

Juan Carlos Pereda

# EXPRESIONES DE UN ESPÍRITU UNIVERSAL

La obra gráfica de Rufino Tamayo

---

EXPRESSIONS OF A UNIVERSAL SPIRIT  
THE GRAPHIC WORK OF RUFINO TAMAYO

---

*Para Mauro Antonio Vargas Urías*

HAY PASIONES DEL ARTE Y DEL CONOCIMIENTO a las que vale la pena dedicarles la vida. La de Rufino Tamayo estuvo dedicada a dos grandes áreas artísticas que manifestaron su espíritu, con las que alcanzó dimensiones universales y dieron fama a México: la pintura y la gráfica. Abordó la pintura en todas sus técnicas y logró una obra personalísima de complejidad y belleza inclasificables. Por eso Tamayo es uno de los cimientos del arte moderno y contemporáneo en México. Su propuesta artística fue el primer esfuerzo efectivo –que desde el arte mexicano se logró–, para establecer un diálogo efectivo con el arte de otras partes del mundo, especialmente con los países que habían tenido un desarrollo significativo.

En su obra, Tamayo funde rasgos de las culturas antiguas de México, algunas formas del arte popular y elementos inspirados por ciertas vanguardias internacionales; su colorido es uno de los más personales del siglo XX. El arte de Tamayo, entre otras de sus virtudes, despliega temáticamente una reflexión sobre la compleja y siempre renovada naturaleza del género humano, a través de poderosas y elocuentes imágenes de una belleza nada convencional. Desde una postura personal –fincada en un humanismo universalista que germinó como consecuencia de la devastación espiritual ocasionada por la Segunda Guerra Mundial–, el pintor cuestionó con interés el nuevo orden social, y para expresarlo creó una de las actualizaciones de la figura humana más potentes y vigentes del arte moderno. Sus imágenes parten de asumir el tiempo que le tocó vivir y las conductas de sus semejantes ante tan in-

IT IS WELL WORTH DEDICATING YOUR LIFE to a passion for art and innovation. Rufino Tamayo's passions were dedicated to two great artistic disciplines that expressed his spirit and through which he achieved universal standing and brought fame to Mexico: painting and graphics. He immersed himself in painting and its myriad techniques, creating highly complex, intensely personal works of unclassifiable beauty, and because of this, he is one of the cornerstones of modern and contemporary art in Mexico. His artistic *raison d'être* became the first true effort – achieved through Mexican art – to establish a meaningful dialogue with art from other parts of the world, especially with countries with significant artistic development.

Tamayo's work combines features from ancient Mexican traditions, shapes from popular art, and elements inspired by artists from the international vanguard. His coloring is some of the most original in the 20<sup>th</sup> century. His art, among other virtues, invites thematic reflections on the complex and perpetually reinvigorated nature of human beings via powerful and eloquent images of unconventional beauty. From a personal standpoint – and based on the universal humanism that took root as a consequence of the spiritual devastation brought on by the Second World War – Tamayo questioned new social dynamics keenly, and in order to express this, he created one of the most powerful and relevant re-imaginings of the human figure in modern art. His images turn away from the time in which he lived and the conduct

sospechados cambios que decodificó en formas inéditas. Éstas se explicitaron tanto en un entendimiento como en una crítica, tamizados por una visión filantrópica, cuyas reflexiones y su aplicación al arte lo hermanan con la obra de Pablo Picasso, Jean Dubuffet y Francis Bacon, creadores de un trabajo que mostró los efectos de ese conflictivo y complejo tiempo compartido.

Con esa mirada analítica, pero sin hacer de su pintura un arte de mensaje, vivió un proceso crítico y una depuración de gran síntesis, con el que dotó a sus imágenes de cargas emotivas y de un poderío que, con nitidez, muestran la nueva condición humana. Lo hizo con una modernidad que buscó ser entendida a nivel global, más allá de las nacionalidades, los idiomas y patriotismos, transformado sus imágenes en símbolos dotados de significados, Creó metáforas plásticas de las nuevas condiciones de vida, logró que sus imágenes trascendieran su época para convertirse en iconos de un tiempo clave para el mundo, donde el conflicto fue un punto de partida para una nueva etapa creativa. Su estética cambió radicalmente, pues no sólo se planteó esas nuevas circunstancias, sino que se preguntó por su entorno. Así buscó cómo representar el tiempo-espacio, para lo que inventó una nueva sintaxis. Decodificó los rasgos de la violencia y la descomposición espiritual del hombre moderno, pero también el movimiento y la velocidad. Para lograrlo, en sus óleos incluyó deformaciones que expresan estos gestos; técnicamente empleó texturas reales, logradas con la aplicación de arenas, mientras que

