Indetel.

Por la cercanía en edad, Rufino Tamayo conoció a Roberto Montenegro (1887-1968), al igual que a los muralistas Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), apenas unos cuantos años más grandes que él. Estos artistas, ahora maestros en la Academia de San Carlos, compartieron algunas experiencias con Rufino Tamayo durante su periodo estudiantil, como las estancias en el extranjero, en Nueva York y París principalmente, además de que los cuatro fueron colaboradores directos del Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos.

En el caso de Montenegro como Jefe del Departamento de Artes Plásticas⁴⁴, Rufino Tamayo como dibujante y director de departamento en el Museo Nacional de Arqueología, y los muralistas como pintores en los edificios públicos, espacios que el propio Vasconcelos conseguía, en su afán de utilizar el arte y la imagen como una forma alterna de educación para el pueblo mexicano.

Rufino Tamayo tuvo en la Academia San Carlos un maestro identificado por su particular forma de manejar el color: Saturnino Herrán (Imagen 10), identificado dentro del movimiento de la nueva plástica de inicios del siglo XX, a pesar de su corta carrera artística⁴⁵

⁴⁴ Biografía de Roberto Montenegro <http://www.museociv.com/robertomontenegrobiografia.htm> vista el 14 de febrero de 2016.

⁴⁵ Saturnino Herrán vivió 31 años, nació en 1887 y falleció en 1918.



Imagen 10. Saturnino Herrán, *La Ofrenda*, 1913.

Colección del Museo Nacional de Arte MUNAL

Vista en: <http://centrofox.org.mx/wp-content/uploads/2013/07/herran2.jpg> el 15/Feb/16

Saturnino Herrán, destacado colorista mexicano, considerado uno de los principales exponentes del uso del contraste simultáneo en nuestro país⁴⁶, trabajó mucho por centrar temáticamente las obras en los pueblos y las tradiciones indígenas⁴⁷ fue maestro de Rufino Tamayo. Cabe señalar que Saturnino Herrán, al igual que algunos otros maestros de la Academia, sabía utilizar el contraste claroscuro, probablemente por las lecciones con Antonio Fabrés en San Carlos, que generalmente está relacionado con la tradición barroca⁴⁸ como se ve en su obra *La Ofrenda* (Imagen 10).

⁴⁶ El contraste simultáneo es una forma de utilizar el color muy utilizada por los impresionistas franceses, Arturo Rodríguez en su artículo *Tamayo y la Evolución del Color* explica que consiste en trabajar por oposición en el círculo cromático; si se utiliza azul, se utiliza también el naranja. El contraste simultáneo ayuda en la creación de una atmósfera de equilibrio dentro de la obra.

⁴⁷ A menudo Herrán es asociado con el movimiento artístico del Indigenismo, de donde posteriormente artistas como Diego Rivera retomarían algunos elementos temáticos y técnicos.

⁴⁸ La pintura barroca fue una innovadora en la forma de utilizar los colores. Rembrandt, como uno de los máximos exponentes del barroco pictórico, entendía la función cromática del contraste de la luz y la sombra y la empleaba para aumentar la intensidad de sus escenas como lo explica Ernst Gombrich en su libro *La Historia del Arte*, p. 424.

Años después, algunos otros pintores retomaron estas consideraciones, durante el siglo XIX y XX.

Casi todo el contorno de la parte baja de la obra tiende al oscurecimiento de los colores empleados, por ejemplo en el agua y la zona baja de la balsa, logrado por Herrán a través del sombreado, además del extremo inferior izquierdo y el rebozo de la mujer del extremo inferior derecho, que presenta un mayor grado de oscurecimiento, a su vez, la figura central que es un hombre vestido de manta blanca y que está cargando con el brazo izquierdo flores de cempasúchil y sosteniendo un bastón de madera, es utilizada por Saturnino Herrán para conseguir la sensación de equilibrio en la obra, sin necesidad de utilizar a dicho personaje como eje de simetría, ya que se encuentra ligeramente cargado hacia la derecha; lo logra por medio del contraste clarooscuro, que nos permite observar su particular manera de manejar el color.

Temáticamente, *La Ofrenda* nos presenta una de las tradiciones más antiguas de la cultura mexicana: El Día de Muertos. Saturnino Herrán recurre a la creación de una imagen que representa la colocación de una ofrenda para honrar a los difuntos, por parte de indígenas, reconocidas así a partir de la manera en que visten y por los elementos cromáticos y de dibujo que empleó en su realización como la forma y el color del cabello de las mujeres, además del oscurecimiento de la piel. El naranja de las flores de cempasúchil nos remite inmediatamente a la conmemoración de los Fieles Difuntos en México, a pesar de que utilizó un oscurecimiento en la parte alta de las flores.

La influencia de Saturnino Herrán dentro de la formación artística de Rufino Tamayo se centra básicamente en la introducción de los jóvenes pintores a un nuevo paradigma artístico en el que confluyan diversos estilos e incluso manifestaciones artísticas, a una búsqueda que los conducirá por el camino de la experimentación, y que a su vez, privilegie los temas nacionales, es decir, la provocación de fundar a través de la creación plástica, un nuevo arte mexicano.



Imagen 11. Saturnino Herrán, *La Cosecha*, 1909.

Foto: E. A.

La Cosecha (Imagen 11) es una obra de Saturnino Herrán donde demuestra claramente el manejo del contraste claroscuro del que había hablado anteriormente. A diferencia de los impresionistas, los pintores que usan el claroscuro entienden el color como un fenómeno de luz y sombra, y las prioridades dentro de las obras van encaminadas en otro sentido. En esta obra, Herrán utiliza la luz del sol natural del día para reforzar la imagen de los hombres que trabajan recogiendo las mazorcas, durante la *cosecha*. Casi la totalidad de la parte superior de la obra está iluminada por los rayos del sol, mientras que la parte baja, donde hay dos mujeres y un niño que observan al espectador, está oscurecida, desde la piel de las personas que complementan la escena, hasta su ropa.

Algo que destaca en esta obra, y que demuestra la capacidad técnica de Saturnino Herrán, es la identificación de los colores que utilizó para resolver la obra: en la parte donde se encuentra la luz del sol, empleó colores cálidos en sus versiones más claras, como ocre y amarillo, hasta llegar al grado máximo de luminosidad, que es el blanco, presente en las camisas de los trabajadores. Por otro lado, aunque la parte oscura presenta una pequeña porción de blanco con incrustaciones de gris en la blusa de la mujer que carga al bebé, se observa el sombreado que colocó Herrán y que permite entrar al blanco en el contexto cromático oscuro.

Tengo para mí que Rufino Tamayo aprendió el trabajo del color por medio del uso de los contrastes simultáneos y el claroscuro, influido por las enseñanzas de Saturnino Herrán, Germán Gedovius (Imagen 12) y Antonio Fabrés (Imagen 13), quienes fueron sus maestros⁴⁹ y eran los titulares de las cátedras de color y contraste para esos años. Estos trabajos cromáticos, sobre todo el del contraste simultáneo, fueron muy difundidos y utilizados en Europa por los maestros impresionistas franceses como Claude Monet (Imagen 6), sobre todo por el conocimiento de la teoría del color del químico Michel Eugène Chevreul, para finales del siglo XIX.

De acuerdo con Ernst Gombrich, la revolución plástica del Renacimiento, al igual que la del arte clásico griego, en parte se explica con la incorporación de los estudios científicos de la óptica, de la anatomía y de las matemáticas aplicadas, al trabajo artístico de pintores, escultores y arquitectos⁵⁰ De igual manera durante la revolución pictórica de los impresionistas, la ciencia tuvo un papel fundamental, pues además de los trabajos sobre color de Chevreul, ahora las tinturas que utilizaban los maestros en sus obras eran elaboradas a partir de petróleo, producidas y comercializadas en serie, durante la transición entre la segunda y la tercera etapa de la Revolución Industrial (1860-1890).

⁴⁹ Arturo Rodríguez, *Tamayo y la Evolución del Color*.

⁵⁰ Ernst Gombrich, *La Imagen y el Ojo*, p. 27



Imagen 12. Germán Gedovius, "La Dama de las Violetas", 1908

Colección del Banco de México

Vista en <http://www.museoblaisten.com/00cuadros/huge/Damaluto.jpg> 15/Feb/2016

Germán Gedovius (Imagen 12) realizó una estancia de estudios, de diecisiete años en Europa, posterior a los cuatro en la Academia de San Carlos. Allí visitó algunos de los museos más importantes en Francia, España e Italia, además de estudiar dibujo y técnicas de colorido con pintores como Herteri y Wilhelm von Dior en Alemania. Al regresar a México, en 1903, fue nombrado maestro de claroscuro y sustituyó al pintor catalán Antonio Fabrés (Imagen 13) en la cátedra de Composición y colorido en la Academia de San Carlos.

Germán Gedovius fue uno de los pintores mexicanos más cercanos al impresionismo francés, algo que podemos constatar en su obra. Y dentro del contexto del panorama mundial de arte, para la primera y segunda década del siglo XX, la pintura impresionista asombraba a las nuevas generaciones de pintores, que se oponían fervientemente a seguir una tradición académica que no terminaba por llenar sus expectativas.



Imagen 13. Antonio Fabrés, “Un ladrón”, hacia 1887.

Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Vista en <http://4.bp.blogspot.com/-qO5L1hy77Qo/TITdy3JdsCI/AAAAAAAAALA/9abw4hCwFcc/s1600/Un+ladron+-+fabres.jpg> el 15/Feb/2016



Imagen 14. Claude Monet, “El Jardín del Artista en Giverny”, 1883.

Museo de Orsay, París, Francia.

Vista en <http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/37/3722/QONAF00Z/posters/claude-monet-the-artist-s-garden-at-giverny-c-1900.jpg> el 15/Feb/2016

De acuerdo a los especialistas, en una lectura a detalle de las pinturas impresionistas, el tipo de pinceladas que Monet (Imagen 14) y Degas, por citar algunos ejemplos, utilizaron, son más gruesas y menos uniformes si las comparamos con las de pintores como Millet (1814-1875) (Imagen 15). Esta particular forma de utilizar el pincel más tarde identificaría y diferenciaría a los impresionistas de sus antecesores, además de que sería también utilizada por los nuevos actores de la pintura contemporánea (posimpresionistas como Van Gogh y Paul Cézanne, o los fauvistas como Henri Matisse)⁵¹. Con esta manera de utilizar el pincel quedaron de manifiesto los esfuerzos y experimentos cromáticos que los impresionistas dominaron a lo largo de su carrera.



Imagen 15. Jean Francois Millet, *Las Espigadoras*, 1857.

Vista en:

http://40.media.tumblr.com/ae941ceb4d6f3847ea74df3d30f8ea53/tumblr_n7z54axVNO1qfcut3o1_500.jpg el 1º de marzo de 2015

El hecho de que Rufino Tamayo tuviera como maestro a Saturnino Herrán y a Germán Gedovius, y que la influencia del impresionismo francés se mantuviera la Academia de San Carlos, fue una de las razones por las que el pintor comenzó a identificar que el color como cualidad formal de la pintura, representaba un reto y un camino lleno de posibilidades para la construcción de lo que posteriormente sería su estilo. Fue durante su periodo como estudiante, cuando Rufino Tamayo

⁵¹ Ver páginas 18, 19 y 20 de la investigación, ahí se localiza la explicación ampliada de la forma de pintar de los impresionistas.

identificó los problemas creativos que a lo largo de su carrera intentó resolver en el terreno formal.

Esta aparente cercanía entre los maestros de la Academia y el Impresionismo francés se explica en buena medida por la cercanía temporal entre las primeras décadas del siglo XX y el final del Porfiriato, en la cual, según la historiadora de arte Raquel Tibol, ciertas corrientes artísticas representaron una mayor atracción para los artistas mexicanos de ese tiempo. Según ella, este interés por privilegiar las manifestaciones artísticas del extranjero ya comenzaba a dar señas de inconformidad entre los estudiantes y egresados.

Cuando en 1921 Rufino Tamayo entró a trabajar como dibujante en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, en México los estilos más cultivados por quienes se consideraban artísticamente actualizados eran el impresionismo y un decorativismo art nouveau muy mexicanizado... Hacia el Impresionismo y el decorativismo eran orientados los alumnos de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, así como los planes de iniciación artística auspiciados por los organismos gubernamentales. No todos estaban de acuerdo y ya habían comenzado a surgir focos de inconformidad contra las tendencias anacrónicas.⁵²

Germán Gedovius (Imagen 12) resolvió de manera muy similar a Monet el fondo de la obra *La Dama de las Violetas*. El paisaje que Gedovius creó en esta obra nos remite a la forma en que los impresionistas pintaban al aire libre, y que Rufino Tamayo retomó y practicó, dentro y fuera de la Academia: dentro, influido por las enseñanzas de sus maestros Montenegro, Gedovius o Herrán, y fuera, cuando participó como maestro en las denominadas Escuelas de Pintura al Aire Libre impulsadas por el pintor Alfredo Ramos Martínez.

En 1913 fue fundada en Santa Anita la primera escuela al aire libre como un taller exterior de la misma academia de San Carlos, ésta cerró el año siguiente con la

⁵² Raquel Tibol, *Tránsito de Tamayo hacia las fuentes*, p. 41

Ese anacronismo que menciona Tibol deja ver que para inicios del siglo XX, las vanguardias han comenzado a desplazar en vigencia al impresionismo, llevando hacia otro lado los nuevos lenguajes plásticos.

*destitución de Alfredo Ramos Martínez como director. En 1920 con el apoyo de Vasconcelos quien restituyó a Ramos Martínez en la dirección de San Carlos se estableció nuevamente otra escuela al aire libre, esta vez en Coyoacán en la ex Hacienda de San Pedro.*⁵³

En estas escuelas de pintura al aire libre, algunos estudiantes de la Academia como el propio Tamayo y el muralista David Alfaro Siqueiros tomaron y dieron clases. Fueron de relevancia, porque el modelo que Alfredo Ramos Martínez implementó conjuntaba la teoría y la práctica de la pintura impresionista, y también la de los paisajistas ingleses de inicios del siglo XIX. Es decir, la síntesis y aplicación de enfrentar a la naturaleza directamente, para pintar paisajes y temáticas nacionales de corte urbano.

Para el caso de Rufino Tamayo, el aprendizaje en estas escuelas se puede apreciar en su obra temprana, sobre todo en la de la década de los años veinte. En aspectos formales y de manera puntual, el tipo de pincelada empleada es similar a las que Monet y Cézanne utilizaban para resolver sus cuadros, temáticamente hablando, utilizó paisajes urbanos y naturales que nos remiten a entornos nacionales, y en cuestiones de colorido, muy cercano a ocres, amarillos y cafés, la mayoría de ellos empleados en tonos clarificados, además de la incorporación de efectos vegetales y hojas de árboles resueltas en color verde cazador, tal y como lo vemos en dos obras tempranas: *Una Capilla de Oaxaca* (Imagen 16) de 1920, y *Paisaje* de 1921 (Imagen 17).

⁵³ Mariana Morales, *Una teoría del color para Rufino Tamayo*, p. 11

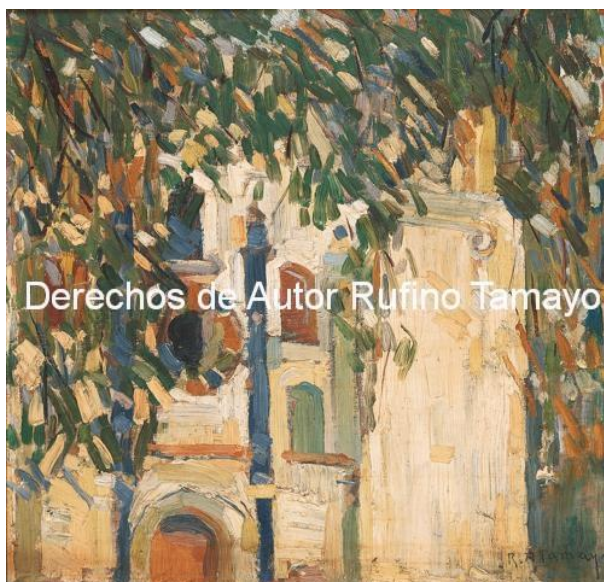


Imagen 16. Rufino Tamayo, Una Capilla de Oaxaca, 1920.

Vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/projects/una-capilla-de-oaxaca/> el 2/marzo/2016

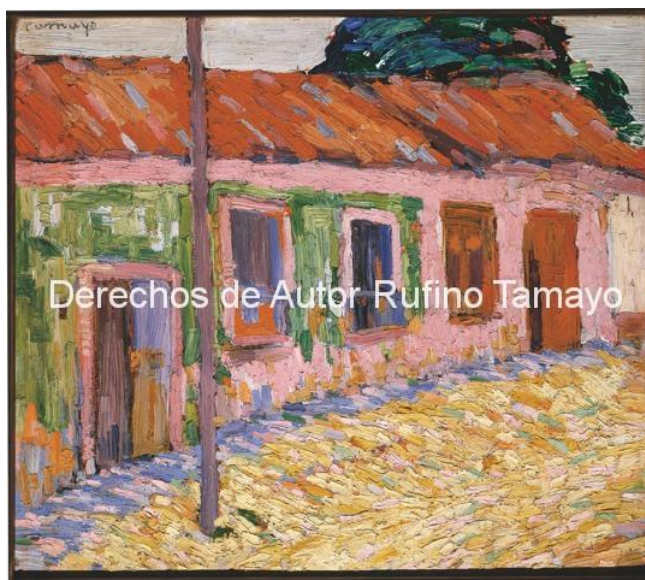


Imagen 17. Rufino Tamayo, Paisaje, 1921.

Vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/Paisaje-1921.jpg> el 2/marzo/2016

Estas dos obras, además de ser de lo poco que se conoce de la fase temprana de Rufino Tamayo, guardan por sí mismas la incursión del pintor en el método impresionista y principalmente, en el posimpresionista, de pintar al aire libre. Incluso está documentado que el joven Tamayo realizó algunas obras cuando

Roberto Montenegro era su maestro en San Carlos, quien a su vez regresaba después de varios años de estar en Europa estudiando y pintando, con la influencia impresionista latente.

A Montenegro le interesaba que cambiáramos nuestra concepción de luz y fue así que comenzamos a salir de excursión por varios estados de la República... creo que su esfuerzo sí tuvo frutos, porque para los que estábamos interesados verdaderamente en la pintura aquellas visitas fueron una experiencia muy significativa.⁵⁴

Siguiendo lo que el pintor refiere acerca de la manera en que Montenegro los hacía pintar, infiero dos cosas: estos viajes realizados a diferentes estados del país con Roberto Montenegro, le dieron a Rufino Tamayo un conocimiento más cercano de distintas regiones de la nación, además de que le mostraron una de las varias problemáticas que representa el color en la pintura: resolver las obras a partir de las distintas formas de emplear la luz, o incluso prescindir de ella, algo que con seguridad ya conocía desde sus primeros años en San Carlos.

La obra *El Calvario de Oaxaca* (Imagen 18) de 1921 es una muestra de la asimilación de la metodología impresionista enseñada por Montenegro: las pinceladas muestran un trabajo de mezcla realizado directamente sobre el soporte, y a pesar de ser una obra de pequeñas dimensiones, se distingue cómo el color es el encargado de formar el espacio compositivo al abarcar en su totalidad el cuadro. Esta obra es prueba de cómo el pintor utilizó el color como un fenómeno de luz, así como lo proponían los maestros impresionistas. La *impresión* del día es lograda a través de un firmamento en azul, en el que se asoman algunas nubes detrás de las construcciones arquitectónicas resueltas en ocre que el pintor plasmó. Sin dibujo, sólo a través del color Rufino Tamayo logró pintar una escena de su estado natal.

⁵⁴ Ingrid Suckaer, Rufino Tamayo, *Aproximaciones*, p. 53 citado en Mariana Morales, Una teoría del color para Rufino Tamayo, p. 12.