of his peers toward how he decoded new techniques in unprecedented ways. These methods were recognized both as an understanding and a critique, filtered through a philanthropic vision whose reflections and application to art connect it to the work of Pablo Picasso, Jean Dubuffet and Francis Bacon, creators of art that manifests the effects of this challenging and complex period during which they worked together. With this analytical perspective, but without making his painting into 'art with a message', he lived through a critical process and refinement of great synthesis, and imbued emotionally charged, powerful images with clarity, revealing the new human condition. He did this with modernity that sought to be understood on a global level, beyond nationalities, languages and loyalties, transforming his images into symbols suffused with meaning. He created visual metaphors for new standards of living conditions and developed images that transcended his time to become icons of a pivotal period for the world, when conflict became a departure point for a new creative phase. His esthetic changed dramatically, since he not only brought about these new circumstances, but simultaneously reflected on his surroundings. He struggled with how to represent time and space and in the end invented a new language to do so. He decoded the distinguishing characteristics of violence and the spiritual breakdown of modern man, while also working on movement and speed. To accomplish this, he included distortions in his

los pigmentos se adelgazaron hasta ser literalmente transparente. Dichos recursos técnicos y estéticos también pasarían a su arte gráfico. En este campo, hay que mencionar la concentración de manchados gestuales para crear texturas visuales que enriquecerían tanto sus obras gráficas, como su pintura y una deformación del dibujo. Logró con estos recursos una expresión elocuente de su tiempo.

En la impresión de obras seriadas, hay que considerar el trabajo en equipo de los talleres de gráfica, donde regularmente cuentan con protocolos establecidos que a veces alcanzan una ortodoxia inamovible. Tamayo hubo de enfrentarse a este sistema cuando trabajó en algunos de los más exigentes talleres de impresión en Francia, donde por cierto logró algunas de sus aportaciones más sobresalientes. Con la obra gráfica, Tamayo buscó difundir más ampliamente su creación, por lo que desde 1947 decidió incursionar con decisión en esta disciplina. Por lo que además de su deslumbrante pintura, el artista creó, entre 1925 y 1991, uno de los más originales e importantes corpus de estampas que se hayan visto en la historia del arte de México. Las más de 360 ediciones de obras gráficas, realizadas en diferentes técnicas, dan testimonio del interés del artista por el cultivo de esta disciplina, que corrió paralela a su consistente ejercicio de la pintura. Su incursión en el arte impreso dio como resultado, uno de los capítulos más consistentes e innovadores de la larga y prestigiada historia del arte gráfico en México.

La realización de su obra gráfica significó, para el artista de Oaxaca, un campo más amplio para la difusión de ideas estéticas, de sus imágenes que aluden mensajes cifrados. Así logró mostrar sus nuevas síntesis depuradoras de sus imágenes y sus indagaciones de color. Con la obra gráfica, el artista pudo abordar de manera más simple una belleza nada convencional que sería un vehículo eficiente para democratizar su arte, permitiendo que grupos más amplios de espectadores tuviesen acceso a la apreciación de la obra y a la posible adquisición de un original múltiple.

Dentro de la disciplina del arte impreso, Rufino Tamayo partió de la tradición –en el uso de técnicas antiguas como la xilografía y la litografía–, pero realizó aportaciones de gran valía en la formación de una vanguardia gráfica con el uso de una iconografía inédita, de aportes técnicos novedosos y una propuesta renovadora para esos quehaceres de uso tradicional; liberó a la litografía de la tradición de ser un dibujo impecablemente iluminado, para enriquecerla con un tratamiento pictórico a través

painting that expressed these gestures; technically he used real textures achieved by applying sand, while he thinned down pigments until they were literally transparent. These technical and esthetic approaches would also spill over into his graphic art. It is important to mention the concentration of gestural markings to create visual textures in this field, that would enrich both his painting and graphic work as well as influence his drawing with distinct distortions. With these techniques he achieved eloquent expressions of his time.

In his serial printed art it is important to consider the teamwork involved at the graphic workshops where he perfected his creations, where there were established protocols that at times became a fixed orthodoxy. Tamayo had to tackle this system when he worked with a number of the most demanding printing workshops in France and where he incidentally created some of his most outstanding pieces. In graphic art, Tamayo sought to reach a broader audience through his approach. Starting in 1947 he entered this discipline decisively. Consequently, between 1925 and 1991, in addition to his stunning painting, Tamayo created one of the most original and important bodies of prints that has ever been seen in the history of Mexican art. His more than 360 editions of graphic work, created using various techniques, are evidence of the artist's interest in cultivating this discipline, whose development paralleled his unwavering painting activities. His incursion into printed art resulted in one of the most consistent and innovative chapters of the long and prestigious history of graphic art in Mexico. For Tamayo, the execution of graphic work represented a wider field for extending his esthetic ideas via images that allude to encrypted messages. In this way he displayed his new syntheses that purified images and his explorations into color use. With graphic work he was able to take on, in a simpler way, non-conventional beauty that would be an adept vehicle for democratizing his art, enabling larger groups of people to have access to art appreciation and to possibly acquire prints.

Within the discipline of printed art, Rufino Tamayo broke with tradition – in his use of ancient techniques such as woodcutting and lithography – while creating valuable art that shaped the graphic vanguard by using an unprecedented iconography of technically groundbreaking contributions and a reimagined design concept for

de la aplicación gestual de tintas sobre la piedra litográfica; el principio técnico del aguafuerte se vio ampliado con la incorporación de otras técnicas de impresión que se incluyeron dentro del proceso de creación de éste; la serigrafía adquirió una nueva posibilidad expresiva con la aplicación de tintas sobrepuestas, recurso con que el artista extrajo a esta técnica de su tradicional limitación. Por primera vez, la serigrafía podía mostrar medios tonos, matices y profundidad. En equipo con Luis Remba, en el Taller de Gráfica Mexicana, creó también una nueva técnica de impresión que revolucionó el campo de la impresión en México y los Estados Unidos, a la que llamaron "mixografía". Esta nueva y compleja técnica de impresión se realiza sobre placas de papel hecho artesanalmente, con lo que el artista logró cualidades nunca antes vistas en el arte gráfico. Así, Tamayo se constituyó en un virtuoso en el manejo de las técnicas de impresión: de las antiguas y las que surgieron de su inconformidad, de su inquieta, permanente y propositiva creatividad.

Temáticamente su espíritu universalista quedó bien expresado. Con esa intención enalteció su raíz y su herencia indígenas, que llevó al arte como una manera de unir la voz propia con la de una nación, para integrarse al concierto del arte universal. En cada uno de sus ejemplares se puede vislumbrar la impronta personalizada de artista de inagotable inventiva, el colorista exquisito y el técnico inconforme con lo logrado con los medios establecidos, un todo conseguido plenamente en cada obra. Su inconformidad con los medios tradicionales alimentó la fragua de su pasión inextinguible, al romper con la ortodoxia de los protocolos técnicos establecidos en los diversos talleres de impresión por los que pasó. Tamayo logró soluciones trascendentes para el enriquecimiento de los resultados de su trabajo en los medios de impresión gráfica seriada, dando calidades pictóricas a la obra impresa.

Además del prestigio, emanado de un talento reconocido desde muy temprano en la vida artística de Rufino Tamayo, hay que considerar un ingrediente inasible pero que se puede captar en la temática de su trabajo, me refiero al espíritu universalista que supo imprimir en su poética. Las imágenes de este artista oaxaqueño son profundamente mexicanas, pero lo son también, por derecho propio, universales. Tamayo conmueve a cada ser humano con la belleza de su obra, convirtiéndola en un lenguaje accesible a cada persona, sin importar su raza. Las de Tamayo son imágenes que pueden entender y sentir las más diversas personas, porque sus frases

tradicionales tasks. He released lithography from the tradition of being a flawlessly visionary drawing and enriched it with pictorial treatments by applying inks gesturally onto lithographic stone. In etching, he expanded its technical principle by including other printing techniques in the creation process. Serigraphy acquired new expressive possibilities with the application of superimposed inks, a development that Tamayo extracted from the technique's traditional constraints. For the first time, serigraphy could display half-tones, shades and depth. Along with Luis Remba at the Gráfica Mexicana workshop, he also created a new printing technique called 'mixography' that revolutionized the field of printed art in Mexico and the United States. This new and complex printing technique incorporated paper plates made using artisanal techniques with which Tamayo achieved qualities that had never been seen before in graphic art. In this way, he became a virtuoso in the use of printing techniques: from ancient artistry to abilities that emerged from his non-conformity and from his restless, purposeful and lifelong creativity.