Imagen 18. Rufino Tamayo, *El Calvario de Oaxaca*, 1921.

Colección Andrés Blaisten

Foto: E.A.

La historiadora Mariana Morales en su obra *Una Teoría del Color en la Pintura de Rufino Tamayo* afirma que además de Oaxaca, Roberto Montenegro llevó a sus estudiantes a Michoacán y a otras partes del país con el fin de enseñarles el método impresionista de pintura. Lo anterior vendría a reforzar la concepción que Raquel Tibol tiene acerca de la obra de Rufino Tamayo, pues lo entiende como un pintor de un complejo y profundo carácter mexicano.

*Pictóricamente él habla en maya, en zapoteco, en teotihuacano, en tarasco, en náhuatl, con la naturalidad de dominar lenguas maternas al extremo de no necesitar articularlas en sus voces arcaicas, sino en las que, brotadas de aquellas, se han transfigurado en lenguaje actual, contemporáneo.*⁵⁵

Esta concepción del pintor Tamayo, como creador de un lenguaje artístico propio, centrado básicamente en explotar las cualidades formales de la pintura y alimentado profundamente por la cultura mexicana, me lleva a visualizar uno de los problemas que el pintor identificó y trató de resolver: ¿Cómo alcanzar un grado de síntesis formal y temática en el que confluyan las formas internacionales de hacer pintura, sin perder el cimiento de la cultura mexicana?

⁵⁵ Raquel Tibol, *Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo*, p. 14

A lo largo de esta revisión biográfico-artística del pintor Tamayo, conviene tener presente a otro de sus maestros en la Academia, que también incitó a los estudiantes a renovar la plástica mexicana por medio de nuevas propuestas, temáticas y alternativas formales que rompieran con las dominantes, Alfredo Ramos Martínez (Imagen 19).



Imagen 19. Alfredo Ramos Martínez, "Mujeres con fruta", 1930.

Vista en <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.mx/2015/02/alfredo-ramos-martinez-pintura.html>
el 15/Feb/2016

Probablemente Alfredo Ramos Martínez representó para Rufino Tamayo lo que Gerardo Murillo "Dr. Atl" para los jóvenes muralistas Orozco, Rivera y Siqueiros. Mientras el segundo retaba e instaba a los jóvenes artistas a proponer un movimiento que identificara a México en el panorama del arte a nivel mundial, el primero hacía lo propio y a la vez sugería una nueva forma de expresión plástica mexicana. Ambas fundamentaban sus propuestas en la expresión de la cultura y la identidad nacional, aunque los modos, técnicas, valores, temáticas y prioridades formales serían lo que trazaría dos caminos alternos, uno que sería tomado por los muralistas, y el otro, por donde Rufino Tamayo comenzaría a edificar su propio lenguaje artístico. Ramos Martínez fue director de la Academia de San Carlos a partir de 1913, y fue el precursor de las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

El maestro Alfredo Ramos Martínez nació en Monterrey, Nuevo León en 1871, estudió por medio de una beca en la Academia de Arte de San Carlos, donde ingresó a la edad de catorce años. En 1900 por medio de un apoyo económico otorgado por la filántropa Phoebe Hearst, Ramos Martínez pudo acudir a una estancia de estudio en París donde su llegada coincidió temporalmente con el desarrollo del movimiento posimpresionista, y conoció prontamente la obra de pintores como Paul Gauguin, Vicent Van Gogh, Paul Cézanne, entre otros⁵⁶

La relación de los maestros de Rufino Tamayo con la vanguardia europea de finales del siglo XIX marcó una fuerte influencia sobre las prioridades formales en las que los jóvenes estudiantes centraron su trabajo. En el caso de los partidarios del impresionismo, prescindir del uso del dibujo, pintar al aire libre durante diferentes horas del día y mezclar directamente los colores sobre el soporte, podrían ser algunos de estos ejemplos.

Aunque Rufino Tamayo siempre declaró abiertamente que en la Academia los estudiantes tenían serias limitaciones en cuanto a la creatividad formal, después de esta breve revisión queda demostrado que la asimilación e interpretación del arte europeo y el impulso al nacimiento de la pintura mexicana contemporánea por parte de sus maestros, constituyeron el primer pilar dentro de su carrera artística.

En ese año (1921) una vez fuera de San Carlos y bajo la presidencia del general Álvaro Obregón, el entonces Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, como parte de la estructuración de su equipo de trabajo, nombró al pintor Tamayo director del Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología.

Entre las funciones que Rufino Tamayo tuvo en la dirección de dicho departamento, resaltó la de organizar pequeñas exposiciones de artefactos y piezas antiguas que servían como modelos para algunos artesanos que

⁵⁶ Biografía de Alfredo Ramos Martínez consultada en <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.mx/2015/02/alfredo-ramos-martinez-pintura.html> el 24 de julio de 2016.

trabajaban con cerámica, textiles y otros materiales⁵⁷. Estas exposiciones organizadas por el pintor fueron acercamientos con las formas y las expresiones artísticas contemporáneas y antiguas de México, que posteriormente serían incorporadas a la obra del autor de diferentes maneras.

Es común, para efectos de la historiografía utilizada para investigaciones sobre la obra de Rufino Tamayo, que se destaque el arte del México Antiguo como una de las mayores influencias del pintor, pero, por otro lado, la atribución que hacen algunos historiadores e investigadores, a la sangre indígena de Rufino Tamayo como responsable de dicha influencia, resulta demasiado simple. Siguiendo las ideas de Jorge Alberto Manrique, durante el desempeño de Rufino Tamayo como director de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología, es cuando el arte antiguo mexicano es asimilado como una influencia, sobre todo por dos aspectos puntuales: la concepción geométrica de la forma y la función simbólica o metafísica de las imágenes y los objetos⁵⁸. De aquí que se desprenda como una línea de reflexión explicar el color en la obra de Rufino Tamayo desde su dimensión simbólica y funcional.

Refiriéndose al color, autores como Jorge Alberto Manrique, Justino Fernández y el propio Damián Bayón, señalan que el arte popular mexicano es otra de las influencias que el pintor tuvo. En un primer momento, Manrique atribuye el primer contacto con el arte popular a la infancia del pintor, a través de los juguetes artesanales de su natal Oaxaca. Sin embargo, el contacto más significativo fue trabajando en el Museo Nacional de Arqueología, donde conoció y asimiló estos dos elementos: por un lado, el arte antiguo mexicano, y por otro, el arte popular contemporáneo.

De acuerdo con Mariana Morales, la relación que se tejía entre arte prehispánico, dibujante, artesano y el artista contemporáneo resulta sumamente interesante, a lo que yo agregaría explicativa, pues si tenemos presentes los acercamientos que el pintor tuvo años antes con la forma impresionista de pintar, la fundamentación de

⁵⁷ Jorge Alberto Manrique, *Una Visión del Arte y de la Historia II*, p. 349

⁵⁸ *Ibidem*, p. 349

su pintura en la cultura mexicana comenzaba a confluir con lo aprendido en la Academia. Todo esto, inmerso en un contexto posrevolucionario, donde los artistas y los intelectuales comenzaban a preguntarse cómo debía ser *lo nacional*.

Justo por estos años, los muralistas comenzaban a tomar las paredes de los edificios públicos que el Secretario de Educación José Vasconcelos se encargaba de gestionar. Para ese entonces, ellos ya tenían clara su propuesta: un arte monumental por ser de utilidad pública, que representara el pasado y la estética indígena, alejado de toda pretensión individualista y burguesa.⁵⁹ Por otro lado, se encontraba el joven Tamayo, configurando su estilo y asimilando influencias. La propuesta y el estilo de Rufino Tamayo se afianzaron y consolidaron algunos años después.

Rufino Tamayo trabajó en el Museo de 1922 a 1926⁶⁰ y durante este tiempo, en su obra se identifica una tendencia hacia cromatismos oscuros, que poco tienen que ver con las obras realizadas bajo la tutela de Roberto Montenegro (*El Calvario de Oaxaca, Pátzcuaro, Paisaje*) de principios de la década de los años veinte.

Cuando el pintor se encontraba trabajando en el Museo Nacional de Arqueología, las obras que realizó muestran la siguiente fase, en la que temáticamente hablando, aún recurre a algunas propuestas como el paisaje urbano ahora incorporando arquitectura industrial como lo vemos en *Fábrica* de 1925 (Imagen 20).

⁵⁹ David Alfaro Siqueiros, *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, p.2

⁶⁰ Ingrid Suckaer, citada por Mariana Morales en *Una teoría del color para Rufino Tamayo*, p. 15

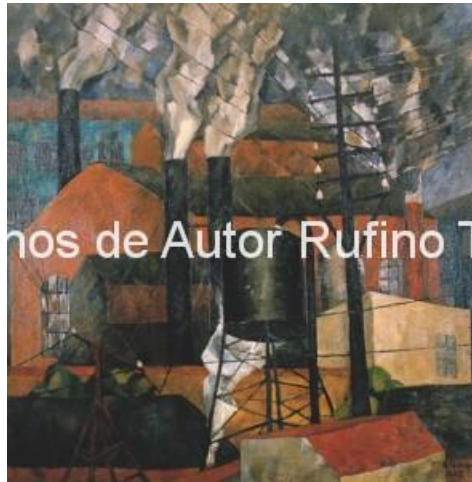


Imagen 20. Rufino Tamayo, *Fábrica*, óleo sobre tela, 1925.

Colección Privada.

Imagen vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/projects/fabrica/> el 7/Mar/2016

Resuelta en ocres, negro, azul y anaranjado, resulta evidente la tendencia de oscurecer la paleta y recurrir a las mezclas, que incluso hipotéticamente, pareciera cercana al expresionismo, sobre todo por el contraste del color naranja y el negro. Lo anterior, considero que no es otra cosa más que parte de la experimentación perpetua que caracterizó al pintor a lo largo de su carrera.

Otro de los fenómenos que descubrí en la obra de estos años, es que contrario a lo que se pudiera pensar, la descomposición de la figura en el dibujo, que es una característica muy importante en su obra, y que es atribuida normalmente a su contacto con los pintores cubistas, Rufino Tamayo la empezó a utilizar desde los primeros años.

Pintura como análisis de la realidad. Los objetos, los hombres, las mujeres, los animales están ahí, descompuestos, desarticulados, reducidos a elementos autónomos y luego recompuestos, organizados de nueva cuenta, imbricadas sus partes según un orden que responde más a las necesidades del cuadro –o si se quiere, a las necesidades de Tamayo en el cuadro.⁶¹

⁶¹ Jorge Alberto Manrique, *Una Visión del Arte y de la Historia*, p. 357

Aunque Manrique hace referencia en este texto a la obra de la década de los treinta, queda claro que el pintor comenzó a reformular y a interpretar la realidad por medio de la descomposición de la forma, un recurso que utilizará constantemente.

Para demostrar lo anterior, basta dar una mirada a la obra *Fonógrafo* (Imagen 21), en la que es visible el fraccionamiento de la figura principal, pero que se acerca a la *realidad* de lo representado gracias al cromatismo en que Tamayo resolvió el cuadro; ocre, negro y naranja para este caso, que permiten identificar un disco y el reproductor musical.



Imagen 21. Rufino Tamayo, *Fonógrafo*, óleo sobre tela, 1925.

Colección Privada.

Imagen vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/projects/el-fonografo/> el 7/Marzo/2016

Para la mitad de la década de los veinte, Rufino Tamayo se mantuvo aún en una perspectiva experimental, en la que sus escalas cromáticas se presentan en combinaciones hasta cierto punto, elementales, donde el oscurecimiento es una constante, pero donde al mismo tiempo el dibujo comienza a acercarse al cubismo.

Previo a su primer viaje a Nueva York, destaca la cercanía que Rufino Tamayo tuvo con el grupo de intelectuales denominados *Contemporáneos*, principal opositor al grupo artístico dominante para la década de los veinte y los treinta.

Agrupados en una revista, jóvenes escritores y pintores participaban activamente con contribuciones y propuestas que respondieran a las cuestiones sobre “lo nacional”. Este no alineamiento a los preceptos dictados por los muralistas desataron una serie de polémicas y acusaciones contra ellos, algo con lo que tuvieron que aprender a vivir y trabajar, en esta búsqueda de un camino artístico alterno, tanto en la plástica, como en otras manifestaciones artísticas.

La revista cultural Contemporáneos reunió a escritores y críticos y en un cierto momento se convirtió en el punto central de la polémica. Se atacaba a quienes en ella participaban de elitistas, de extranjerizantes, de exquisitos, cuando no directamente de traidores a la cultura nacional o de homosexuales.⁶²

Pintores como Carlos Mérida, Julio Castellanos, Agustín Lazo, el propio Rufino Tamayo y Manuel Rodríguez Lozano fueron muy cercanos colaboradores de la revista, y por ende, enemigos de facto de los muralistas. Estos pintores en particular, colocaron las bases para lo que años más tarde sería el movimiento plástico de *Ruptura* contra el arte oficial, y lo hicieron precisamente estableciendo un diálogo más abierto, en el terreno de lo formal, con las vanguardias de Europa, sin dejar de lado la preocupación por lo nacional. En el caso particular de Rufino Tamayo, él no se convirtió en un pintor que priorizó lo extranjero, sino propuso un camino distinto para resolver por medio de los valores plásticos, el problema de lo “nacional”.

El grupo cuyos planteamientos respecto a “lo mexicano” en las artes plásticas se enfrentara más directamente con las ideas del grupo dominante fue el de los Contemporáneos. Poetas y pintores –Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Abraham Ángel y Rufino Tamayo, entre otros- plasmaron una sensibilidad intimista y subjetiva, que rechazó la retórica, la voz colectiva. Se inspiraron en la actitud del artista popular ante su temática, pero también incorporaron libremente elementos de las vanguardias europeas. Su

⁶² Jorge Alberto Manrique, *Contracorriente Pictórica: Una Generación Intermedia*, p. 2156-2158.

*mexicanismo radicó en los valores formales de su producción más que en una temática histórica o costumbrista.*⁶³

El abanderamiento de Rufino Tamayo como emblema del movimiento de *Ruptura*⁶⁴ que hicieron autores como Jorge Alberto Manrique, Rita Eder e Ida Rodríguez en sus textos, muestra la cercanía del pintor con las nuevas generaciones de artistas egresados de la Academia, quienes lo visualizaron como el emblema de una mayor apertura al diálogo plástico con artistas internacionales, sin dejar de lado la cultura nacional.

*Son muchos los factores que acondicionan los cambios; sin embargo, es casi un clisé (sic) aceptado el que en México, en el campo de la pintura, la obra de Rufino Tamayo indica la ruptura entre un arte enraizado en problemas nacionales que tratan de universalizarse y un arte basado en conceptos internacionales.*⁶⁵

Después de revisar los señalamientos que los muralistas realizaron hacia Tamayo y los pintores cercanos a los Contemporáneos, me gustaría señalar la más completa explicación que encontré acerca del enfrentamiento de Siqueiros y Rivera contra Rufino Tamayo, el cuál debe ser entendido exclusivamente en el terreno de lo artístico y lo conceptual, pues varias veces representaron juntos a México en Bienales y eventos de arte a nivel mundial. Para ello, Raquel Tibol en su libro *Historia General del Arte Mexicano: Época Moderna y Contemporánea* realiza una sintética pero completa explicación acerca de este enfrentamiento.

Pero la oposición es franca; si el realismo (los muralistas) se aferra a una dialéctica materialista de médula histórica, Tamayo se define por la fantasía desligada de lo temporal... Si la temática de los realistas se inspira en las complicadas vicisitudes de sus semejantes y en experiencias colectivas; la de

⁶³ Karen Cordero, *Siglo XX*, p. 148-149 en *Museo Nacional de Arte. Una Ventana al Arte Mexicano de Cuarenta Siglos*, Museo Nacional de Arte y Alcatel Indetel.

⁶⁴ El Movimiento de Ruptura también es conceptualizado por Manrique como el Movimiento de los Artistas de la Contracorriente, los dos conceptos hacen referencia al mismo movimiento artístico.

⁶⁵ Ida Rodríguez Prampolini, *Las Expresiones Plásticas Contemporáneas en México*, p. 192 en *Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana, Arte Moderno y Contemporáneo*, Xavier Moyséén (Coord.)

Tamayo se alimenta de un ansia de evasión y de impulso de introspección que le otorga calidad esotérica; si los realistas van componiendo el retrato crítico y esperanzador de su tiempo, las invenciones de Tamayo tienen la validez relativa de un testimonio individual.⁶⁶

Cabe aclarar que el señalamiento acerca de las influencias internacionales en la obra del pintor Tamayo suele atribuirse por los autores, al contacto durante los viajes a Nueva York y Europa, a partir de 1926, pero con esta revisión de los primeros años de estudio y trabajo artístico, queda demostrado que el conocimiento del arte europeo vino desde mucho antes.

Después de la estancia de trabajo en el Museo Nacional de Arqueología, el joven pintor decidió emprender el primero de varios viajes a Nueva York, con el fin de continuar su aprendizaje y conocer de primera fuente los trabajos de los artistas de vanguardia vigentes para ese momento, desde el impresionismo francés hasta los cubistas.

Durante su estancia inicial en los Estados Unidos, Tamayo conoció el impresionismo, el fauvismo, el cubismo y la Escuela de París en dos exposiciones importantes: De Ingres a Picasso, y El Arte Francés de los Últimos 50 años. Y en una gran exposición en 1928 también entró en contacto con Matisse. Al igual que sus contrapartes estadounidenses mantuvo un diálogo abierto con los modernistas europeos.⁶⁷

Siguiendo lo propuesto por Jorge Alberto Manrique, para los primeros años en Nueva York, las influencias directas fueron Cézanne, Braque, Matisse y Joan Miró, además de Marcel Duchamp, Stuart Davis y Yasuo Kuniyoshi. Si tomamos en cuenta estas influencias, y el hecho de que Rufino Tamayo comenzara a pintar desde su llegada a la ciudad, lo anterior modificó de manera visible sus cualidades formales.

⁶⁶ Raquel Tibol, *Historia General del Arte en México: Arte Moderno y Contemporáneo*, p. 179

⁶⁷ Jorge Alberto Manrique, *Una Visión del Arte y de la Historia*, p.351

Este cambio de preocupaciones formales del pintor son visibles, antes de centrarnos en el color, en las nuevas temáticas que comienzan a tener presencia en sus obras. Al igual que Paúl Cézanne, Rufino Tamayo comienza a utilizar naturalezas muertas como temas para pintar, que complementaba con un escenario de fondo. Pero ¿qué es lo que le permite formalmente recurrir temáticamente a las naturalezas muertas y a composiciones similares? Considero que dentro de este caminar experimental, los elementos naturales como las frutas, le permitieron al pintor hacer uso de escalas cromáticas más claras y cercanas a los cálidos, en comparación con las de obras previas al primer viaje a Nueva York. Las naturalezas muertas han sido temáticas recurrentes de los pintores a lo largo de la Historia del Arte, y constituyen un símbolo relacionado con su formación en la academia.

De 1928, ejemplifican esta evolución obras como *Naturaleza Muerta con Pie* (Imagen 22) que aún guarda rasgos de oscurecimiento, *Naturaleza Muerta* (Imagen 23) y *Naturaleza Muerta con Plátanos* (Imagen 24).



Imagen 22. Rufino Tamayo, *Naturaleza Muerta con Pie*, 1928.

Imagen vista en: <http://www.museoblaisten.com/00cuadros/huge/natconpietamayo.jpg> el 9/Mar/2016

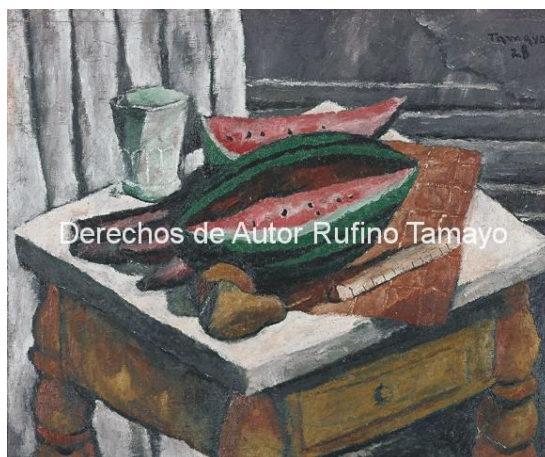


Imagen 23. Rufino Tamayo, Naturaleza Muerta, 1928.