In terms of themes, his universal spirit is well expressed. With this intent he elevated his roots and indigenous heritage (which he infused in his art as a way to combine his own voice and that of a nation) to then become part of the conversation on global art. His personalized imprint of ingenious innovation, exquisite coloring and a technique that did not conform to traditional styles is present in each of his pieces. His non-conformity to traditional methods fueled the fire of his inextinguishable passion, breaking the orthodoxy of established technical protocols at the many printing workshops where he created art.

Tamayo achieved significant solutions that enriched the results of his work in printed mediums for serial graphics, bringing pictorial features to printed art.

As well as the prestige that emanated from the talent recognized very early in Rufino Tamayo's artistic life, we must also take into consideration the universal spirit that he imprinted on his poetic creations, an often impalpable ingredient but one that can also be gleaned from the themes in his work. The Oaxacan artist's images are profoundly Mexican, but they are also universal in their own right. The beauty of his work affects each person observing it, transforming it into an accessible language for all, no matter the culture.

visuales son poesía pura. Hoy, a 26 años de su desaparición física, sabemos que su lenguaje plástico es también atemporal.

La calidad, la belleza, el florecimiento de sus aportes técnicos y la inagotable inventiva del artista, han sido apreciados por un coleccionista que ejemplarmente se ha comprometido con este capítulo de la obra de Rufino Tamayo. Y con estratégica inteligencia y apasionada dedicación, ha logrado conjuntar una colección completa de toda la su producción gráfica. Única en el mundo, esta colección ahora presenta una rigurosa selección en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato.

Tamayo asumió con impetuoso interés e ingenio los retos técnicos que se planteó a sí mismo para superar lo establecido y abrir brecha para las siguientes generaciones de creadores gráficos. De esta manera logró una obra impresa que, vista a la distancia, resulta paralela en trascendencia y belleza a su pintura. En un loable interés social, la Fundación Black Coffee Gallery (con Benjamín Fernández a la cabeza) comparte, con el público de este Museo, los logros de su esfuerzo por conjuntar todo lo creado por Tamayo en el arte gráfico.

La xilografía es la técnica de reproducción artística más antigua que se conoce en el campo del arte impreso. Fue cultivada por Rufino Tamayo en las dos primeras décadas de su trayectoria. Él encontró en ésta un vehículo efectivo para satisfacer la necesidad de enriquecer su lenguaje visual, nutrido con elementos extraídos del imaginario popular y expresado con vigorosos trazos expresionistas que lo mismo vienen de la tradición artesanal mexicana, que del limitado estudio que pudo tener de obras surgidas dentro del expresionismo europeo (sobre todo del alemán). Este aporte significó para el creador una manera de integración a la vanguardia.

La espontaneidad y novedosa sintaxis artística de algunos elementos estilísticos con que se expresaron los asistentes a las Escuelas de Pintura al Aire Libre, detonó también la reflexión estética de muchos creadores de ese momento, pero acaso el más aventajado era el propio Tamayo. Aunque cada uno la enriqueció, aportándole su propia energía y su peculiar modo de ver y hacer, él usó la dureza de las planchas de madera para templar su creatividad. Tomando algo de aquí y algo de las vanguardias expresionistas, logró una iconografía de innovadoras y potentes formas, inflamadas de un espíritu mexicano, que dieron lugar al nacimiento de un estilo personal. Así, incluyó en sus xilografías cambios significativos de proporciones y deformaciones

Tamayo's images can be understood and felt by all kinds of different people, because his visual phrasing is pure poetry. Today, twenty-six years after his death, we know that Tamayo's visual language is also timeless. Its caliber and elegance, his development of technical contributions, and the endless creativity of his work have been appreciated by a collector who in exemplary fashion committed himself to this chapter of Rufino Tamayo's art, and who with strategic intelligence and passionate dedication has gathered a complete collection of his graphic work – the only one of its kind in the world, now carefully compiled at the Museum of Art and History of Guanajuato.