Imagen vista en <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/Naturaleza-muerta-1928.jpg> el 9/mar/2016

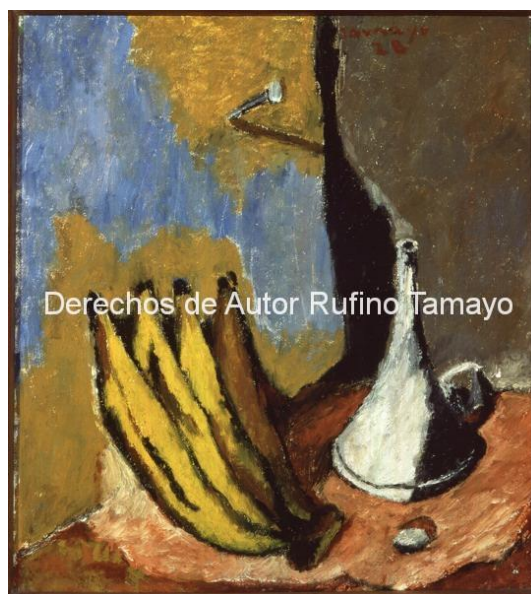


Imagen 24. Rufino Tamayo, Naturaleza muerta con plátanos, 1928.

Vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/Naturaleza-muerta-con-pl%C3%A1tanos-1928.jpg> el 7/mar/2016

Para la obra de 1928, Rufino Tamayo utilizó escalas de colores más claras en comparación con la obra de 1924 a 1926, estas escalas respondieron a una nueva inquietud plástica, que nació probablemente de la identificación de las temáticas y las cualidades formales de los pintores de vanguardia. Si bien es cierto que estamos frente a una nueva etapa formal y temática, aquí es donde se localiza una de las pruebas más evidentes de la influencia europea: modificar

temáticamente las obras, permitió al pintor experimentar nuevas posibilidades cromáticas; mientras en la etapa anterior localizamos una tendencia hacia oscurecer los pigmentos, ahora el pintor recurre a los colores claros e incorpora más luz en la composición.

Aún en esta etapa, los usos de los contrastes altamente marcados o centrales son pocos, pero paso a paso el pintor comienza a dar visos de que está experimentando y entendiendo el color desde varias ópticas: como un fenómeno de luz, como la cualidad formal que le permite lograr una mayor expresividad, y como un vehículo dotado de significados. En cuestiones temáticas la naturaleza muerta se utilizaban incluso desde antes de Cézanne, pues los propios impresionistas como Claude Monet o los barrocos como Caravaggio las emplearon.

El pintor llevó a cabo diversas estancias intermitentes en Nueva York para posteriormente regresar a la ciudad de México. Estas estancias eran dedicadas a recorrer exposiciones, y a realizar obra. Rufino Tamayo siempre se caracterizó por su trabajo constante y su concepción de la pintura como una construcción permanente. Fue un arduo crítico de los artistas que solo creaban obra “cuando estaban inspirados”, y siempre entendió la pintura y el arte como un trabajo que requería esfuerzo, estudio y tiempo.

Una vez revisados los cimientos sobre los cuales el pintor edificó lo que posteriormente sería su estilo, es prudente revisar y explicar dos décadas que son cruciales para entender la pintura consolidada de Rufino Tamayo. Por un lado, tenemos los años treinta, donde el pintor incorporó nuevas temáticas a su obra y asimiló nuevas influencias, y por otro lado, los años cuarenta, en la que diversos autores coinciden en que es la década donde el pintor maduró como artista, y donde se consolidó la obra que es más representativa.⁶⁸

⁶⁸ Juan Carlos Pereda en su *Semblanza* sobre el pintor señala la década de los treinta como una etapa previa a la consolidación. Al respecto de los años cuarenta, Damián Bayón señala en su libro *Hacia Tamayo*, que la consolidación para estos años es algo evidente.

Es sabido que los pintores resuelven problemas de tipo creativo, asimilando influencias y haciendo uso de los recursos visuales y plásticos de los que disponen. Dentro de esta dinámica, es importante revisar la obra de otros artistas que muchas veces puede ejercer una influencia dentro de su trabajo plástico, mostrando al pintor como otros resolvieron sus propios problemas, en distintos tiempos y espacios.

Un ejemplo de lo anterior, lo traduzco en dos sentidos: primeramente, y en cuestiones formales, el artista al ver la obra de otros creadores identifica prioridades, tendencias e influencias que a su vez el otro tuvo; las discierne, las asimila, y las coloca en perspectiva con lo que pretende resolver. En segundo término, existe la figura de la reinterpretación temática de la obra de otros artistas, pues el tema a veces es utilizada por el pintor a partir de ver otra obra, pero dándole un enfoque distinto y resolviéndola a su manera. Un ejemplo de lo anterior es *La Última Cena* pintada por Leonardo Da Vinci en 1497 (Imagen 25), y *La Última Cena* de Salvador Dalí de 1955 (Imagen 26). Aunque distan mucho temporalmente, el tema es uno de los más recurrentes en la Historia del Arte, resueltos a las consideraciones de los artistas y de la época.

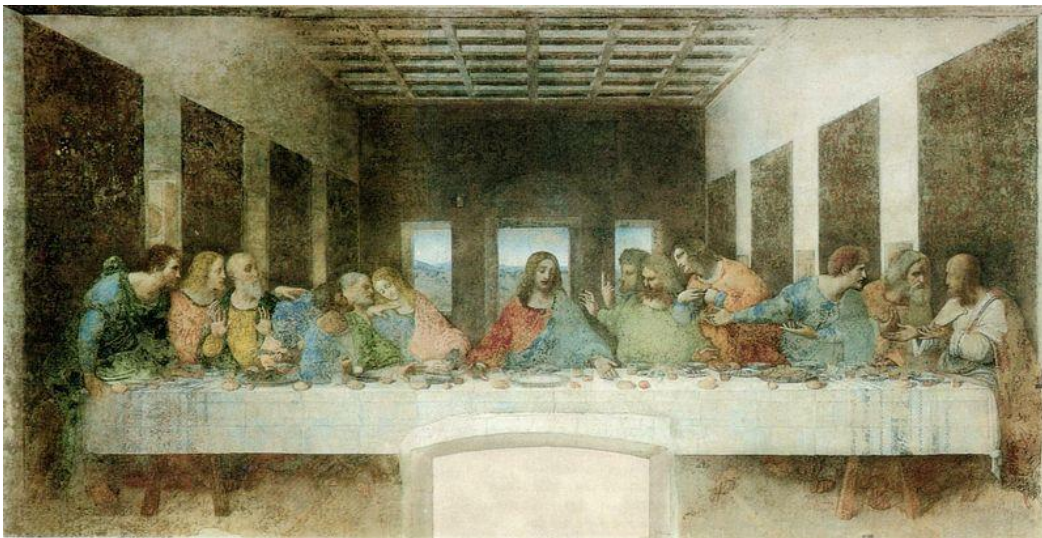


Imagen 25. Leonardo Da Vinci, *La Última Cena*, 1497.

Imagen vista en <http://1.bp.blogspot.com/-ymIk8ZIA9gU/UHPZ5YsSCGI/AAAAAAAAALfY/xPjx-vrhoyE/s1600/la+ultima+cena.jpg> el 3/Mayo/2016.



Imagen 26. Salvador Dalí, *La Última Cena*, 1955.

Imagen vista en <http://blog.jotallorente.com/palabra-de-dios-y-arte-la-ultima-cena/> el 3/Mayo/2016

En 1939, el museo de Arte Moderno de Nueva York realizó una de las exposiciones con mayor expectativa hasta ese momento: *El Guernica* pintado por Picasso en 1937, fue expuesto en dicho museo, y al año siguiente se realizó una exposición en retrospectiva de la obra del pintor español.⁶⁹ Estas exposiciones coincidieron temporalmente con el periodo en el que Rufino Tamayo comenzó la consolidación de su estilo; aquí las influencias que se han revisado con anterioridad han confeccionado una amalgama temática y formal que se nutre con el trabajo cotidiano del pintor, y que se alimenta fundamentalmente de la cultura mexicana.

La obra de Pablo Picasso significó para Rufino Tamayo un interés mayor por conocer el arte antiguo de su país, pues el español destacó mucho las raíces de España como una de sus influencias. Este interés despertado en el pintor Tamayo por Picasso, y ya explorado años antes en el Museo Nacional de Arqueología, acompañaba el cambio de paradigma temático que el mexicano había realizado para la década de los treinta, pasando de las naturalezas muertas predominantes

⁶⁹ Jorge Alberto Manrique, *Una Visión del Arte y de la Historia*, p. 351

a finales de los veinte, a composiciones un tanto surrealistas, y a una clara reformulación de la estética indígena y el arte antiguo mesoamericano.

En la década de los años treinta detecté la siguiente etapa de experimentación del pintor, sobre todo en su obra de caballete, aunque también destaca el inicio de su trabajo como muralista. En 1933, pintó su obra *El Canto y la Música* en la Escuela Nacional de Música (Imagen 27). Con este mural se inauguró otra de las técnicas con las que el pintor trabajó a lo largo de su carrera: la pintura al fresco, aunque a diferencia de los muralistas, no fue la preponderante. Curiosamente se inició en ella diez años después de que los “tres grandes” comenzaran oficialmente con su movimiento. En cuestiones formales, se identifica el recurso de la representación femenina indígena con la cantante del panel central, y las dos figuras femeninas que parecen levitar en la parte superior (Imagen 28), así como la tendencia hacia los cromatismos oscuros. Se identifican naranja, gris y ocre, además de un blanco con aplicaciones de negro en las vestiduras de la cantante. Rufino Tamayo a lo largo de su carrera encontró la manera de conjugar algunos elementos del arte occidental, sin perder el camino trazado por su búsqueda de un lenguaje plástico nacional.



Imagen 27. Rufino Tamayo, *El Canto y la Música* (detalle panel central), 1933.

Imagen vista en <http://cdmxtravel.com/es/lugares/el-canto-y-la-musica-de-rufino-tamayo.html> el 3/Mayo/2016.

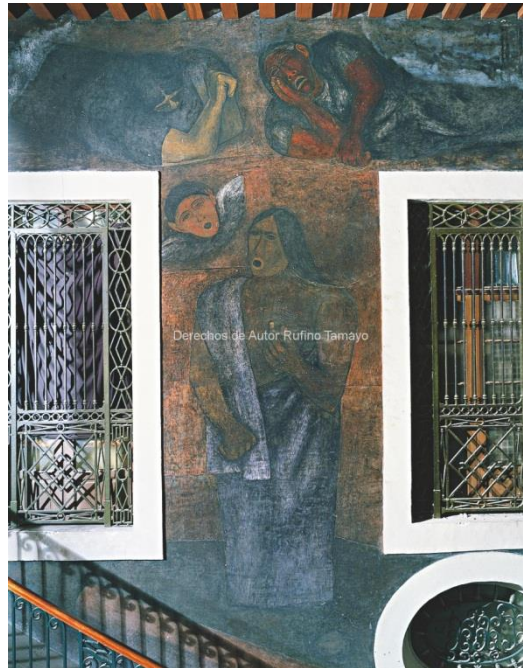


Imagen 28. Rufino Tamayo, *El Canto y la Música*, 1933.

Imagen vista en <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2014/01/El-canto-y-la-m%C3%BAsica-1933-2.jpeg> el 3/Mayo/2016.

A decir de algunos especialistas en la obra del pintor, los murales que realizó le confirieron sin querer, un lugar al lado de los tres máximos exponentes del movimiento muralista. En palabras del propio pintor, el distanciamiento con ellos no fue otra cosa más que la diferencia en la concepción del arte y el camino hacia una propuesta plástica que naciera fundamentalmente de lo nacional, pero conjugada con cualidades formales que le permitieran realizar un lenguaje propio y único. Incluso el propio Rufino Tamayo en una entrevista con Gilberto Marcos señaló su preocupación por hacer *arte para el pueblo*, refiriéndose a las producciones en serie de obra gráfica, algo que desde su perspectiva era una de las preocupaciones centrales del muralismo, y que, sin embargo, no alcanzó a concretar. Rufino Tamayo nunca secundó la idea del pintor David Alfaro Siqueiros respecto a que pintar un mural era más importante, por su función social, que realizar obra de caballete.

Yo siempre he dicho que lo que hicieron estos pintores (Orozco, Siqueiros, Rivera) es de mucha importancia porque lo hicieron en el momento preciso

de la Revolución cuando todo estaba por hacerse... pero yo creo que el arte más que ser nacional, es internacional como lo es la cultura, esa es una de las razones por las cuales yo estuve en contra de ese movimiento. Era un movimiento totalmente nacionalista, yo no creo en eso, yo soy universalista, sin dejar el hecho de que soy mexicano, que soy de un lugar geográfico que tiene ciertas características de las cuales yo absorbo⁷⁰

El discurso oficial que el muralismo promovió, dificultó al pintor la difusión de su obra, sin embargo haber realizado murales como *El Canto y la Música*, *El Día y la Noche*, *Dualidad* y *Nacimiento de Nuestra Nacionalidad* bastó para que la crítica lo situara dentro del movimiento muralista. Hay que puntualizar que Rufino Tamayo se hermanó con los muralistas sólo por medio de la técnica y por el hecho de realizar algunos de sus murales en edificios públicos (*Nacimiento de Nuestra Nacionalidad* en el Palacio de Bellas Artes, *Dualidad* en el Museo Nacional de Antropología e Historia y *El Canto y la Música* en la Escuela Nacional de Música), porque temáticamente y formalmente dista respecto de Siqueiros y a Rivera.

Para empezar, es muy complicado, salvo en muy pocas obras como *Ritmo Obrero* de 1935, encontrar un tema explícitamente político o alguna alusión a cierta ideología. En *Ritmo Obrero* (Imagen 29) el pintor recurre a recursos cromáticos y elementos iconográficos que permiten al espectador identificar a los tres personajes colocados de espaldas como trabajadores; el azul de los pantalones de mezclilla, así como los remos o palancas que sostienen el hombre del centro y el del lado derecho, y el martillo que tiene en su mano derecha el hombre de la izquierda.

⁷⁰ Entrevista de Gilberto Marcos con Rufino Tamayo vista en <https://www.youtube.com/watch?v=c0dLQC8DK40> el 26 de julio de 2006.

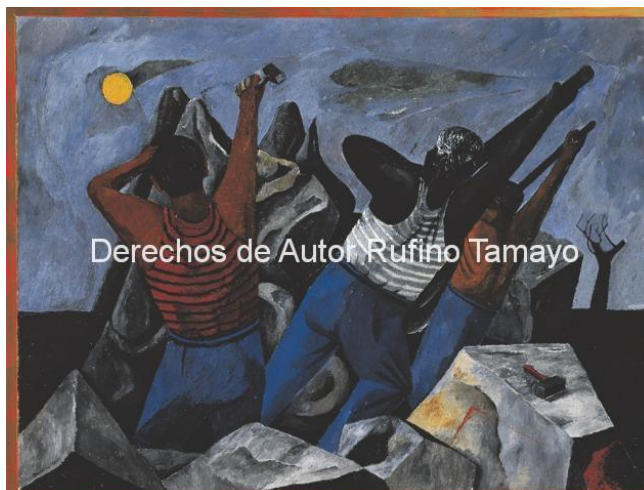


Imagen 29. Rufino Tamayo, *Ritmo Obrero*, 1935.

Imagen vista en <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/Ritmo-obrero-1935.jpg> 16/mayo/2016.

Los tres individuos se encuentran trabajando por algo, lo cual es visible gracias a las posiciones de escorzo que guardan sus cuerpos. El conjunto rocoso sobre el que trabajan se encuentra dominado en gris con algunas incrustaciones de colores terrosos como el rojo de la esquina inferior derecha, y un amarillo mezclado con ocre. Llama la atención que el pintor haya colocado en el trabajador del centro el cabello en color blanco y negro, como una forma de representar las diferentes edades de los trabajadores, así como el cansancio del ritmo de trabajo industrial que los obreros habitualmente llevan. También este personaje es el que tiene el color de piel más obscura de los tres; prácticamente la cara, el cuello y los brazos están cubiertos en su totalidad por negro, mientras que la playera del trabajador está dominada en blanco con rayas. Nuevamente se encuentra la presencia del contraste clarooscuro. Lo que llama más la atención de esta obra es ver cómo el pintor utilizó una distribución espacial de la forma, la cual parece seguir una tendencia triangular (Imagen 30). Este tipo de composición está presente en la obra de los años cuarenta, y es identificada por Damián Bayón en *El Flautista* (Imagen 31) de 1944, como una de las influencias clásicas del pintor:

Este flautista sentado –como otros cuadros de la época- pese a sus atrevimientos se revela como de composición triangular, muy clásica,

“rafaelesca”: asentada en una base ancha que sostiene el cuerpo desnudo del músico.⁷¹

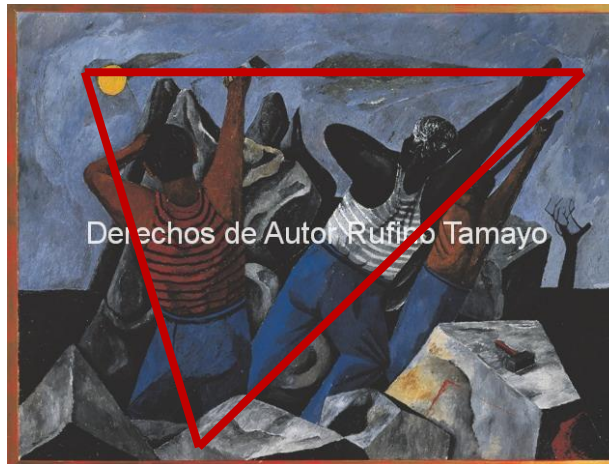


Imagen 30. Rufino Tamayo, *Ritmo Obrero* (detalle composición), 1935.

Imagen vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/Ritmo-obrero-1935.jpg> 16/May/2016.

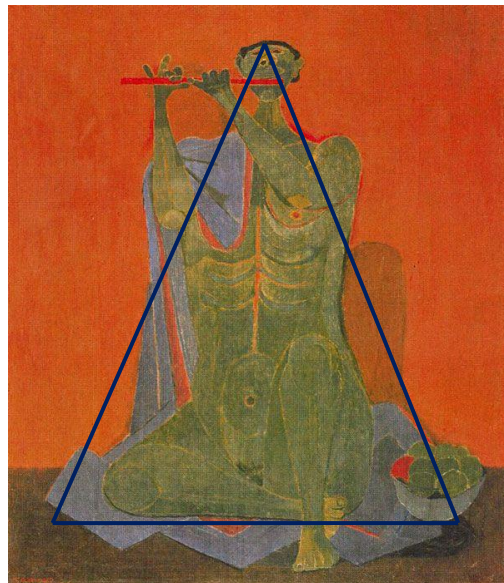


Imagen 31. Rufino Tamayo, *El Flautista*, 1944.

Vista en: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/8e/12/d8/8e12d88c0f7711fe158968dab4b530f0.jpg> 16/Mayo/2016.

Durante la primera parte de esta década, que abarca de 1930 a 1935, Rufino Tamayo retomó las formas propuestas por la antigua escultura mesoamericana y

⁷¹ Damián Bayón, *Hacia Tamayo*, p. 47

las llevó a sus pinturas. En cuestiones compositivas y para efecto de análisis, los cuerpos, femeninos en su mayoría, que el pintor usa para sus cuadros, abarcan casi la totalidad de la obra donde el espacio de fondo es reducido, y de esta manera, recurre al desnudo para proponer un nuevo clasicismo fundado en la raza mexicana. Un desnudo con formas y proporciones exageradas, además de que el pintor empleó posiciones poco convencionales en los cuerpos.