Tamayo took on technical challenges with ardent interest and ingenuity – challenges that he set out for himself in order to overcome established norms and to make way for generations of graphic artists to follow him. In this way he executed printed art that seen from a distance, is on the same level of his painting in terms of significance. In a commendable act of social interest, Black Coffee Gallery Foundation (headed by Benjamín Fernández) share, with the museum's public, the accomplishment of gathering the most complete collection of Tamayo's graphic art.

Xylography, or woodcutting, is the oldest known artistic reproduction technique. It was practiced by Rufino Tamayo during the first two decades of his career. In woodcutting, Tamayo found an effective artistic process that enabled him to enrich his visual language. It was fueled by elements extracted from popular imagination, and expressed with vigorous Expressionist strokes that originated in Mexican artistic tradition as well as in Tamayo's limited study of art that emerged from within European Expressionism (above all from Germany). For Tamayo, this contribution represented a way to incorporate his work into the artistic avant-garde.

Participants at the Open Air School of Painting inculcated spontaneity and created an original artistic syntax of stylistic elements that were a catalyst for esthetic reflection for many artists of the time, each of whom enriched this new language, contributing their own energies and particular ways of seeing and creating art.

And this is what happened for Tamayo, who used the hardness of wooden boards to temper his creativity. Taking something from this context and something from Expressionism and the avant-garde, he achieved an iconography of inno-

sintéticas, que provenían del estudio de la escultura prehispánica que recién había descubierto. Los primeros ejemplares de estas xilografías fueron impresos manualmente por el artista, en su taller que carecía de tórculos e instrumentos adecuados para la impresión. En la década de los sesenta se imprimieron cuidadosas ediciones sobre papel japonés, de las planchas originales que había conservado Carl Zigrosser, quien lo había animado a producir xilografías durante su primera estancia en Nueva York y desde la Weyhe Gallery.

La muestra “Expresiones de un espíritu universal”, contiene una selección de los ejemplares más significativos realizados por Tamayo. Destacan por su originalidad la *Virgen de Guadalupe* que el artista, según mencionó, había impreso con el dorso de una cuchara en su propio taller. La imagen posee una tosquedad que se manifiesta en una fuerza expresionista a la vez, con una voluntaria ingenuidad que hacen del icono sagrado una obra de arte indiscutible y de un inusitado carácter vanguardista. De la misma forma, *Las sirenas* y *El hombre con maguey* devienen en obras que sintetizan tanto sus fuentes populares como sus afanes vanguardistas que se expresan experimentalmente en los intensos contrastes de iluminación de la xilografía titulada *Tehuana*s y el encuadre de la titulada: *Dolor*, que en algo evocan la estética cinematográfica.

Durante las décadas de los veinte y treinta, intelectuales norteamericanos como Carleton Beals, Alma Reed, Katherine Anne Porter, Anita Brenner y Frances Toor, entre otros, estaban estrechamente vinculados al llamado “Renacimiento del Arte Mexicano”.

Frances Toor, emigrada rusa, había creado la revista *Mexican Folkways* en 1925, con la intención de apoyar la difusión y revitalización de la vida cultural mexicana, documentando expresiones populares y contribuyendo a la apreciación global de la producción artística nacional, la vida cotidiana de las comunidades indígenas y su valores. Esta publicación se editaba de forma bilingüe y se distribuía en México y Estados Unidos. La publicación tuvo una vida de 12 años (1925-1937). *Cancionero Mexicano* fue editado también por Frances Toor en 1931, como un suplemento de la revista *Mexican Folkways*. El repertorio de canciones vernáculas fue ilustrado por Rufino Tamayo. La portada, ornamentada con una xilografía, muestra un coro de cantores y nueve viñetas en miniatura talladas en madera de hilo. En estas piezas coexiste un espíritu expresionista, de vanguardia artística, como una voluntad artesa-

vative and powerful shapes, imbued with Mexican spirit, that gave rise to his personal style. In this way, he included influential changes in the proportions and synthetic distortions of his woodcuts whose origins lie in the study of pre-Hispanic sculpture that he had recently discovered. Tamayo manually printed his first woodcuts in his own workshop, even though he lacked rolling presses and appropriate printing tools. In the 1970s other carefully crafted editions were printed on Japanese paper from original plates kept by Carl Zigrosser. Zigrosser had encouraged Tamayo to create woodcuts at Weyhe Gallery during his first stay in New York.