La explicación para esta nueva distribución compositiva de los elementos que intervienen en los murales de Rufino Tamayo, la ofrece la historiadora de arte Teresa del Conde, retomando al propio pintor, en su texto *Los Murales de Tamayo*, quien confiere a la obra del artista, el carácter monumental que también tienen los murales de Siqueiros o de Orozco, que no guarda relación con el tamaño de la obra, sino con la composición y los elementos que en ella intervienen. Cabe señalar que esta característica no solo se presenta en los murales, sino también en la obra de caballete, como la de la década de los treinta.

Algunos especialistas han afirmado que la mayor parte de las obras murales de Tamayo son cuadros grandes. También lo son en todo caso obras públicas de otros grandes pintores del siglo XX. De cualquier forma el carácter monumental de una obra nada tiene que ver con el tamaño. El propio Tamayo suscribía esto al reiterar que la monumentalidad de una obra es producto de una relación entre el espacio y las figuras que lo habitan.⁷²

Una re concepción de lo mexicano es lo que Rufino Tamayo propone, retomando cuerpos estilizados a la usanza mesoamericana, es decir, con las extremidades y los senos más voluminosos de lo considerado “normal”, logrados con un dibujo figurativo poco detallado y sin acercarse para nada al naturalismo. Esta reformulación es lograda también a partir del recurso del monumentalismo, pues algunos cuadros de estos años muestran figuras que abarcan casi la totalidad del espacio del cuadro. En cuestiones de color, la obras de estos años tienden a oscurecerse o clarificarse, pues al trabajar con figuras humanas de características

⁷² Teresa del Conde, *Los Murales de Tamayo*, p. 12-13

mestizas, Tamayo buscó resolverlas en ocres, grises y cafés, esto es visible en obras como *Atleta* (Imagen 32) de 1930 y *Desnudo* (Imagen 33) de 1931, echando mano de gamas clara u oscuras de estos colores.



Imagen 32. Rufino Tamayo, *El Atleta*, 1930.

Foto: E. A.

Destaca el hecho de que en la mayoría de sus obras, Rufino Tamayo muy rara vez recurriera a la aplicación uniforme del color. En una lectura a detalle de sus pinturas, la mayoría de ellas presentan mezclas visibles en los colores que el pintor empleó, además de que los contrastes no están tan marcados a raíz de la ausencia de uniformidad cromática. En algunos casos, y para efectos de composición, las mezclas que el pintor realizó, tienen un efecto nebuloso y armónico, como en las obras de temática espacial, pero también forman volúmenes que excluyen la uniformidad sin necesariamente alejarse del dibujo al que van adheridos, tal y como se ve en el cuerpo de *El Atleta*, en el que se identifican siena pálido, blanco en casi todo el cuerpo, y café muy oscuro en el antebrazo izquierdo. La forma se construye en el espacio por medio del color, y por la relación que se teje entre figura y el total del cuadro.



Imagen 33. Rufino Tamayo, *Desnudo en gris*, 1931.

Foto: E. A.

En *Desnudo en gris* el pintor lleva a un nivel de síntesis más marcado las cualidades formales de la obra, prescindiendo del detallado del rostro de la figura femenina y haciéndola monumental, (que abarque un espacio mayor dentro del cuadro). Las proporciones del cuerpo humano enseñadas a Tamayo en la Academia, encaminadas a la búsqueda de la belleza, para estos años se habían modificado en atención a la búsqueda artística. El cromatismo de los desnudos de la década de los treinta, responden a un interés del pintor por buscar y representar plásticamente lo mexicano o lo nacional, sin necesariamente recurrir a temas políticos o históricos.

Y construye destruyendo. La ironía, el sarcasmo, el humor, son modos de alcanzar una verdad más sólida, la de su propia pintura. La Mujer en Gris de 1931 parece una burla a la venerable tradición del desnudo, una mofa tanto al desnudo académico como al renovado clasicismo de los desnudos de Rivera, con sus proporciones deliberadamente ajenas a las consabidas y adrede cercanas a la de cierta cerámica prehispánica o popular.⁷³

⁷³ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, p. 356

Aunque no coincido completamente con lo expresado por Jorge Alberto Manrique con respecto al sarcasmo y al humor que él ve en esta obra, lo cierto es que para los desnudos indígenas, Rufino Tamayo utilizó grandes proporciones en las extremidades de los cuerpos, además de registros cromáticos que tendían hacia el oscurecimiento. Otro ejemplo de esta propuesta de desnudo femenino es *Mujer Dormida* (Imagen 34) de 1931, donde se observa el uso de un contraste claroscuro no tan acentuado, entre la piel de la fémina que está dominado por el gris oscuro y el vestido blanco que la cubre mientras duerme. En esta obra, Rufino Tamayo empleó la incorporación de dos elementos cromáticos cálidos pero oscurecidos: La tela roja que está debajo de donde duerme la mujer; que por un momento recuerda a la pintura barroca, con las telas rojas que Caravaggio pintaba en sus cuadros a manera de telones teatrales, además de la pelota colocada encima del cubo de cemento en el segundo plano de la obra. El último elemento cálido que Tamayo utiliza en esta composición es el de un jaguar colocado al fondo, el cual dirige su mirada al sueño de la mujer, y se encuentra resuelto en naranja oscuro. Para efectos de composición, el pintor utiliza dos líneas horizontales cálidas que atenúan el equilibrio de la obra (Imagen 35), y que no modifican la armonía, pues el foco de atención desde el inicio se centra en la mujer dormida gracias a la presencia del blanco.

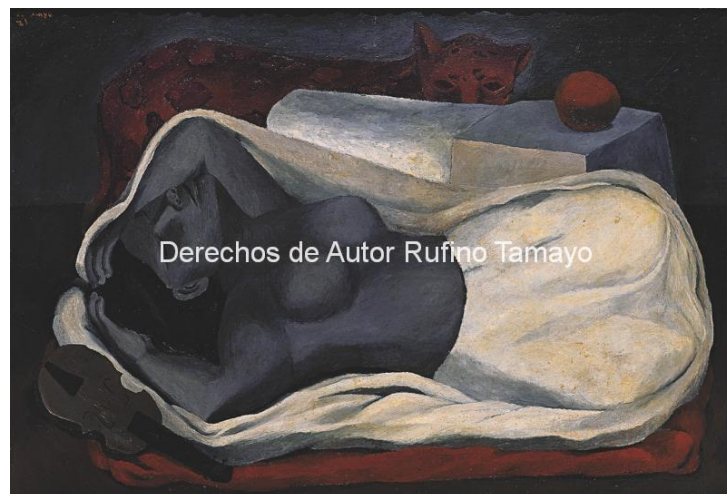


Imagen 34. Rufino Tamayo, *Mujer Dormida*, 1931.

Vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/Mujer-dormida-1931.jpg>
el 23/Mayo/2016

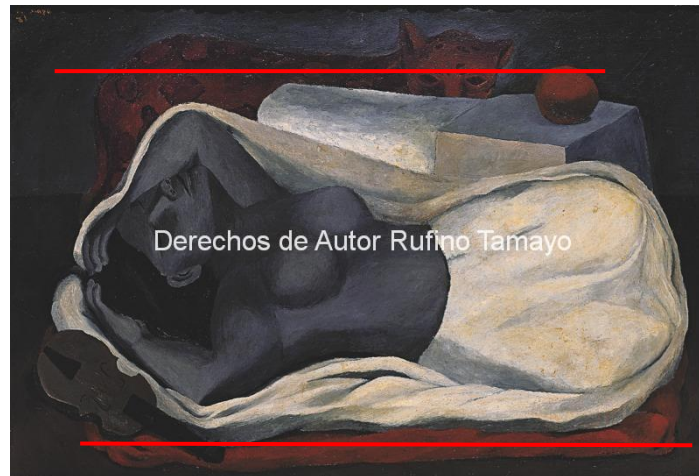


Imagen 35. Rufino Tamayo, *Mujer Dormida* (Detalle Composición), 1931.

Vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/Mujer-dormida-1931.jpg>
23/Mayo/2016

Reforzando lo anterior, Juan Carlos Pereda señala también una clave para la obra de inicios de los treinta el nuevo clasicismo que Rufino Tamayo comienza a impulsar:

Otro componente decisivo que contribuyó a la obra de Tamayo de las décadas de 1920 y 1930 fue el nuevo clasicismo que cultivaron Pablo Picasso, Fernand Léger y Giorgio de Chirico, desarrollado entre 1910 y 1930 en Europa... La reelaboración del desnudo clásico para resaltar la monumentalidad escultórica del cuerpo femenino tiene su contraparte en los pesados desnudos de Tamayo de principios de la década de 1930. La interpretación de Tamayo sobre el nuevo clasicismo no fue doctrinaria; pues en esos desnudos encontramos guiños irónicos que lo distancian del canon europeo de "primitivismo", asumiendo la figura femenina, pesada, monumental como un modelo alternativo de estética corporal mexicana, "nacionalizada" a partir del interés de Tamayo en la estética de la escultura prehispánica.⁷⁴

Para estos años Rufino Tamayo por medio del color, busca integrar a su obra una parte importante del problema que representa definir lo mexicano plásticamente: la

⁷⁴ Juan Carlos Pereda, *Construyendo a Tamayo 1922-1937*, p. 10

raza y la etnicidad, que de acuerdo con lo vigente dentro de la plástica mexicana del periodo posrevolucionario, sobre todo con lo propuesto con David Alfaro Siqueiros, tenía que ser resuelto por los pintores.

Además, en su manejo de la figura, Tamayo aborda el tema de la raza y la etnicidad como un elemento básico en la definición de lo “mexicano”, propia del periodo posrevolucionario, la cual enaltece o ironiza la representación de características raciales y colores de piel.⁷⁵

A diferencia de algunos pintores y artistas en general, Rufino Tamayo siempre concibió la pintura como un trabajo permanente y no cómo una actividad espontánea y de inspiración, y lo adoptó como tal, pues aunque tenía clara su idea de que el arte tiene una función revitalizadora y transformadora dentro de la sociedad, siempre reconoció que en el mundo capitalista en el que se desenvolvían él y sus contemporáneos, era necesario vender sus obras para mantenerse⁷⁶, algo que por cierto le valió varias acusaciones por parte de otros pintores como los muralistas.

Para la década de 1940, el pintor había llegado a un momento en su carrera donde los cimientos, los conocimientos y el trabajo de casi veinte años lo habían conducido a encontrar un camino y un lenguaje propio. Temáticamente, en esta década Rufino Tamayo recurrió a elementos corpóreos y nuevas formas que Jorge Alberto Manrique identifica como una especie de monstruosidad⁷⁷ característica de la obra de estos años, y que a su vez Damián Bayón señala como una deformación del cuerpo que le permite seguir conociendo y experimentando las posibilidades del color y el dibujo. Encontramos básicamente cuerpos en los que se distinguen algunas extremidades y elementos humanos, pero con pronunciadas dimensiones o reducciones en sus tamaños.

⁷⁵ Íbidem, p. 11

⁷⁶ Entrevista de Gilberto Marcos con Rufino Tamayo vista en <https://www.youtube.com/watch?v=c0dLQC8DK40> el 26 de julio de 2016..

⁷⁷ Jorge Alberto Manrique, *Una Visión del Arte y de la Historia*, p.349

En esta década se comprueba una vez más que es complicado encontrar permanencias de inicio a fin o marcadas similitudes en la mayoría de las obras del pintor. Pero lo que más destaca es localizar en la obra de estos años el estilo que ha de identificarlo en las décadas posteriores. Es aquí donde los colores brillantes, la tendencia hacia los cálidos, las metáforas cromáticas y los contrastes hacen acto de presencia en las composiciones.

Rufino Tamayo es un pintor de figuras humanas, pues en su obra es común localizar estas formas, resueltas de distintas maneras y en diferentes momentos. Durante esta década, las figuras humanas y los animales comienzan a ser centro temático: perros, caballos, leones, pájaros y serpientes son algunas de las especies que Tamayo llevó a sus cuadros, al mismo tiempo que su propuesta plástica del cuerpo humano, alejada de la mimesis buscada por los pintores naturalistas.

La incorporación de colores cálidos como prioridades en las obras responde a la integración de algunos elementos naturales como el fuego o algunos frutos como la sandía. De manera contrastante el pintor también utilizó en estos años, algunas temáticas de corte espacial, en las que los colores fríos y el oscurecimiento suelen dominar las composiciones. A su vez, también en esta década, Rufino Tamayo comenzó a aplicar concretamente el uso de los contrastes como factor de equilibrio en la composición, además de que su dibujo comenzó a presentar una mayor simplificación, y es visible el uso de focos de atención logrados a partir del empleo de colores brillantes y cierto tipo de contrastes.

Para Rufino Tamayo, el cuerpo humano siempre representó una gama de posibilidades plásticas en la que pudo experimentar y proponer conceptos y elementos de su lenguaje artístico. Para las obras de esta década, el pintor comenzó a descomponer y reconstruir la figura humana a partir de anatomías inventadas, con extremidades en proporciones exageradas o reducidas, que desde un inicio se alejaron de toda búsqueda de correspondencia con la realidad. Tenemos el caso de la obra *Atormentado* (Imagen 36) de 1948, en la que el pintor

utiliza un pronunciado volumen en el torso del cuerpo en el que apenas se reconocen algunos elementos humanos.



Imagen 36. Rufino Tamayo, *Atormentado*, 1948.

Vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/Atormentado-1948.jpg> el 23/Mayo/2016

Con caderas igualmente voluminosas, esta figura muestra a un ser afligido que observa en dirección del cielo con su pequeña cabeza y cuello. La cabeza del ser guarda un aspecto caricaturesco, con sus dos ojos saltones colocados de manera externa a la extremidad. *Atormentado* deja ver que para 1948, el pintor está retomando elementos del dibujo cubista, pues el interior del cuerpo está fraccionado por líneas negras que tienen una función de guía hacia la pequeña cabeza del ser, y la parte inferior de la cintura está descompuesta en secciones resueltas en diferentes colores como rosa, azul, morado y negro.

Me llamó la atención que el pintor comenzó a utilizar de manera más marcada los contrastes entre colores complementarios como el rojo del torso, y el azul de la mesita de la parte inferior derecha. Evidentemente este uso de colores tiene una función estratégica dentro de la obra, pues el torso llama inmediatamente la atención del espectador, a su vez que el azul de la pequeña mesa atrae la

atención, sin necesidad de que ambos estén colocados en igualdad de proporciones.

Otro ejemplo del uso del contraste entre complementarios es *Encantador de Pájaros* de 1945 (Imagen 37) en la que el rojo carmesí del cuerpo desnudo del hombre que domina a las aves por medio de la música de su clarinete, contrasta con el azul de las paredes de fondo. Con un tema que nos remite al encantamiento de serpientes que realizan artistas de la India, Oriente Medio y África, Rufino Tamayo incorpora una vez más la música a la escena donde un hombre de grandes dimensiones corpóreas y de cortos brazos, encanta a las aves que sobrevuelan a su alrededor. La composición que guarda este cuadro, nos remite a la distribución espacial triangular que empleó en *El Flautista* (Imagen 23), un tipo de composición retomada, en parte, de los antiguos maestros del Renacimiento.

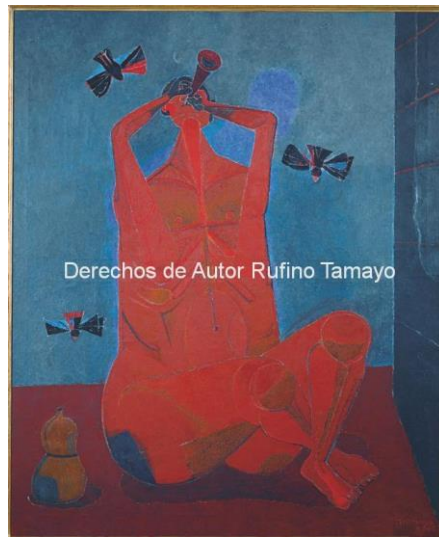


Imagen 37. Rufino Tamayo, *Encantador de Pájaros*, 1945.

Vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/Encantador-de-p%C3%A1jaros-1945.jpg> 23/Mayo/2016

Para la década de los cuarenta, el pintor incorporó algunas temáticas que le permitirían nuevas exploraciones formales, y que a su vez le otorgarían reconocimiento entre la comunidad. Frutas y animales comienzan a aparecer en la obra de caballete y a su vez direccionan la paleta hacia los colores cálidos y

saturados como amarillos, rojos y naranjas. Aunque no son las únicas dos temáticas que llevarán al pintor a emplear colores cálidos, particularmente las frutas serán de nuevo una temática importante, que ahora, a diferencia de las naturalezas muertas de finales de los veinte, le valdrán un reconocimiento entre la crítica y los artistas. Destaca también que el pintor en esta década comience a hacer uso de un contraste clarooscuro pero no de blanco y negro, sino de colores cálidos con negro, pues en obras como *Animales* (Imagen 38) de 1941, *Perros* de 1941 (Imagen 39) y *Comedor de Sandías* (Imagen 40) de 1949 es visible la presencia de este tipo de contraste.

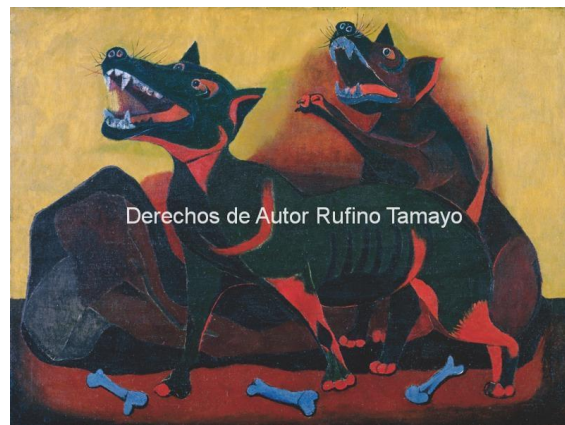


Imagen 38. Rufino Tamayo, *Animales*, 1941.

Vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/Animales-1941.jpg> el 23 de mayo de 2016.

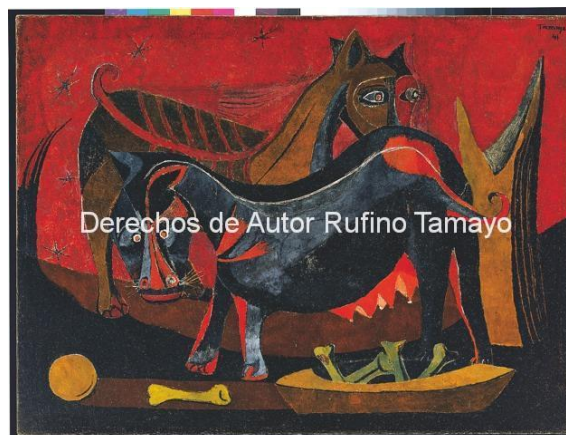


Imagen 39. Rufino Tamayo, *Perros*, 1941.

Vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/Perros-1941.jpg> el 23 de mayo de 2016.

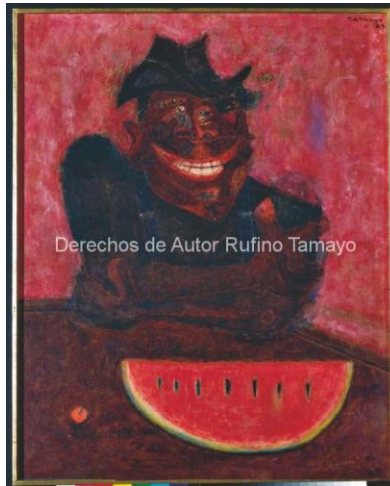


Imagen 40. Rufino Tamayo, *Comedor de Sandías*, 1949.

Vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/Comedor-de-sand%C3%ADa-1949.jpg> el 23 de mayo de 2016.

En las dos primeras obras, de las que diversos autores han opinado al respecto, observamos cómo el pintor construye la forma en los animales de la imagen a partir de la incorporación de dos colores. En *Animales*, un óleo de 1941, el pintor coloca dos canes expectantes, que observan hacia el lado superior izquierdo de la obra con el hocico abierto y orejas puntiagudas. Los cuerpos están dominados en color negro, con irrupciones de color rojo brillante en las orejas, el cuello, la cola y las patas; están colocados frente a un fondo amarillo ámbar que se mezcla con una variación de brillo del rojo saturado de la piel de los perros. La agresividad cromática que despiertan los colores cálidos refuerza la expectación de los perros por el hambre; junto a sus patas hay tres huesos resueltos en azul zinc⁷⁸ distribuidos de manera tripartita en la parte baja del cuadro.

Al respecto de *Animales* el historiador de arte Paul Westheim identificó el color y la temática central (los perros), como un símbolo que el pintor utilizó para comunicar por medio del color, la angustia de los canes.

No son colores realistas, colores de perro. Son colores extraídos de la paleta y de la psique de un ser humano estremecido de angustia y espanto. En realidad el perro es aquí un símbolo: símbolo del grito de la criatura

⁷⁸ Consultar Anexo 1 Lista de Colores.

*atormentada. Grito hecho forma plástica, grito en el lenguaje de la pintura, que no se dirige al oído; grito que para expresar lo que debe de expresar, dispone de un solo medio: los contrastes de las masas, líneas y colores.*⁷⁹

Tanto en *Animales, Perros y Comedor de Sandías*, Rufino Tamayo emplea un recurso cromático que se localizará en algunas otras obras más. El pintor coloca un rojo muy brillante en las incrustaciones de los perros hambrientos del primer cuadro, en el cuerpo y las tetas de la perra negra del segundo cuadro, y en la sandía que el comedor tiene frente a él. A decir del historiador Xavier Moyssén, la tendencia de Rufino Tamayo hacia los colores cálidos responde también a ciertas temáticas de corte sensual o erótico, en las que el color es utilizado como símbolo.⁸⁰

Según Mariana Morales, el éxito de Rufino Tamayo para la década de los cuarenta en Nueva York, se debe en buena medida a la pérdida de terreno de los muralistas, pues en el contexto de la Guerra contra el Comunismo, la ideologización del arte occidental repercutió fuertemente en la crítica, que restaba méritos a Rivera, Siqueiros y Orozco, y aplaudía lo que Rufino Tamayo realizaba.⁸¹ La misma crítica según la propia autora, confería al pintor una marcada condición de *indio* (sic) que le ayudaba a resolver los colores de sus obras, en las que encontraban dramatismo y el sentir del pueblo mexicano.⁸² El arte de Rufino Tamayo se mantuvo alejado de temáticas políticas o ideologías.

La crítica de arte, aún con la autoridad que pudo tener en el terreno artístico en ese tiempo, no ofrecía suficientes argumentos para explicar y entender la forma en que el pintor utilizó el color en sus obras. Aunque cabe destacar que las contribuciones de la crítica de arte para efectos de la obra de Rufino Tamayo, iban encaminadas al respecto de la posición del artista frente al muralismo y la plástica internacional. La explicación que ofrezco se centra en entender la obra del pintor desde el aspecto formal, como una construcción constante, nutrida de temáticas

⁷⁹ Paul Westheim, *Rufino Tamayo, Una Investigación Estética*, p. 60

⁸⁰ Xavier Moyssén, *Revisión a Vuelo del Pájaro en Tamayo* de Raquel Tibol (Coord), p. 60

⁸¹ Mariana Morales, *Una teoría del color en la pintura de Rufino Tamayo*, p. 29

⁸² *ibidem*

que al paso de los años se modifican, y de las que nacen propuestas particulares, que para la década de los cuarenta consolidaron el estilo del pintor; un estilo con el que a partir de los cincuenta será reconocido y diferenciado de otros pintores.

Por último, y siguiendo con lo propuesto por varios autores como Manrique, Teresa del Conde, Juan Carlos Pereda y José de Santiago, me gustaría revisar de manera breve, una de las pinturas más conocidas del pintor, datada en 1950, porque es considerada uno de los mejores ejemplos del resultado de este caminar artístico que le permitió a Tamayo relacionar la forma y el tema. Me refiero a *Músicas Dormidas* (Imagen 41), pintura de características monumentales con medidas en 130 x 195 cm. Es una obra perteneciente a la colección del Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En esta pintura, confluyen los dos polos del círculo cromático; por un lado, los fríos, presentes en el firmamento nocturno, dominado en azul zafiro o azul cobalto complementado con una mezcla de blanco. Mientras que en el lado derecho, la guitarra está resuelta en amarillo indio o naranja durazno, cercanos a los cálidos⁸³. También se localiza un contraste de valor o claroscuro, que permitió al pintor contraponer la pared del lado izquierdo, dominada mayoritariamente en blanco y gris, con las dos figuras femeninas que duermen, de manera horizontal, dominadas totalmente en negro. En *Músicas Dormidas* confluye el arte de la música, una temática recurrente en el acervo pictográfico del pintor Tamayo, representado por el instrumento y las intérpretes durmientes, con un firmamento nocturno azul, que es un recurso formal que en otras obras como *Perro Aullando a la Luna*, *Dualidad* o *Niño Mirando a la Luna* el pintor utilizó.

⁸³ Consultar Anexo 1 de lista de colores.

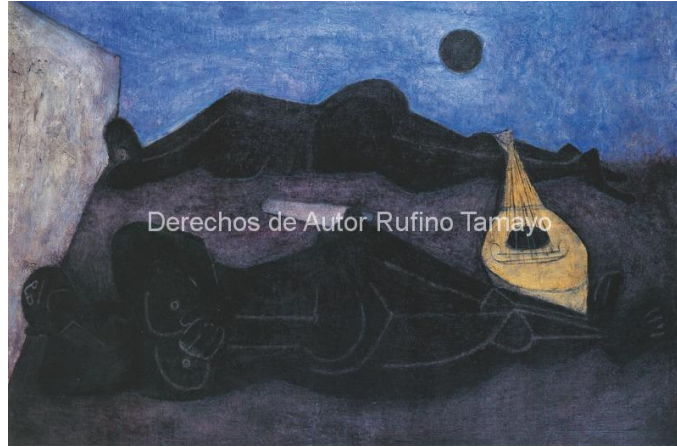


Imagen 41. Rufino Tamayo, *Música Dormidas*, 1950.

Vista en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/10/M%C3%BAsicas-dormidas-1950.jpg> el 17 de julio de 2016.

3. Análisis de las obras *Terror Cósmico, El Brindis y Dualidad*.

3.1 Terror Cósmico.

Descripción de la obra.

Terror Cósmico es una obra creada en el año de 1954, pertenece a la colección del Instituto Nacional de Bellas Artes, y se encuentra expuesta en la Sala del Siglo XX del Museo Nacional de Arte MUNAL. Es una pintura de caballete, realizada con técnica de óleo con textura sobre tela.

Rufino Tamayo demostró a lo largo de su carrera, el gusto por temas y técnicas de índole clásico, pero también de carácter moderno; el uso del óleo muestra esa conexión que el pintor quiso que su obra guardara con una de las técnicas más utilizadas a lo largo de la historia de la pintura. Sin embargo, todo indica que no estaba del todo satisfecho con los acabados que el óleo por sí solo permite, pues utilizó agregados y mezclas en la pintura, como arenas, pedazos de madera o cortezas, logrando texturas que en ocasiones parecen intentos por lograr altorrelieves.



Imagen 42. Terror Cómico, Rufino Tamayo, 1954

Museo Nacional de Arte MUNAL

Foto: E. A.

La obra está conformada por un personaje central en posición frontal, con la cara de perfil hacia el lado izquierdo y el cuerpo hacia el espectador. La figura está colocada delante de un firmamento nocturno que registra la presencia de una constelación, además de una figura poligonal en la parte alta, específicamente en el límite superior, que es un triángulo que emerge y baja con una de sus aristas hasta intersectarse con la constelación colocada en la parte superior de la cabeza del personaje. Esta constelación está elaborada a partir de la unión de dos triángulos, uno escaleno y otro equilátero, el primero, de mayor tamaño que el segundo, está colocado en posición diagonal del lado derecho, y su eje de simetría coincide con la posición de la mano izquierda del personaje, que se mantiene a una distancia media. Y el equilátero, de menores dimensiones, se encuentra unido al escaleno a través de la intersección izquierda. Ambos triángulos se incorporan por medio de una de sus aristas para integrar la

constelación, trazada con color blanco. Pero lo interesante es ver cómo el brazo derecho del personaje, trazado de una manera peculiar, sobre todo por la manera en que está terminado, con el puño cerrado, se acerca considerablemente al extremo izquierdo del triángulo equilátero de la constelación, como si el filo de los dedos estuviera ejerciendo una especie de control sobre el conjunto de estrellas (Imagen 43).



Imagen 43. Terror Cósmico (Detalle constelación y mano), Rufino Tamayo, 1954.

Museo Nacional de Arte MUNAL

Foto: EA

Rufino Tamayo representó al cosmos por medio de un personaje monstruoso, entendiendo esta monstruosidad como una característica propia de su obra y que se explica con las deformaciones que el pintor realizó en los cuerpos que colocó. Autores como Jorge Alberto Manrique señalan de manera puntual esta deformación de las figuras como una característica trabajada por el pintor a lo largo de su carrera en algunas de sus obras. El terror que provoca el infinito es representado con una figura que grita y en la que apenas se distinguen los elementos propios de un cuerpo humano, específicamente extremidades superiores y torso. El universo representa uno de los terrores más antiguos y profundos que han existido dentro del género humano. El todo y la nada a la vez, representados por una figura que controla los elementos que componen la obra, como la constelación y los diversos colores agrupados en el cuerpo, que son diferentes a los del firmamento, y que incluso manda a segundo plano a una

pequeña luna, en la parte media-izquierda de la obra. Esta pequeña luna se encuentra en un punto intermedio, recién salido de la fase de luna creciente, y a punto de entrar al cuarto creciente (Imagen 44).



Imagen 42. Terror Cósmico (Detalle Luna), Rufino Tamayo, 1954.

Museo Nacional de Arte MUNAL

Foto: E.A.

El contorno del cuerpo está dibujado con una línea perimetral y se encuentra fraccionado en la superficie que abarca; es decir, fue dibujado de manera total y posteriormente descompuesto en figuras poligonales irregulares por medio de la incorporación de líneas curvas y rectas dentro de la superficie. Esta fracción del total del cuerpo es bastante relevante, porque los registros cromáticos son diferentes en cada sección.

La cara también se encuentra descompuesta por medio de líneas en pequeñas figuras, y tiene la boca abierta con la lengua de fuera, mostrando una serie de colmillos puntiagudos, que secundan el grito enérgico que está emitiendo.

Los brazos de nuestro personaje se levantan en dirección a la parte superior de la obra. Estas extremidades son las que presentan de manera más visible el fraccionamiento antes mencionado, logrado por el pintor a través del dibujo, sobre todo en el brazo izquierdo, el cual se eleva formando una posición de escorzo, y se acerca a la constelación pintada en el extremo superior de la obra.

Terror Cósmico: Dibujo, composición y elementos cromáticos.

La obra mantiene un dibujo muy cercano al de los cubistas Georges Braque y Pablo Picasso. Mientras los pintores partidarios de la figuración y la mimesis intentan llegar por medio del dibujo a la representación más fiel del aspecto visible de las cosas, los pintores como Tamayo o Picasso (Imagen 45) tienden más hacia sintetizar las líneas, elaboran su dibujo a partir de composiciones y yuxtaposiciones de figuras geométricas, que en conjunto integran la forma⁸⁴. O a la inversa, primero trabajan con el cuerpo total o perímetro, y posteriormente lo fraccionan por medio de incluir líneas dentro del cuerpo, que dan origen a figuras poligonales regulares o irregulares, de menor tamaño. Esta manera de realizar el dibujo se asocia a la elaboración de formas en las que se reconozca lo representado al momento de observar, pero proponiendo una reformulación, sin que se afecte el sentido original de lo representado⁸⁵. Aunque a los historiadores de arte les ha costado demasiado trabajo tratar de enmarcar a Rufino Tamayo dentro de una sola corriente artística, la explicación de su obra nos muestra cómo en él convergen diversos diálogos con diferentes movimientos artísticos, así como la reformulación de la figura humana, las anatomías inventadas y la descomposición de la realidad, sobre todo en la década de los cuarenta, muestran lo cercano que estuvo el pintor a la propuesta de los cubistas.

⁸⁴ Revisar la propuesta acerca de los cubistas sobre la reformulación de la forma de Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, p. 574

⁸⁵ Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, p. 574: Gombrich al realizar un breve análisis de la obra de Pablo Picasso, afirma que el sentido del dibujo en el caso de los artistas identificados con el cubismo, consiste precisamente en la reformulación de la forma, sin prescindir de lo que identificaríamos como la silueta del objeto representado, a diferencia de los impresionistas franceses, quienes propusieron desde un inicio el desprendimiento del dibujo, con la aplicación directa del color sobre el soporte.

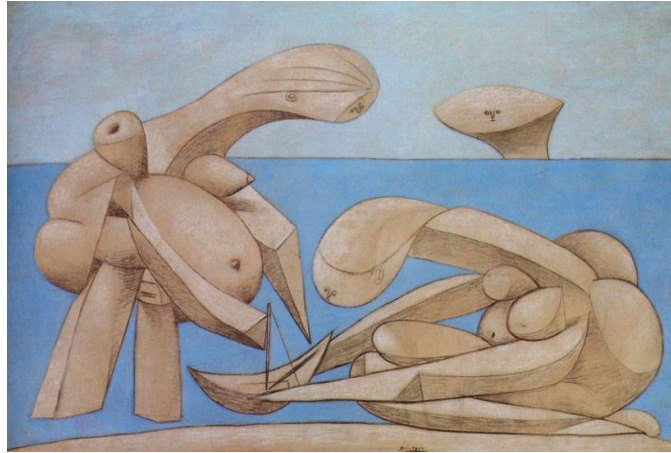


Imagen 45. Pablo Picasso, En la Playa, 1937

Recuperado en: <http://www.elcuadrodeldia.com/post/94514291399/pablo-picasso-en-la-playa-1937-%C3%B3leo-sobre> 12/oct/2015

Retomando lo propuesto por Gombrich en su libro *La Historia del Arte* respecto al dibujo de los cubistas⁸⁶ y para ejemplificarlo de manera adecuada, cuando Pablo Picasso pintó en 1912 el cuadro *Violín y uvas*, resolvió plásticamente que las personas que contemplaran su obra reconocerían el instrumento musical, aunque no propiamente porque estuviera representado de la manera como los vemos en la *realidad*, sino porque en un breve ejercicio de memoria y de discriminación visual, identificarían los elementos esparcidos en el cuadro, del violín: En esta obra, queda de manifiesto la reformulación de la forma a partir del dibujo, propuesta por los cubistas, utilizando el fraccionamiento de la figura principal: el violín. El propio Picasso resolvió dicha obra con colores muy cercanos a los de un violín común (ocre, café y rojo carmín), confiriéndole así al color, una función formal que refuerza y reafirma la temática de la obra por su cercanía con el aspecto real.

⁸⁶ Ernst Gombrich, *La Historia del Arte*, p. 574



Imagen 46. Pablo Picasso, Violín y Uvas, 1912

Vista en: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/6e/7b/4b/6e7b4b26362c36255dea3460a63fd4ea.jpg> 21/Nov/2015

En mi opinión una de las influencias de Pablo Picasso en la obra de Rufino Tamayo radica, principalmente, en el dibujo, por ello, es recurrente que especialistas como Damián Bayón, Teresa del Conde y el propio Jorge Alberto Manrique, lo señalen como uno de los pintores que más admiró y con los que más dialogó plásticamente. Asimismo no es extraño que incluso algunas obras guarden parecidos compositivos y en el dibujo, como *León y Caballo* de Rufino Tamayo, pintado en 1942 (Imagen 47), y *Guernica* pintado por Picasso en 1937 (Imagen 48). Basta ver a detalle la posición de los rostros y la forma de dibujar las fosas nasales de los equinos, además de que los dos tienen el mismo número de dientes repartidos entre la mandíbula inferior y superior.



Imagen 47. Rufino Tamayo, "León y caballo", 1942.

Vista en: http://kemperartmuseum.wustl.edu/files/imagecache/portfolio_enlarge/artwork/16009.jpg

Visto 24 de Julio de 2014



Imagen 48. Pablo Picasso, “Cara de caballo, boceto de El Guernica (detalle)”, 1937, óleo sobre lienzo.

Vista en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cabeza-caballo-boceto-guernica> el 25/08/2014 a las 00:34 hrs.

Lo que es cierto, como se revisó en el capítulo dos, es que para estos años de la década de los cuarenta, Rufino Tamayo ya tenía clara la incorporación de colores brillantes en su obra, y precisamente la obra *León y Caballo* muestran cómo el color rojo y negro, presentes en la piel del equino, refuerzan el dramatismo del caballo acechado por el león. La práctica de composición a partir de la unión de figuras poligonales irregulares en el dibujo de Rufino Tamayo que atribuyo a una influencia de los pintores cubistas, tiene bastante presencia en obras de las décadas de los cincuenta y sesenta, como en el mural *Nacimiento de Nuestra Nacionalidad*; en el óleo *Vaca Espantándose las Moscas* de 1951 (Imagen 49); o en el cuadro *Niños Jugando* de 1959 (Imagen 50), además de *Terror Cósmico*.

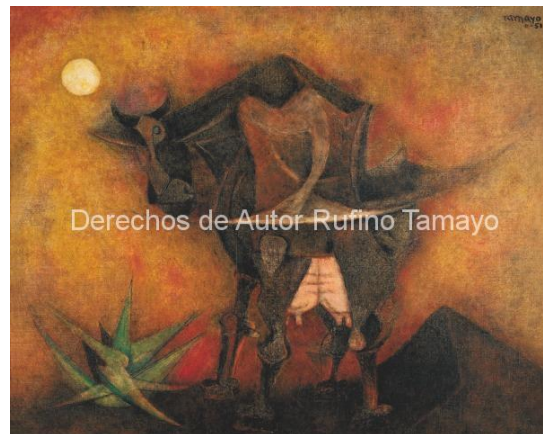


Imagen 49. Vaca Espantándose las Moscas, Rufino Tamayo, 1951

Visto en en: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/projects/vaca-espantandose-las-moscas/> 12/Oct/2015



Imagen 50. Rufino Tamayo, Niños Jugando, 1959.

Óleo sobre tela, 130.2 x 195 cm, Colección Privada.

Recuperada en: <http://www.wikiart.org/en/rufino-tamayo/cuerpos-celestes-1946#supersized-artistPaintings-312886> 12/Oct/2015

El poeta mexicano Octavio Paz descubrió la influencia de los pintores vanguardistas en Rufino Tamayo precisamente en el dibujo, de hecho, él considera que ahí es donde radica la mayor influencia.

Por eso no es extraño que le hayan atraído sobre todo los pintores contemporáneos que voluntariamente redujeron la pintura a sus elementos esenciales. En ellos iba a encontrar un mundo de formas que se prohibían toda significación que no estuviese contenida en los valores plásticos⁸⁷

Cabe aclarar que el dibujo y el color, entendidos como cualidades formales de la pintura, y a pesar de la divergencia que han significado para críticos, historiadores de arte, pero sobre todo artistas a lo largo de la historia, no deben ser entendidos en diferentes grados de importancia. Al final de cuentas, depende del artista la cualidad que priorice, y el cómo la utilice para crear formas, armonías y composiciones.