The exhibit *Expressions of a Universal Spirit* contains a selection of Tamayo’s most significant pieces. In terms of originality, the *Virgen de Guadalupe* (*Virgin of Guadalupe*) stands out. According to Tamayo, he printed it in his own workshop using the back of a spoon. The image has a coarseness that expresses itself with Expressionist authority, coupled with a voluntary ingenuity that makes this sacred icon an indisputable work of art of unusual avant-garde character. In the same way, *Las sirenas* (*The Mermaids*) and *El hombre con maguey* (*Man and Maguey*), are pieces that synthesize both traditional references and modernist efforts that are expressed experimentally through intense contrasts in the illumination of the woodcut. *Tehuana*s (*Tehuana*s) and the framing of *Dolor* (*Pain*), call to mind the esthetics of films.

During the 1920s and ‘30s, North American intellectuals such as Carleton Beals, Alma Reed, Katherine Anne Porter, Anita Brenner and Frances Toor, among others, were closely linked to the Rebirth of Mexican Art. Frances Toor, a Russian immigrant, had created the magazine *Mexican Folkways* in 1925, aiming to support the distribution and revitalization of Mexican cultural life, documenting traditional ways of being and contributing to the global appreciation of Mexican artistry, daily life in indigenous communities, and their values. This publication was edited in Spanish and English and was distributed in Mexico and the United States, lasting for twelve years from 1925 to 1937. *Cancionero Mexicano* (*Mexican Songbook*) was also edited by Frances Toor in 1931, as a supplement to *Mexican Folkways*. This repertoire of vernacular songs was illustrated by Rufino Tamayo. The cover, decorated with a woodcutting, shows a choir of singers



nal. El *Cancionero Mexicano* es uno de los primeros trabajos para ilustración que realizó el artista. En este libro, el pintor crea imágenes asociadas a lo popular y, sobre todo, establece un diálogo con los argumentos de las canciones que decidió elaborar. Las xilografías reproducen instrumentos musicales, escenas de una arcadía rural donde personas del pueblo tocan guitarras y cantan. Dos imágenes, las de mayor singularidad, presentan un conejo y una sirena tocando mandolinas y, en una más, hay que destacar el uso del símbolo de la vírgula prehispánica (jeroglífico de la palabra y la poesía) que sale de las bocas de una pareja de cantantes. El *Cancionero Mexicano* debe mucho también a Graciela Amador y Ángel Salas, quienes realizaron los arreglos para piano de cada canción. En la nota introductoria, escrita por la editora, se menciona que Rufino Tamayo aportó algunas de las canciones.

Hasta hace relativamente poco tiempo, se consideraba que el trabajo litográfico de Tamayo había iniciado en los años cincuenta. La falta de estudios específicos, acerca del desarrollo de la obra gráfica del artista, había dejado pendiente la documentación de sus obras gráficas y, sobre todo, dónde había aprendido las técnicas. Tamayo se consideraba a sí mismo como un pintor y no un artista gráfico. Los Tamayo no formaron un archivo de los trabajos gráficos realizados por el artista, ni una bitácora de su producción o de su paso por talleres. Sin embargo, el tiempo ha demostrado que el oaxaqueño fue un creador gráfico de primer nivel, con una fuerza propositiva que no iguala ningún artista dedicado de tiempo completo a la creación de obra seriada. Esto lo sitúa más allá de ser sólo uno de los pintores más importantes de la historia del arte en México. La valoración de los resultados de sus primeras obras seriadas –impresas con la técnica litográfica en los años cincuenta e impresas en Europa–, hacía creer que Tamayo había asimilado aceleradamente el complicado y laborioso proceso de impresión de la litografía a varias tintas. Sin embargo, durante el tiempo de la investigación realizada para elaborar el catálogo razonado de su arte gráfico, entrevisté a Olga Costa, quien en medio de anécdotas referentes a su relación con José Chavez Morado comentó que Tamayo fue quien los había presentado, mientras aprendía la técnica de impresión litográfica en el taller de la Academia de San Carlos que había creado y dirigía Emilio Amero. Olga Costa describió dos litografías que Tamayo elaboró durante su proceso de aprendizaje. Éstas no habían tenido edición y por lo mismo no circularon comercialmente. No

and nine miniature vignettes. Expressionist spirit, avant-garde art, and artisanal purposefulness co-exist in these pieces.

The *Mexican Songbook* is one of the first illustration commissions Tamayo completed. In this book, he created images associated with traditional themes, and above all, established a dialogue with the story lines of the songs he decided to illustrate. His woodcuts show musical instruments and scenes from a rural arcadia where townspeople play guitars and sing. The two most unique images show a rabbit and a mermaid playing mandolins, and in another, he uses the pre-Hispanic speech scroll symbol (a hieroglyphic for 'word' and 'poetry') that comes out of the mouth of a pair of singers. The *Mexican Songbook* is also greatly indebted to Graciela Amador and Ángel Salas who composed the piano musical arrangement for each song. In the introduction, written by the editor, Rufino Tamayo is mentioned as also having contributed songs.

Until relatively recently, Tamayo's lithographic work was thought to have begun in the 1950s. The lack of specific study on his development as a graphic artist called for documenting his graphic work, and above all, discovering where he had learned his techniques. Tamayo considered himself a painter and not a graphic artist. The Tamayo family did not keep an archive of his graphic work or a log of his production or of the workshops where he worked. Nevertheless, time has shown that the Oaxacan was a first-class graphic creator, with a creative strength that is unmatched by any full time artist dedicated to creating serial art. This places him beyond simply being one of the most important artists in the history of Mexico.

The praise for his first serial pieces – printed in the 1950s in Europe – made people assume that he had quickly assimilated the complicated and tedious process of lithographic printing with multiple types of ink. Nevertheless, in the most recent research completed to create this catalogue describing his serial art, I interviewed Olga Costa, who while in the middle of relaying anecdotes about her relationship with José Chavez Morado, mentioned that Tamayo was the one who introduced them, when he was learning lithographic printing techniques at the Academia de San Carlos workshop, which was founded and managed by Emilio Amero. Olga Costa described two lithographs that Tamayo created while learning how to print lithographs. These pieces had not

estaban incluidas tampoco en las diversas colecciones que se habían consultado para esa indagación, por lo que concentré mis esfuerzos en localizar un ejemplar de esas impresiones. La descripción de las obras fue general, pero la maestra Costa referenció la denominada *Pareja*, que definió como Adán y Eva, y los datos otorgados, así como la imagen de la obra son inequívocos, por lo que he concluido que el ejemplar incluido en esta muestra, que hemos denominado *Pareja*, es a la que se refirió Olga Costa. Lamentablemente el otro ejemplar, de formato más pequeño y a una sola tinta que detallaba un interior con reloj, no ha sido localizado. Esa entrevista y la existencia de la litografía *Pareja* prueban el cultivo de la litografía entre los intereses estéticos y técnicos que el artista mostró desde los años treinta. La litografía está firmada y fechada, en la piedra de impresión, en 1933. En ella aparece como tema la pareja primigenia y universal, un tópico que Tamayo repetiría cíclicamente no sólo en gráfica, sino como motivo de su pintura, donde puso de manifiesto el carácter complementario de la dualidad expresada en los opuestos complementarios, de los géneros humanos y la lucha de contrarios conviviendo armónicamente. En esta muestra se incorporan dos versiones de litografías que representan a Adán y Eva: la realizada en 1933 y la última versión del tema, un díptico impreso en 1990, pocos meses antes la muerte del pintor.

De *Hombre contemplando la luna* (1947) se imprimieron 80 ejemplares para incluirse en la monografía sobre Tamayo, escrita por el afamado crítico norteamericano Robert Goldwater. Editada por The Quadrangle Press, fue el tercer tomo que lanzó la editorial neoyorquina, después de las de Pablo Picasso y Joan Miró, situando a Tamayo como un artista de relieve internacional. En los años cuarenta, el pintor había incorporado su obra en museos y colecciones privadas de gran importancia; había radicado en Nueva York por más de una década, y se había concentrado en pintar. Hacía más de 10 años que no producía obra múltiple, tal vez por la falta de talleres que realizaran este trabajo, pues durante la Segunda Guerra Mundial las prioridades estaban centradas en otras actividades y no en la cultura. Una vez terminado el conflicto bélico, realizó esta pieza, considerada obra maestra del género. Impresa en el famoso Atelier 17, dirigido por William Hayter, en Nueva York. Conceptualmente, la miniatura expresa la soledad ontológica del hombre moderno; la que el ser humano empezó a experimentar