El color y el dibujo deben ser entendidos como cualidades formales que guardan una relación estrecha como constructores de la forma, el espacio y la

⁸⁷ Octavio Paz, *Rufino Tamayo*, p. 15

composición, aunque vale señalar que de acuerdo a la tradición, formación y a las influencias del pintor en cuestión, una de las dos cualidades puede presentar mayor atención y prioridad al momento de pintar. Para los impresionistas franceses, la parte cromática tenía un mayor peso, al igual que para Rufino Tamayo. Aunque se defina a Rufino Tamayo como un reconocido colorista, el dibujo también representó especial atención durante su carrera.

La divergencia entre los partidarios del colorido y los partidarios del dibujo ha tenido varios episodios, por ejemplo, como ya se vio en capítulos anteriores, para el tratadista Cennini, el dibujo es la base sólida del aprendizaje de un artista⁸⁸, mientras que por otro lado, los pintores vanguardistas como Jackson Pollock, representante del *expresionismo abstracto*, propusieron, siguiendo lo enseñado por los impresionistas, eliminar el dibujo y centrar la expresión en las posibilidades que el color ofrecía.

Y como consecuencia, al recurrir a un dibujo más simplificado y compuesto por polígonos que se articulan en un gran cuerpo, los registros cromáticos en la obra de Rufino Tamayo debieron modificarse también. Por ejemplo, al observar en retrospectiva algunas obras, cronológicamente hablando, se hayan diferencias en este cambio de prioridades, como en la obra *Sin título (Arquitectura con arcos, dos mujeres y una maceta)* (Imagen 51) de 1924, o *El Baile* (Imagen 52) de 1924, en las que el dibujo y la composición presentan una mayor complejidad, como guía en la distribución espacial de los componentes de la obra y en la creación de la sensación de profundidad (para el caso de *El Baile*) y equilibrio.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 75



Imagen 51. *Sin título (Arquitectura con arcos, mujeres y una maceta)* Rufino Tamayo, 1924.

Colección del Museo de Arte Moderno del Estado de México, IMC.

Foto: E. A.



Imagen 52. *El Baile*, Rufino Tamayo, 1924.

Colección del Museo de Arte Moderno del Estado de México, IMC.

Foto: E. A.

La búsqueda de plasmar en las pinturas una representación más naturalista de lo que se ve, fue una constante en la Historia del Arte en Europa, desde el Renacimiento hasta los impresionistas, y radicó, principalmente, en el intento de lograr esta paridad con la realidad por medio del dibujo y el color. Después de los impresionistas franceses, quienes resolvieron lo anterior por medio del color, los artistas otorgaron nuevas funciones a esta cualidad formal en sus pinturas.

Para la década de los cincuenta, Rufino Tamayo llevó a varios países sus exposiciones, además de que le fueron otorgados algunos reconocimientos al mérito artístico. En 1950 representó a México en la XXV Bienal de Venecia, además de exponer en la Galerie Beaux-Arts de París, patrocinado por la Knoedler Gallery de Nueva York. Asimismo, durante su estancia en París, Rufino Tamayo, según Juan Carlos Pereda⁸⁹, miró directamente los estragos de la Segunda Guerra Mundial en la ciudad, y los llevó a sus creaciones, sin necesidad de recurrir, temáticamente hablando, a mostrar escenas de la guerra en sus cuadros, como lo hiciera el pintor alemán Otto Dix después de haber combatido en la Gran Guerra a inicios del siglo XX; Rufino Tamayo lo logró oscureciendo su paleta, tal y como lo vemos en *Terror Cósmico* y en obras de los años cincuenta.

Aunque en la *Semblanza* de Rufino Tamayo del historiador Juan Carlos Pereda, el oscurecimiento del color en las obras es atribuido al contacto con los efectos de la guerra en Francia, los motivos reales para que Rufino Tamayo resolviera obras como *Terror Cósmico* fueron encaminados en un sentido de corte plástico y temático. Durante la década de 1950 ocurre un fenómeno interesante, cromática y temáticamente hablando, en algunas obras, que noté, y que me ayudó para la elaboración de la explicación de *Terror Cósmico*: algunas pinturas que utilizan temáticas relacionadas con el espacio exterior llevaron a Tamayo a modificar la paleta al momento de pintar, regularmente, haciéndola moverse hacia las tonalidades oscuras y hacia colores fríos, es decir, la temática está subordinando las cualidades formales de la pintura, algo que en palabras del historiador Jorge Alberto Manrique ocurría exactamente a la inversa.

⁸⁹ Juan Carlos Pereda, *Semblanza*, p. 8

El terror y la fascinación que representa para los humanos el universo es representado por Rufino Tamayo con un color dominante que no aparece dentro del círculo cromático y es llamado valor: el negro. El blanco y el negro tienen una función muy clara como valores para con los otros colores, ya que a través de ellos se pueden oscurecer o aclarar; el blanco es ausencia de color mientras que el negro es la suma de todas las capacidades cromáticas de absorción de luz, y por ende, ningún color es reflejado. Es decir, así como al conjugar los primarios obtenemos nuevos colores que complementan el círculo cromático y que permiten usar técnicas como el contraste simultáneo, las mezclas y los agregados que emanan del color negro y del blanco ofrecen al pintor una gama clara u oscura de cualquiera de los colores.

Una vez destacada la importancia del negro, sobre todo por su función para oscurecer los colores, valdría la pena conjugar lo dicho sobre este pero en relación a una de las técnicas que Tamayo utilizó a lo largo de su carrera, el óleo. Cada una de estas formas de creación plástica que el pintor utilizó tiene un modo muy específico de utilizar el negro. Por ejemplo, en las litografías tradicionales prácticamente es el único color presente, no sólo en las del pintor, y aquí el dibujo es dibujo y color a la vez, como se ve en la obra *Sirenas* de 1925. (Imagen 53).



Imagen 53. *Sirenas*, Rufino Tamayo, 1925

Colección privada. Foto: E. A.

El primer contraste está utilizado sobre todo en el espacio o escenario que está colocado en la parte trasera de nuestro personaje. Es logrado a partir de la unión de los valores blanco y negro; por una parte lo tenemos en la luna (Imagen 55) que está en la parte media izquierda de la obra, con tres cuartas partes del satélite iluminados con una aplicación de negro, y el resto de blanco.



Imagen 55. Rufino Tamayo, Terror Cósmico (Detalle luna), 1954.

Museo Nacional de Arte MUNAL

Foto: E. A.

Además, el grado de saturación que tienen dentro de la composición no es total, la uniformidad no se logra en ninguno de los dos valores presentes. En la obra, todos los colores presentes carecen de uniformidad, exceptuando el rojo carmesí de la lengua, quizá la única impresión de solidez en toda la obra. Es evidente, en una lectura a detalle, que las mezclas en blanco fusionados con azul en el extremo inferior derecho, y con azul y rojo en la figura principal (Imagen 56), así como en el polígono que emerge del centro superior, anulan por completo el sentido de profundidad, así como la ausencia del dibujo con perspectiva en la parte trasera.

Aunque la línea diagonal que corta la mitad del firmamento, parece un intento por lograr una impresión profunda, lo cierto es que aunque la luna está colocada en segundo plano, el sentido de nebulosidad espacial es resuelto con el uso del color negro; el uso de la perspectiva están totalmente nulificados por la ausencia de

líneas o algún punto de fuga construido a partir del uso de éstas. Aquí la función del color es más bien de corte escénico y nebuloso; el uso del claroscuro en la parte del espacio exterior provoca una sensación de neblina, aunque no hay estrellas más que las que están en las aristas de la constelación, la nébula o polvo cósmico que forma el contraste de valor en la parte superior, resuelve a la perfección este problema, y lo complementa con las aplicaciones de arena que el pintor utilizó para dar textura a la pintura. Exactamente aquí es donde el color ejerce sus funciones: comunicar, representar e incidir, es decir, tener un efecto.⁹⁰

El firmamento cortado por la línea diagonal abarca casi tres cuartas partes del total de la obra, y es dominado en términos cromáticos, por un contraste de valor, donde el negro es el más dominante. En la parte superior de la obra, el triángulo que emerge del centro superior, presenta un contraste claroscuro con dominio del valor blanco, además de una minúscula mancha de azul. Y en la zona baja de la obra, en la parte complementaria que la línea diagonal formó, ocurre un contraste similar pero resuelto a la inversa; aquí el blanco domina mayoritariamente el contraste, solo en la zona que rodea el torso con forma de raíces del que emerge la figura del personaje.

En el torso, el contraste es similar al de la parte superior del firmamento; el negro domina en su mayoría la zona, dando por un momento la impresión de uniformidad en la aplicación del color, cosa que no es así, pues en las dos líneas de en medio que forman las *raíces*, el contorno fue realizado con azul en una, y rojo en otra.

También observando con detenimiento el lado derecho del torso, desde la parte baja de la *raíz* hay presencia de color azul, y a medida que vamos recorriendo el cuerpo, las mezclas con el color blanco se empiezan a notar. Algo que llama la atención es que debajo del brazo izquierdo del personaje, en la zona axilar, hay un polígono azul trazado con una línea curva.

⁹⁰ Gottfried Boehm, *Decir y mostrar*, p. 26



Imagen 56. Terror Cómico, Rufino Tamayo, 1954

Museo Nacional de Arte MUNAL

Foto: E. A.

Incluso, dentro de la escenografía localizada detrás de la figura que grita, se encuentran pequeñas manchas de color azul y rojo, a la altura de los brazos, que aunque se encuentren mezclados con blanco, forman un ligero contraste de colores opuestos, por un lado un color frío como el azul, y por otro un cálido como el rojo. Estos colores están exactamente en los límites de la obra, en una incorporación de los colores presentes en el cuerpo principal, que se desvanecen y se integran al infinito (Imagen 56). El juego visual con los elementos cromáticos es tan evidente, que sobrepasa los límites del dibujo que delimita el cuerpo, sobre todo en la zona de la nuca, y en la punta de la mano izquierda de nuestro personaje.



Imagen 57. Terror Cómico (Detalle), Rufino Tamayo, 1954

Museo Nacional de Arte MUNAL

Foto: E. A.

Pero en el brazo derecho se presenta un fenómeno curioso resuelto por el pintor de una manera peculiar. El espacio del fondo de la obra, formada por el uso del claroscuro, se incorpora al cuerpo del personaje por medio de un polígono curvilíneo justo en la parte baja del brazo izquierdo. Este cromatismo se extiende y llega hasta el punto medio del personaje. También en la parte baja de este lado de la obra, las raíces de las que surge el Terror Cómico están dominadas en negro (Imagen 58).



Imagen 56. Rufino Tamayo, Terror Cómico (Detalle izquierdo)

Foto: E. A.

En cuestiones de composición, la distribución espacial de las figuras es una de las formas más antiguas que los pintores han utilizado para realizar estructuras armónicas en sus cuadros; desde Leonardo, hasta los románticos lo sabían. También es bastante cierto que el camino alterno que significaron los impresionistas y su oposición a la pintura académica ofreció, en la transición de siglo, a los nuevos pintores, diversas posibilidades de experimentación pictórica, desplazando el paradigma de lograr sólo por medio del dibujo la armonía y el orden. El problema de la armonía es resuelto a partir de la sensación de equilibrio otorgada al momento de contemplar la obra en su totalidad. Aquí es donde el dibujo juega un papel muy importante porque en un primer momento, es el que permite al espectador reconocer la silueta y la apariencia de lo que se encuentra en el cuadro.

Este cambio aún más marcado en los pintores abstractos como Vassily Kandinsky, y los cubistas como Picasso, permitió a Rufino Tamayo la creación de un lenguaje propio elaborado a partir de un manejo del color alejado de la representación de la realidad. Las interpretaciones de Rufino Tamayo en cuanto a las temáticas utilizadas al momento de pintar, transitan en un acercamiento a través del dibujo a la antigua plástica y al pensamiento mesoamericano, conjuntado en mayor medida con valores y construcciones cromáticas que tienden a la búsqueda de la armonía a través del trabajo del color.

Rufino Tamayo realizó otras representaciones del espacio exterior además de *Terror Cósmico*, durante los años cincuenta empleando la técnica del óleo, como *Hombre mirando al infinito* (Imagen 59) de 1950, en donde el tipo de mezcla de azul con blanco o contraste de valor que realizó para la figura central de *Terror Cósmico* está incorporada al lado izquierdo del firmamento, mientras del lado derecho mantiene el contraste clarooscuro de blanco y negro, al igual que en la figura del hombre que contempla al infinito.



Figura 59. Rufino Tamayo, Hombre mirando al infinito, 1950.

Imagen vista en <https://media22.elsiglodetorreon.com.mx/i/2007/06/12722.jpeg> el 14 /nov/2015

3.2 El Brindis (1957)

El Brindis o *El Bebedor* (Imagen 60) es estampa elaborada en técnica de litografía con color o cromolitografía realizada en 1957; se realizaron cien ejemplares.



Imagen 60. Rufino Tamayo, El Brindis, 1957.

Vista en http://www.munal.mx/educacion/assets/images/img1367_inv1347.jpg

2/nov/2015

El tamaño del impreso es de 38.5 x 53 cm, mientras que el tamaño del papel es de 46 x 60.5 cm. Las cien litografías fueron realizadas en el año de 1957.

La impresión litográfica es una de las técnicas del arte gráfico muy utilizada por los pintores cuando buscan reducir los precios de sus obras. A diferencia del óleo, la acuarela o el temple, la litografía tiene un carácter de producción en serie, y el procedimiento para su elaboración no es tan caro respecto a las pinturas. La técnica a su vez, también permite al artista una amplia variedad de colores a utilizar, pues las tintas son seleccionadas por el mismo, y puede realizar diversas impresiones con diferentes colores en una misma obra.

Respecto a esta obra, la Casa de vino francés con sede en Burdeos, Château Mouton Rothschild había acordado con Rufino Tamayo la elaboración de una obra para ser colocada en las etiquetas de vino desde 1990, pero lamentablemente el pintor falleció en 1991. Esta casa de vino, se ha distinguido por incorporar pinturas de afamados artistas en las etiquetas de los vinos de sus cosechas anuales, las cuales se elaboran por previo acuerdo, Kandinsky y Picasso son sólo algunos ejemplos de pintores participantes. En 1998, la familia del pintor Tamayo decidió ceder la cromolitografía *El Brindis*, para ser colocada en la etiqueta (Imagen 61) de la cosecha de ese año.⁹¹

91

http://elmundovino.elmundo.es/elmundovino/noticia.html?vi_seccion=2&vs_fecha=200012&vs_noticia=976135518 Visto el 2 de noviembre de 2015.

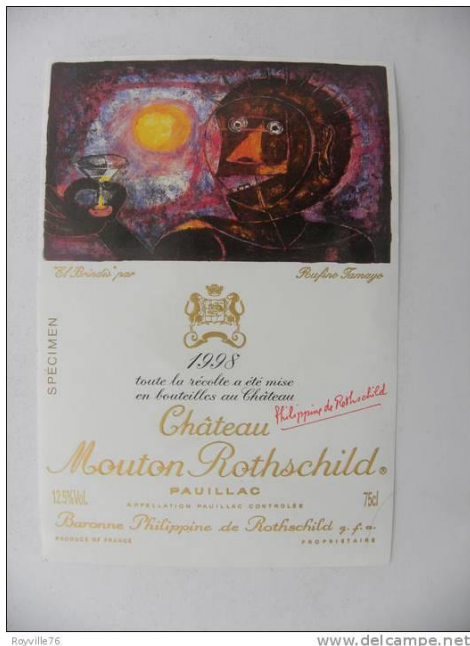


Imagen 61. Etiqueta de botella de Château Mouton Rothschild de 1998.

Vista en: <http://cdn.animalgourmet.com/wp-content/uploads/2013/08/1998.jpg> 2/nov/2015

El uso de la obra de la imagen para efectos comerciales se relaciona directamente con la temática. Un ser sosteniendo una pequeña copa, con la boca y los ojos abiertos, y un escenario lleno de combinaciones y contrastes cromáticos.

El Brindis: Dibujo, composición y color.

La obra tiene como imagen central la cara de un personaje de medio perfil dirigida en orientación izquierda, elaborada de forma elíptica y con los elementos propios de una cara humana; una nariz puntiaguda dominada en fucsia y amarillo, una boca abierta en la que se observan tres dientes en la cavidad inferior iluminados en blanco, dos ojos en el mismo valor con las pupilas iluminadas en negro. La expresión del personaje es serena y contemplativa.

De la parte superior de la cabeza, en el contorno específicamente, emanan unas líneas que asemejan cabellos, y mantienen una separación constante y rítmica, están dominadas casi totalmente en blanco, aunque en algunas partes se combina con un resplandor con azul y rosa.

El dibujo de esta obra mantiene rasgos muy particulares. Por una parte, se logra a través de él la sensación de equilibrio. La cabeza del personaje en cuestión está dibujada paralelamente a una elipse de las mismas dimensiones colocada del lado izquierdo, lo que nos muestra una composición simétrica. Esta elipse está resuelta con un rosa intenso, y al mirar la obra de manera total, la sensación de equilibrio es evidente, producto de la distribución paralela de ambas figuras elípticas.

La parte de los hombros y el pecho está dominada en su mayoría por el negro, mientras que las líneas que componen el dibujo tienen presencia de rosas, azules, y amarillo, y comienzan en la parte inferior de la obra. Estas líneas componen una estructura lineal sobrepuesta al rostro del personaje, y suben desde la parte alta del pecho hasta la cara, formando una especie de máscara en primer plano. El dibujo del rostro se complementa con una especie de perilla, similar a la de los relojes de cuerda, dibujada en el extremo derecho de la máscara, la cual contiene una línea que funcionaría como la oreja del personaje. De igual manera, el dibujo de esta zona tiene presencia rosa y amarillo.

El personaje sostiene con su mano derecha una pequeña copa transparente, que permite ver los colores que están en el segundo plano de la obra: azul celeste, blanco y negro. Esta pequeña copa se asemeja mucho a las copas de Martini (Figura 61), y en cuestiones cromáticas, está resuelta con el uso de sombra en el lado izquierdo, y luz amarilla que se refleja en la superficie de vidrio, producto del foco colocado entre la copa y la cara del personaje. La copa tiene bebida, lo cual es logrado por el pintor a través de la delimitación clara con una línea horizontal debajo de la mitad de la copa.

En esta litografía el artista deja ver su tendencia hacia conjuntar el trabajo del dibujo con el color, pues las líneas que forman la especie de máscara del personaje tienen presencia de varios tonos. También Rufino Tamayo vuelve a mostrar el dominio que ha adquirido para utilizar el contraste clarooscuro, y la función que tiene la luz y la sombra dentro de una obra, aun cuando lo hace con una técnica gráfica. En el extremo inferior izquierdo, así como en el contorno de la obra, a medida que se acercan los bordes, el oscurecimiento es mayor.



Imagen 62. Copa de Martini.

Vista en

[http://falabella.scene7.com/is/image/Falabella/961973_1?\\$producto308\\$&iv=6S3or0&wid=924&hei=924&fit=fit,1](http://falabella.scene7.com/is/image/Falabella/961973_1?$producto308$&iv=6S3or0&wid=924&hei=924&fit=fit,1) el 2/nov/2015

La expresión del bebedor parece desconcertante, y comunica cierto deleite al contemplar la copa en la que bebe. La atmósfera creada por Tamayo en esta litografía es equilibrada gracias al dibujo y la composición, pero en cuestiones de color, es ofuscada. Utiliza varios registros cromáticos en mayor o menor grado dentro del espacio, pero básicamente centrado en tres del círculo cromático: azul, rosa y amarillo/naranja.

Esta experimentación con estos tres sectores del círculo llamaba la atención de Rufino Tamayo, pues el mismo año en que realizó las cien litografías de *El Brindis* también hizo el óleo *Telefonitis* (Figura 62) que tiene la presencia de estos mismos tres colores.

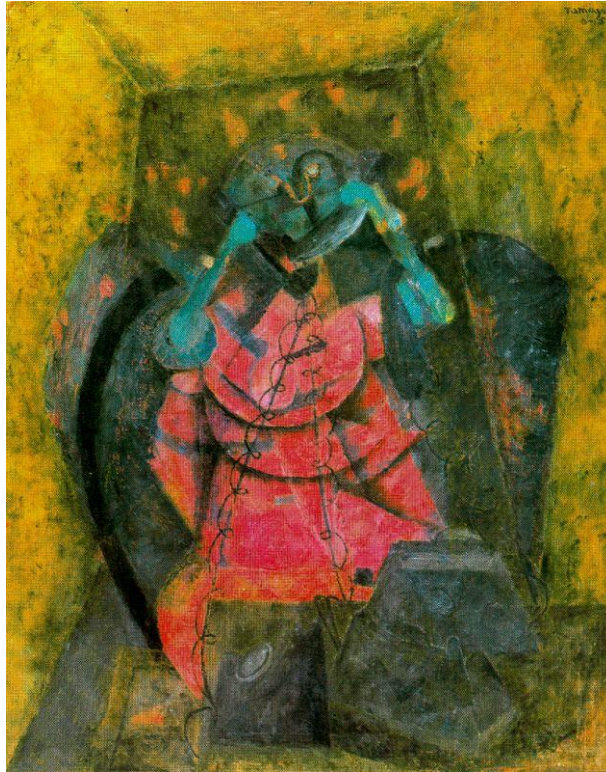


Imagen 62. Rufino Tamayo, Telefonitis, óleo sobre tela, 1957.

Vista en <http://www.dailyartfixx.com/wp-content/uploads/2011/08/telefonitis-rufino-tamayo-1957.jpg>
el 2/nov/2015

La propuesta cromática de Rufino Tamayo en esta obra es bastante interesante y casi en su totalidad, está plasmada en el segundo plano; mientras que el personaje central o “el bebedor” se encuentra casi totalmente cubierto por un color negro sobrepuesto a una primera capa de tinta rosa oscuro y amarillo. Pero el segundo plano detrás de la figura principal está dominado medianamente por el color negro, sobre todo en los límites de la estampa, donde se conjuga con un color rosa oscuro, y es más intenso en las líneas del dibujo, y está mezclado por sobre posición con un color azul claro o cielo, el cual es aún más visible en el ángulo que se forma entre la mano que sostiene la copa y la cabeza del sujeto que tiene la boca abierta.

El azul en el mencionado ángulo está colocado para desempeñar una función de firmamento dentro de la escena de la obra, porque se complementa con un foco de luz natural o artificial de mediana dimensión, iluminado en amarillo y naranja, y

que emana un fulgor apenas perceptible de rosa, colocado justo enfrente de la cara del individuo. El azul celeste que rodea al sol presenta pequeñas manchas en color negro. Esta claridad otorgada por el uso del azul y el blanco rodeando al sol se presenta en medio del círculo oscuro y paralelo en el que se encuentra la cabeza. Y aunque el blanco no es uniforme del lado izquierdo, tampoco lo es el negro del derecho. Aunque la saturación no sea total, la mezcla con rosa a la diestra, y con azul a la izquierda nos conducen de nuevo a un uso del contraste de valor o claroscuro.

3.3 Dualidad.

Descripción de la obra.

El mural Dualidad (Imagen 63) fue realizado por Rufino Tamayo en 1964, año en el que también fue reconocido con el Premio Nacional de Arte en la ciudad de México⁹², en el recién inaugurado Museo Nacional de Antropología e Historia. Se realizó por encargo presidencial, y es una de las obras más monumentales, en cuanto a dimensiones y composición, de todo el acervo pictórico de Rufino Tamayo. También, vale decirlo, es una de sus obras más famosas.

⁹² Damián Bayón, *Hacia Tamayo*, p. 122

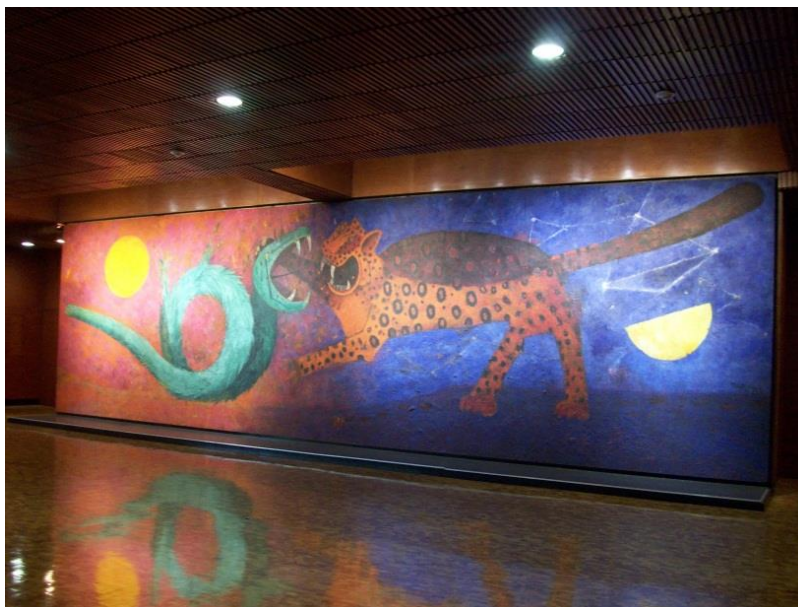


Imagen 63. *Dualidad*, Rufino Tamayo, 1964.

Museo Nacional de Antropología e Historia

Foto: E. A.

Para 1964, Rufino Tamayo había llegado a una etapa dentro de su carrera artística, donde su manejo de los elementos formales de la pintura está claramente cimentado e influenciado por dos grandes movimientos: el arte vanguardista e impresionista europeo, y las manifestaciones plásticas, escultóricas y pictóricas de las antiguas culturas mesoamericanas. En estos años el pintor ya posee un estilo consolidado.

Esta capacidad de síntesis formal alcanzada y afianzada en esta etapa, es el resultado de lograr, después de mucho tiempo de experimentación, que los elementos formales estén subordinados al cromatismo dentro de la obra; es decir, el dibujo principalmente, y la composición están en un punto donde la influencia de las vanguardias, proveniente de su interés voluntario por los pintores contemporáneos⁹³, como Kandinsky, Picasso o Georges Braque, quienes redujeron la pintura a sus elementos esenciales, centrándose en lo formal. Haciendo una visión en retrospectiva, la diferencia con las primeras décadas, sobre todo de los años veinte a los cincuenta, ahora es mucho más notoria,

⁹³ Octavio Paz, *Rufino Tamayo*, p.15

aunque el uso de ciertos colores para la elaboración de este mural guarda bastante relación con los primeros años de creación de Rufino Tamayo.

En *Dualidad* se encuentra representada una escena emblemática de la antigua cosmovisión indígena: una batalla entre una serpiente emplumada, colocada del lado izquierdo, y un jaguar, que está del lado derecho (Imagen 64), y que tiene como escenario el día y la noche, y se divide en dos partes. Para realizar una correcta interpretación y explicación de la obra en cuestión hay que poner atención en dos elementos importantes; la fracción dual de la imagen principal, así como el uso del color en cada parte de la obra.



Figura 64. *Dualidad* (lado opuesto), Rufino Tamayo, 1964.

Museo Nacional de Antropología e Historia

Foto: E. A.

El mural *Dualidad* está elaborado en cuatro paneles, los cuales en conjunto forman una superficie rectangular que mide 3.53 x 12.21 metros⁹⁴, la escena principal está repartida en dos partes, que a primera impresión parecieran acomodadas en fracciones iguales, pero después de una lectura con detenimiento, es visible que la figura del jaguar se extiende desde el primer hasta el tercer panel, de derecha a izquierda.

En cuestiones de forma, el mural *Dualidad* ilustra bastante bien dos de las características más importantes dentro de la obra de Rufino Tamayo: por un lado

⁹⁴ Juan Carlos Pereda, *Los Murales de Tamayo*, p.148

tenemos la manera en que emplea el dibujo, ya no es el uso de la línea para delimitar las figuras representadas, sino el color. A partir de la década de los treinta, incluso un poco antes, el dibujo de Rufino Tamayo se torna un poco menos rígido, en el sentido de que el color, poco a poco va desplazando la importancia de la figura y la línea en la totalidad de la obra, este cambio es apenas perceptible durante los años treinta, pero sin duda, a partir de su contacto con el arte europeo y las vanguardias en Nueva York, se va convirtiendo poco a poco en una constante. A medida que se nota cada vez más la integración de los colores en la totalidad de la obra, el dibujo que delimita las figuras se va haciendo cada más difícil de percibir.

Después de su primera estancia en la ciudad de Nueva York, que según la *Semblanza* de Juan Carlos Pereda, fue, de manera intermitente, entre 1926 y 1929, el dibujo de Rufino Tamayo tomó una función meramente pasiva, y el color se volvió el centro de atención dentro de la obra.

***Dualidad*: Composición, dibujo y elementos de color.**

La distribución espacial del mural *Dualidad* fue elaborada bajo el nombre que lleva la obra. El elemento dual es el que rige casi la totalidad de la obra, desde el plano figurativo, hasta el plano cromático. Este doble uso de los elementos es retomado por el pintor de la antigua cosmovisión indígena. La escena representada es el antiguo mito mesoamericano de la lucha eterna que sostienen los astros del día y la noche, el sol y la luna, simbolizados por una serpiente emplumada y un jaguar, ambos, en posición de ataque frontal. En un breve ejercicio de reconocimiento iconográfico, la serpiente emplumada es la representación del dios Quetzalcóatl, mientras el jaguar simboliza a la deidad Tezcatlipoca.

El mural tiene una línea compuesta en la parte inferior, que recorre del extremo derecho al izquierdo, y comienza en línea recta. Parece ser un piso sobre el cual el jaguar tiene puestas sus patas traseras (Imagen 65), que inmediatamente se transforma en una línea curva continua que llega hasta el otro extremo, y se

conjuga con el perímetro de la serpiente emplumada (Imagen 65), que se mantiene su cuerpo enroscado, llegando hasta el extremo izquierdo de la obra.



Imagen 65. *Dualidad* (detalle derecho) Rufino Tamayo, 1964.

Museo Nacional de Antropología e Historia

Foto: E. A.



Imagen 66. *Dualidad* (detalle izquierdo), Rufino Tamayo, 1964.

Museo Nacional de Antropología e Historia

Foto: E. A.

En la obra *Dualidad* el ejercicio de síntesis formal ha llegado a un momento donde el dominio de la técnica y el manejo del color fueron identificados por los especialistas Manrique, Del Conde, Fernández y Bayón como un elemento distintivo, propio de Rufino Tamayo; de hecho, después de la década de los cincuenta, Rufino Tamayo se encuentra ya en una etapa de madurez artística. Las influencias de Pablo Picasso, Georges Braque, Claude Monet, Wassily Kandinsky,

la experiencia de los primeros años después de la Academia de San Carlos, y el tiempo a lado de Roberto Montenegro, Germán Gedovius, Saturnino Herrán, y el maestro Leandro Izaguirre, el arte del pasado indígena, escultura y pintura principalmente, han configurado una forma particular de manejar el cromos que no se había visto tan claramente en etapas anteriores.

Algo que resulta interesante es que en la década de los sesenta, casi inmediatamente después de salir de un periodo donde la obra del pintor experimentó una tendencia hacia cromatismos oscuros, atribuido según el historiador Juan Carlos Pereda, al contacto directo con los estragos de la Segunda Guerra Mundial durante su estancia en París, y del cual emergieron dos de las obras analizadas anteriormente en la investigación (*Terror Cósmico* y *El Brindis*), Rufino Tamayo retoma la propuesta cromática del contraste simultáneo, claramente presente en *Dualidad*, y que se diferencia en dibujo, pero sobre todo en color, de otro mural, de la década anterior, realizado en el Palacio de Bellas Artes: *Nacimiento de Nuestra Nacionalidad* (Imagen 67). El cubismo de Braque y de Picasso son muy notables en el dibujo del mural de 1952. Comparado con *Dualidad*, la etapa oscura que caracteriza a los años cincuenta ha quedado atrás, para entrar a un periodo donde los elementos cromáticos brillantes son retomados, y son plenamente identificables como propios de Tamayo.

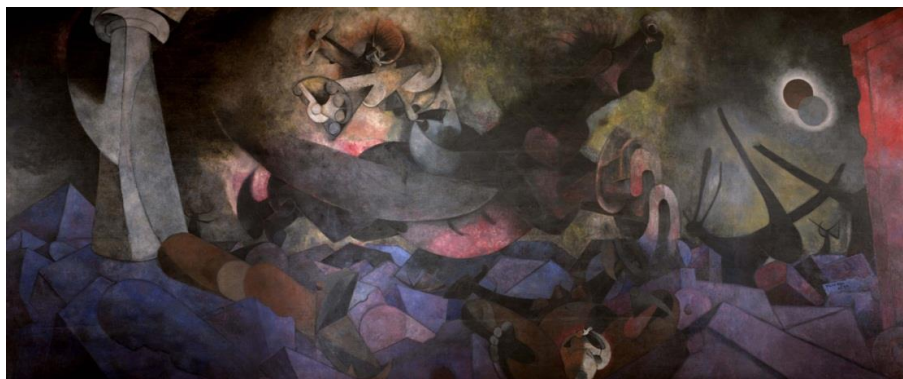


Imagen 67. *Nacimiento de Nuestra Nacionalidad*, Rufino Tamayo, 1952.

Palacio de Bellas Artes

Recuperado en

http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/80aniversario/images/img_historia9.jpg

20/09/15

El uso dual del color siempre ha sido uno de los mecanismos más recurrentes al momento de realizar combinaciones cromáticas. Y es que así como en el lenguaje verbal existen los antónimos, que son palabras opuestas en significado, también en el uso del color en la pintura, existen mecanismos para trabajar por oposición. Esto también se conoce como trabajo con colores complementarios y también contraste de temperatura (frío-cálido), es decir, los colores que se encuentran opuestos en el círculo cromático. Esto es algo que Rufino Tamayo conocía muy bien desde sus primeros años en la Academia de San Carlos, y uno de sus maestros fue una clara influencia: Saturnino Herrán y Germán Gedovius.⁹⁵ El complementario es el tipo de contraste que se encuentra en *Dualidad*

En *Dualidad* se encuentran trabajadas las combinaciones de los colores primarios, además del uso dual del cromatismo, así como de la imagen, y el contraste simultáneo. En la fracción del lado derecho, que es donde está el jaguar, hay registros cromáticos que transitan de los colores cálidos y sus mezclas, hasta los colores fríos; el piso sobre el que está el jaguar presenta una mezcla visible de azul con rojo, primarios ambos, una combinación básica en la teoría del color, y que da como resultado el morado o violeta.

Asimismo, en el firmamento del lado derecho, la noche es presentada en un primario, el azul, que domina casi la totalidad del cielo nocturno detrás del jaguar (Imagen 68). El animal está coloreado casi de manera total en naranja, que en la teoría del color, es el resultado de la mezcla del amarillo con el rojo, dos primarios también, además de que las manchas propias de la especie, fueron realizadas en color negro. El lomo del felino presenta la aplicación de una capa de color negro, que deja percibir los colores que quedaron debajo. El uso del color azul y el naranja para la mitad de la obra, muestra claramente el uso del contraste simultáneo, pues en el círculo cromático son colores que se encuentran totalmente opuestos.

⁹⁵ Arturo Rodríguez, *Tamayo y la Evolución del Color*.

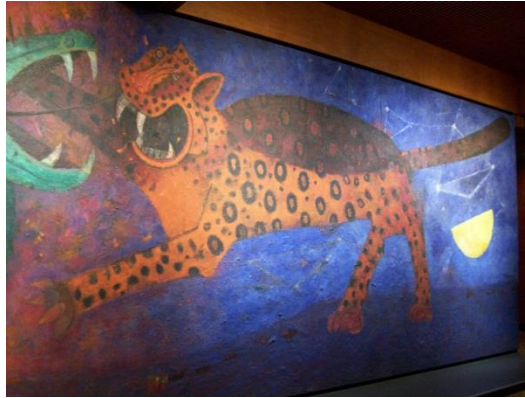


Imagen 68. *Dualidad* (detalle jaguar) Rufino Tamayo, 1964.

Museo Nacional de Antropología e Historia

Foto: E. A.

Algo que llama la atención, es que en la parte del dibujo, el firmamento nocturno presenta el uso de constelaciones trazadas (Imagen 69) en la parte baja y alta de la cola del jaguar, que son líneas diagonales en que forman polígonos, triángulos principalmente, además de la luna que está colocada debajo de la cola, iluminada en un amarillo más claro que el primario. La presencia del color negro y el blanco, dentro de las constelaciones de la obra es otro elemento que destaca.



Imagen 69. *Dualidad* (detalle constelación) Rufino Tamayo, 1964.

Museo Nacional de Antropología e Historia

Foto: E. A.

Del lado izquierdo, hay una serpiente emplumada resuelta en verde jade, el cual es logrado a partir de la incorporación del blanco por medio del delineado de las plumas, y al igual que el azul, sigue dentro de la clasificación de los colores fríos. En la figura de la serpiente, hay dos de las características que Justino Fernández y Damián Bayón localizaron en la obra de Rufino Tamayo. Por un lado, el uso de los dos planos a la hora de dibujar, pues desde la cabeza del reptil que confronta directamente al jaguar luciendo sus afilados colmillos, iluminados en blanco, hasta el otro extremo de su cuerpo, se forma una posición enroscada que deja la parte de la cabeza en el segundo plano, y el resto del cuerpo en el primero. El uso del plano bidimensional es algo que Justino Fernández identificó en la obra de Rufino Tamayo.

El artista depuró sus propios medios y encontró en la pintura de dos dimensiones el modo de expresión más adecuado para hacer lucir su sentido del color, inventando yuxtaposiciones y tonos de la manera más original y positivamente poética, puesto que rehízo el mundo, o mejor dicho, hizo su mundo personal, que nos dio visiones de un nuevo y emocionante equilibrio⁹⁶

El uso de la doble dimensión al momento de dibujar permitió al pintor alcanzar nuevos horizontes cromáticos. En buena medida, el doble plano en las obras de Rufino Tamayo es uno de los elementos que contribuyó a que las temáticas se subordinaran a las cualidades formales. Para el caso de *Dualidad*, la parte de la serpiente que se localiza en el segundo plano, está oscurecida con la aplicación de pintura negra (Imagen 70), que crea un juego visual donde el verde jade es visible en algunas fracciones. El uso del sombreado es algo muy útil en el arte figurativo, porque rompe un poco con la línea planista. De acuerdo con Damián Bayón, después de la primera estancia del pintor en Nueva York modificó varios aspectos en sus pinturas:

Si las audacias aparecieron desde el periodo neoyorkino, ello se debe fundamentalmente a que Tamayo se decidió a cambiar de línea, de color, de

⁹⁶ Justino Fernández, *Rufino Tamayo*, p. 12

*escala, a suprimir las sobras y, por ende, la perspectiva clásica. Ese conjunto de actitudes es lo que los del oficio llamamos “deformación”*⁹⁷



Imagen 70. *Dualidad* (detalle Día) Rufino Tamayo, 1964.

Museo Nacional de Antropología e Historia

Foto: E. A.

En *Dualidad*, Rufino Tamayo retoma el uso del sombreado que desde décadas anteriores había utilizado intermitentemente. La escena del lado izquierdo se complementa con un firmamento compuesto de diversos colores, trabajados de nuevo, por sobre posición. La primera capa está dominada por un color rojo clarificado, producto quizá de una mezcla del rojo primario con violeta y blanco, que con seguridad es el conocido *rosa mexicano* o *rosa Tamayo* popular e identificado como muy representativo del pintor. Las capas posteriores, están elaboradas con color anaranjado y amarillo, un primario, y la mezcla de éste con rojo. No son uniformes, pues su presencia sólo es visible en pequeñas superficies del firmamento del día.

En cuestiones de empaste o textura, la técnica denominada vinelita sobre masonite, utilizada por Rufino Tamayo para la elaboración de este mural, le permitió texturizar la obra por medio del uso de pedazos de corteza de árbol y madera, mezclados en la pintura vinílica, sobre un soporte aglomerado, semejante a la madera. La ventaja de utilizar la pintura vinílica para un mural, fue algo que Rufino Tamayo conoció bien a partir del alejamiento con la Escuela Mexicana de

⁹⁷ Damián Bayón, *Hacia Tamayo*, p. 59

Pintura, consiste básicamente en el secado rápido, y en que su uso no requiere más que de un solo aplicador. Además de las texturas logradas con el uso de corteza de árbol, en algunas partes de la obra como los firmamentos se distingue claramente el uso de materiales arenosos para lograr otro tipo de empaste. La textura de *Dualidad* es de dos tipos, y en la composición de la obra, tienen una función generadora de volumen; los animales están en bajorrelieve (Imagen 71), ya que el empaste permite que los firmamentos sobresalgan con respecto al jaguar y a la serpiente. Estas apreciaciones son visibles cuando se observa detenidamente y de cerca al mural.

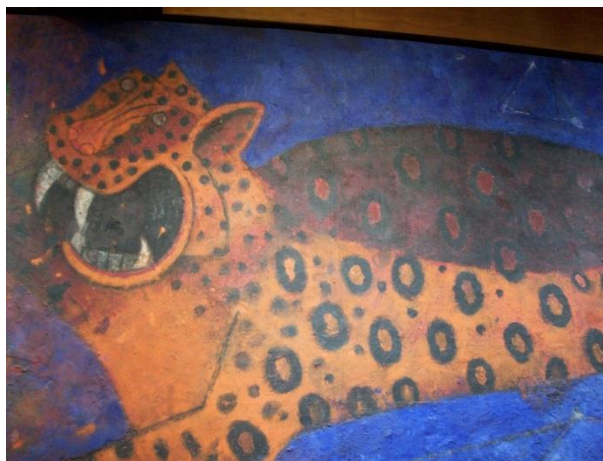


Imagen 71. *Dualidad* (detalle empaste) Rufino Tamayo, 1964.

Museo Nacional de Antropología e Historia

Foto: E. A.

Rufino Tamayo mantuvo dos elementos cromáticos desde el inicio de su carrera artística que se manifiestan intermitentemente a lo largo de las décadas: por un lado, el uso de los colores primarios, gracias a los cuáles el pintor elabora mezclas como las que vemos en *Dualidad*, y el uso del contraste simultáneo, que es visible en el trabajo por oposición en el círculo cromático. Si bien es cierto que la transformación en la parte del dibujo es visible conforme avanza el tiempo, la evolución en el color lo es aún más, y permite incluso, establecer referentes y características que sirvan para identificar y fechar una obra de acuerdo a la forma en que está usado el color.

El dibujo y la distribución espacial de las formas, combinado con el uso de los contrastes (simultáneo en este caso) permitieron a Rufino Tamayo lograr la armonía y el equilibrio. Colores contruidos a partir de mezclas aprendidas en la Academia, retomados de las artesanías indígenas, en creación y re-creación constante a medida que fue experimentando con nuevas técnicas, conjugados con un dibujo formado a partir de la antigua estética de la escultura mesoamericana, influenciado por el nuevo clasicismo y la reformulación de las formas de los pintores cubistas, descomponiendo en polígonos la totalidad de la figura, pero siempre con una marcada inclinación hacia la cultura nacional; una nueva manera de construir el significado de los elementos formales de la pintura en la plástica mexicana del siglo XX.

Conclusiones.

Después de la revisión acerca de lo que se ha dicho sobre la obra de Rufino Tamayo, es claro que los problemas resueltos por el pintor en sus obras se han estudiado poco desde el aspecto formal, centrándose en el temático y discursivo. Por eso es común encontrar atribuciones tan simples y sin fundamentos acerca de la manera en que el pintor resolvía sus cuadros. Rufino Tamayo, al igual que otros pintores mexicanos, representa para el arte nacional un ejemplo de diálogo y síntesis entre las propuestas plásticas de pintores y corrientes artísticas europeas, con los temas y las formas que en nuestro país se han realizado desde tiempos previos a la conquista, y que de alguna u otra forma se mantienen dentro de la tradición del arte popular.

Con la revisión de la problematización del color, queda claro que encontrar una teoría única del color es prácticamente imposible, debido a múltiples factores, entre ellos, las apreciaciones individuales y subjetivas de los colores, los valores que tienen en determinadas culturas, y las funciones que han tenido para diferentes pintores a lo largo de la historia de la pintura. Los artistas han identificado ciertos recursos como la atención que pueden atraer al colocar ciertos colores cálidos y claros en algún sector de sus obras, así como la sensación de equilibrio que pueden lograr trabajando con ciertos contrastes como el complementario.

En cuanto a los señalamientos que algunos autores como Xavier Moysén o Justino Fernández realizan a los colores de Rufino Tamayo como “sensuales” poco tienen que ver con el sentido real que desempeñan dentro de las pinturas. Un ejercicio de análisis formal como el realizado en la presente investigación demuestra que las apreciaciones subjetivas de cada individuo no son determinantes al momento de analizar una obra, y que las funciones que los colores desarrollan dentro de las obras son lo que les otorga significados; estos sentidos y funciones son conferidos exclusivamente por el pintor, y en ocasiones responden a las temáticas o a las búsquedas compositivas de armonía y equilibrio.

El significado del color en las obras de Rufino Tamayo debe ser entendido como una construcción y una reinención constante, a partir de la función que cada color desempeña en el cuadro. Algunas veces esta función responde directamente a las temáticas, como es el caso de las obras de corte espacial donde los colores oscuros tienen una función nebulosa y armónica, y presentan una tendencia hacia los fríos; otra vez funciona como refuerzo de la imagen, como en las obras de carácter dramático, en las que el uso de colores cálidos y brillantes tienen una función agravante de la incertidumbre de la imagen, o en algunas otras, donde el color sirve para crear un énfasis especial en determinada parte de la obra donde el artista ha colocado un elemento o símbolo significativo. Estas funciones de los colores dentro de las obras no siempre se contraponen.

Con la presente investigación concluyo que el lenguaje plástico y cromático de Rufino Tamayo se construyó básicamente a partir de cimientos y aprendizajes provenientes de muchos lados, como la Academia, de la cultura e historia de los colores en el arte mexicano, y de su relación con la obra de otros pintores contemporáneos, extranjeros y nacionales; pero sobre todo, a partir del trabajo y la experimentación en diversos terrenos técnicos y formales. El problema central que el pintor siempre buscó resolver fue de carácter plástico, él no se explicaba la pintura como algo más que la pintura misma y todos sus componentes. Aunque Rufino Tamayo tenía clara una idea acerca de la función del arte en la sociedad, lo cierto es que su búsqueda siempre estuvo encaminada a encontrar un camino que no se limitara a la plástica mexicana, pero tampoco abandonara la cultura del país que lo vio nacer.

En la relación dibujo-color, el pintor transitó en diversos caminos que le permitieron comprender las posibilidades plásticas que cada una de las dos cualidades le permitirían. Por eso, aunque pocas, encontramos obras con dibujos elaborados que se complementan con cromatismos complejos en los que confluyen contrastes, trabajos manuales y mezclas.

La interpretación de Rufino Tamayo en cuánto a la realidad tiene dos vertientes; por un lado, encontramos en su obra, que a veces recurre a propuestas de dibujo

donde él reinterpreta la realidad y la coloca sobre la tela como formas reconfiguradas, que le permiten experimentar con el color, dando origen a una realidad que sólo habita en sus propios cuadros, y la otra, contrario a lo que se podría pensar, debido a los señalamientos constantes de sus tendencias artísticas alejadas de la figuración, Rufino Tamayo muy pocas veces la abandona completamente; ya sea por medio del color o el dibujo, el pintor permite que algunas pequeñas porciones de la realidad que conocemos permanezcan dentro de sus obras.

Concluyo también que las funciones del color de las que el pintor Johannes Itten habló en su obra *El Arte del Color*, tienen aplicación en algunos cuadros de Rufino Tamayo, y que en buena medida, explican su significado. Para la función sensible y óptica, que es la relacionada en la búsqueda de paridad con la realidad y el cómo miramos, atribuyo el uso del color en obras con motivos naturales, como las naturalezas muertas, los paisajes y las figuras del tigre y la serpiente en *Dualidad*. Por otro lado, la función expresiva del color propuesta por Itten, la identifiqué en obras como *El Brindis* y *Terror Cósmico*, en las que los temas y los actores del cuadro llevaron al pintor a crear atmósferas cromáticas en las que las que fueron extraídas muchas variaciones y posibilidades ofrecidas por el color a través del uso de contraste y las mezclas.

En *Terror Cósmico* el pintor confiere al color una función nebulosa y espacial. El uso del contraste claroscuro, además de la presencia de azul, nos muestran que Rufino Tamayo fue capaz de crear diversos cuadros que nos remiten a la impresión de la gravedad fuera de la tierra y de verdadero terror al espacio exterior, por medio del color.

En *El Brindis* el pintor utiliza los registros cromáticos de la litografía para expresar y reforzar el sentido de la imagen en cuestión. Un cuadro complejo en cromatismos, donde difícilmente encontraremos uniformidad o un dominio marcado de determinados colores, pero lleno de contrastes claroscuros con colores cálidos y fríos.

Mientras que en *Dualidad*, el pintor muestra que su síntesis formal y temática para 1967 ha llegado a un punto en donde partiendo de un tema plenamente identificado con la cosmovisión de Mesoamérica, demuestra que lo puede resolver desde una perspectiva cromática muy relacionada con los impresionistas, con el contraste de colores complementarios, y que sin embargo enriquece con la colocación de mezclas en los firmamentos y en los pisos de la obra. Haciendo uso del recurso del monumentalismo, en el que a pesar de las grandes dimensiones, las figuras abarcan un gran espacio dentro de la composición total.

La relación que se teje entre espacio y color es compleja y resulta interesante, porque la aplicación de tinturas por parte de los artistas es lo que conduce a realizar la composición final. Con o sin dibujo, es el color el poseedor de la capacidad para lograr la unidad total de una obra; ya sea por medio de contrastes, degradados, sombreados o uniformidades parciales o totales, esta cualidad formal es la que permite al pintor ensamblar los elementos y figuras que intervendrán en la obra final. Pensar el color, resulta mucho más amplio de lo que puede parecer en primera instancia, pero pensarlo es lo que permite identificar que a lo largo de la historia de la pintura, la relación material y formal limitó y expandió las vías expresivas utilizadas por los pintores.

Bibliografía.

Alanís, Judith, Urrutia, Sofía. *Rufino Tamayo: Una cronología 1899-1987*. Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes. 1987. México. 144 p.

Angoso, Diana. Bernárdez, Carmen. Fernández, Beatriz. Llorente Ángel. *Las Técnicas Artísticas. El Siglo XX*. Ediciones Akal. 2005. Madrid, España. 72 p.

Bayón, Damián. *Arte de Ruptura*. Cuadernos de Joaquín Mortíz. México. 1973. 123 p.

Bayón, Damián. *Hacia Tamayo*. Fondo de Cultura Económica & Fundación Olga y Rufino Tamayo, México, D.F. 1995, 127 p.

Cage, John. *Color y Cultura*. Ediciones Siruela. Madrid, España. 1993, 328 p.

Castañeda, Walter. *Color*. Universidad de Caldas. Manizales, Colombia. 2005. 124 p.

Del Conde, Teresa. (Coord.) *Tamayo*. Américo Arte Editores y Grupo Financiero Bital. México, 1998, 228 p.

Fernández, Justino. *Rufino Tamayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1948.

García Rivas, Heriberto. *Pintores Mexicanos*. Editorial Diana, México, 1965, 262 p.

Gombrich, Ernst. *La Historia del Arte*. Phaidon, Londres, 2008, 687 p.

Gombrich, Ernst. *La Imagen y el Ojo*. Alianza Editorial, Madrid, España, 1987, 297 p.

Gutiérrez Haces, Juana. Cuadriello, Jaime. *Museo Nacional de Arte: Una Ventana Al Arte Mexicano de Cuatro Siglos*. MUNAL, Alcatel, 1994, México, DF, 200 p.

Hickethier, Alfred. *El Cubo de los Colores*. Editorial Bouret. España. 41 p.

- Itten, Johannes. *El Arte del Color*. Noriega Editores. México, D.F. 1960, 94 p.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Premia La Nave de los Locos. México, 1911, 132 p.
- Küppers, Harald, *Fundamentos de la teoría de los colores*, Ediciones G. Gil, Barcelona, España, 1992, 4ª Edición, 201 p.
- Loomis, Andrew. *El ojo del pintor y los elementos de la belleza*. Librería Hachette, Buenos Aires, Argentina, 1961, 138 p.
- Manrique, Jorge Alberto. (Coordinador). *El Arte Mexicano. Arte Contemporáneo III*. Salvat Mexicana de Ediciones, Dirección General de Publicaciones y Medios SEP. 2ª Edición, 1986. El Marqués, Querétaro. 2133-2276 p.
- Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte y la historia II*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2001, 420 p.
- Morales Cortés, Mariana. *Una Teoría del Color en la Pintura de Rufino Tamayo*. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F. 2005, 112 p.
- Moyseén, Xavier (Coordinador). *Cuarenta Siglos de Plástica Mexicana. Arte Moderno y Contemporáneo*. Editorial Herrero, 1971, Italia. 391 p.
- Palet Casas, Antoni. *Identificación Química de Pigmentos Artísticos*. Edicions de la Universitat de Barcelona. 1997. Barcelona, España. 34 p.
- Paz, Octavio. *Rufino Tamayo*. El Colegio Nacional, México, DF. 1999, 122 p.
- Pereda, Juan Carlos. Sánchez Fuentes, Martha. Del Conde, Teresa *Los Murales de Tamayo*. Americo Arte Editores: Landucci Editores, Fundación Olga y Rufino Tamayo, Instituto Nacional de Bellas Artes. Italia, 1995. 196 p.
- Reyes Retana, Natalia Ferreiro. Gogue, Catherine. *El Color y la Carne*. Museo Nacional de Arte. 2008, 259 p.

Roque, Georges. *El Color en el Arte Mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, México, D.F. 2003, 297 p.

Tibol, Raquel. *Historia General del Arte Mexicano: Época Moderna y Contemporánea*. Editorial Hermes. México-Buenos Aires, Argentina. 1963, 248 p.

Tibol, Raquel. *Orozco, Siqueiros, Rivera y Tamayo*. Fondo de Cultura Económica, México, DF. 1974, 64 p.

Villarquide, Ana. *La Pintura sobre Tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. Editorial Nerea. San Bartolomé, España. 2004. 419 p.

Westheim, Paul. *Tamayo Una Investigación Estética*. Editorial Artes de México. México. 1957, 222 p.

Páginas de internet y recursos electrónicos.

Aristóteles, *Física*, Librodot.com. Consultado en línea en <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/31000000125.PDF> el 30 de mayo de 2016.

ElMundodelVino.com. *La Etiqueta del Mouton '98, de Rufino Tamayo*. Consultado en línea en http://elmundovino.elmundo.es/elmundovino/noticia.html?vi_seccion=2&vs_fecha=200012&vs_noticia=976135518 el 2 de noviembre de 2015.

Coral Soler, José Luis. *Biografía de Alfredo Ramos Martínez*. Consultada en línea en <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.mx/2015/02/alfredo-ramos-martinez-pintura.html> el 24 de julio de 2016.

Del Conde, Teresa. (2013). *Tamayo 1922-1937 en el Tamayo*. Publicado en Diario La Jornada, visto en <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/01/cultura/a06a1cul> el 24 de mayo de 2016.

De los Santos, Aníbal. *Fundamentos Visuales 2, Teoría del Color*. Grupo IDAT. Consultado en línea en <https://adellossantos.files.wordpress.com/2010/10/teroria-del-color.pdf> el 21 de mayo de 2016.

Dupey García, Elodie. *Lenguaje y Color en la Cosmovisión de los Antiguos Nahuas*. Publicado en la revista Ciencias, número 074, abril-junio, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, México, DF, p. 20-31, consultado en línea en <http://www.redalyc.org/pdf/644/64407404.pdf> el 24 de mayo de 2016.

Gottfried Boehm, *Decir y mostrar: elementos para la crítica de la imagen*. Consultado en línea en <http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/files/original/09d2407744f5d7cb44e3ed9a9d aa17e0.pdf> el 26 de marzo de 2016.

Leonardo. *Tratado de la Pintura*. Biblioteca Virtual Universal. Consultado en línea el 24 de mayo de 2016. <http://www.biblioteca.org.ar/>

Marcos, Gilberto. *Entrevista a Rufino Tamayo*. Video visto en <https://www.youtube.com/watch?v=c0dLQC8DK40> el 26 de julio de 2016.

Museo Claudio Jiménez Vizcarra. *Biografía de Roberto Montenegro*. Consultada en línea en <http://www.museocjv.com/robertomontenegrobiografia.htm> el 14 de febrero de 2016.

Pereda, Juan Carlos. *Semblanza*. Instituto Nacional de Bellas Artes. 2013. Consultado en <http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/Semblanza-Tamayo-2013-es.pdf> el 4 de mayo de 2016.

Rodríguez, Arturo. *Tamayo y la Evolución del Color*. Publicado en Diario La Jornada el 12 de enero de 2014. Consultado en línea <http://www.jornada.unam.mx/2014/01/12/sem-arturo.html> el 29 de mayo de 2016.

Siqueiros, David Alfaro. *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores*. 1922, México, D.F. Consultado en línea <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf> el 2 de mayo de 2016.

Tibol, Raquel. "Tránsito de Tamayo Hacia las Fuentes". Publicado en Revista de la Universidad de México, No. 451, México, DF. Agosto de 1988. Consultado en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/12813/14051 el 20 de junio de 2016.

ANEXO 1.

Lista de colores empleada para la identificación cromática en las obras.

Rojo y sus matices

Muestra	Nombre
	rojo, colorado
	carmesí, frutilla
	bermellón
	escarlata
	granate
	carmín
	amaranto

Verde y sus matices

Verdoso es 'que tira a verde'. *Verduzco* es 'que tira a verde oscuro'

Muestra	Nombre
	verde
	chartreuse
	verde Kelly
	esmeralda, verde agua, verdeagua, agua marina
	xanadu
	jade
	verde veronés
	arlequín
	Espárrago
	verde oliva
	azul (de) acero claro
	verde cazador






Azul y sus matices

Muestra	Nombre
	azul
	azul cobalto
	azul marino
	azul petróleo
	azul, azul francia
	zafiro
	añil, índigo
	turquí
	azul de Prusia
	azul majorelle
	azul Klein Registrado como International Klein Blue








Magenta y sus matices

Muestra	Nombre
	magenta
	fucsia
	morado
	malva
	lila
	salmón
	lavanda
	rosa

Cian y sus matices

Muestra	Nombre
	cian
	turquesa
	celeste
	cerúleo
	aguamarina, menta

Amarillo y sus matices

Muestra	Nombre
	amarillo
	limón o lima
	oro, dorado
	ámbar
	caqui, kaki
	amarillo indio
	amarillo selectivo

Marrón y sus matices














Muestra	Nombre	Notas
	marrón, pardo, café, chocolate, castaño.	
	caqui	
	ocre	
	siena	
	siena pálido	
	borgoña	

Tabla de colores extraída de:
[http://www.wikilengua.org/index.php/Lista de colores](http://www.wikilengua.org/index.php/Lista_de_colores) consultada de agosto de 2015 a mayo de 2016.

Violeta y sus matices

Muestra	Nombre	Notas
	violeta	
	lavanda floral	
	amatista	
	Púrpura	
	púrpura de Tiro	

Naranja y sus matices

Muestra	Nombre
	naranja
	coral
	zanahoria
	sésamo
	albaricoque
	beis, beige
	durazno, piel

Blancos, grises y negros

Muestra	Nombre
	blanco
	nieve
	lino
	hueso
	marfil
	plata, plateado
	zinc
	gris
	negro