been published and therefore had not entered into commercial circulation. They had also not been included in the various collections consulted during investigation, so I concentrated all my efforts on locating examples of these prints. The descriptions of these pieces gave a general idea about what they were, but Costa indexed the print titled *Pareja (Couple)* and defined it as Adam and Eve. The information provided and the image of the piece are unmistakable, and I have concluded that the print included in this exhibit (that we have also labeled *Couple*) is the lithograph to which Olga Costa referred. Unfortunately, the other smaller lithograph, done with a single ink that showed an interior scene with a clock, has not been located. This interview and the existence of the lithograph *Couple*, are evidence of Tamayo's esthetic and technical interest in lithography, starting in the 1930s.

The lithograph *Couple* is signed and dated on the stone it was printed on in 1933. In it, the primordial and universal couple appear, a theme that Tamayo would repeat cyclically not only in graphics, but also in painting, where he brought to light the complementary nature of genders and the struggle of opposites – duality living together harmoniously. This sample includes the last two versions of lithographs depicting Adam and Eve; one from 1933 and the last version on this theme, a printed diptych from 1990, a few months before Tamayo's death.

Eighty copies of Tamayo's *Hombre contemplando la luna (Man Contemplating the Moon)* from 1947 were printed to include in a monograph about Tamayo, written by Robert Goldwater, the well-known North American critic. It was edited by the The Quadrangle Press and was the third monograph launched by this New York publishing house, following those on Pablo Picasso and Joan Miró. This positioned Tamayo as a prominent international artist. In the 1940s, Tamayo's work had been included in museums and important private collections and he had focused on painting while living in New York for more than a decade. He had not produced a series in more than ten years, possibly because of the lack of workshops available to create such pieces. During the Second World War, other activities took precedence and culture was not a key priority. Once the war was over, he completed this piece, considered a masterpiece of the genre. It was printed at the famous Atelier 17, managed by William Hayter in New York.



al término del conflicto armado; una nueva condición que el artista reflejó también –en la vasta galería de seres atormentados que aparecen en muchos de sus cuadros de los años cuarenta y cincuenta–, donde presenta al individuo inmerso en situaciones inéditas, como consecuencia de los adelantos científicos y los tiempos de posguerra. Al término de la Guerra, la forma en que Tamayo abordó el espacio también sufrió modificaciones, aspecto que registra esta gráfica. Centremos nuestra atención en las manos llenas de fuerza y vigor que se proyectan hacia el espectador, así como en el torso del hombre que, si bien no se distorsiona, adquiere líneas de fuga para crear una ilusión óptica de proyección al espacio. Resulta interesante que cuadros de Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros de la misma época, tengan elementos que comparten esta inquietud estética, como *Retrato de Lupe Marín* y *Nuestra imagen actual*. En ambas obras, como en la de Tamayo, las manos juegan un importante papel en la composición y significado del lienzo.

En la siguiente década, la de los años cincuenta, Rufino Tamayo ya era considerado un artista internacional de gran valía. Hasta entonces no había mostrado especial interés en el arte impreso. Sin embargo, las circunstancias de la posguerra, el deseo por la democratización de su arte y su propio interés en la experimentación, lo llevaron a incursionar en algunos de los talleres de impresión más importantes de Francia, una vez que decidió cambiar su residencia de Nueva York a París. Tamayo aplicó sus grandes capacidades de síntesis y de colorista exquisito en la creación de trabajos gráficos, comisionados por la Galería de France (su primera representante en Europa). Así, realizó obras en el Guild Internationale de l'Amateur de Gravure; en los afamados Atelier Desjobert, donde habían trabajado los pintores impresionistas, y en el Atelier Murlot, uno de los más activos en toda Europa. En esta etapa, Tamayo rompió con la ortodoxia de los talleres para dotar a la litografía de inéditas propuestas estéticas y técnicas, como un dibujo simple pero elocuente, un iluminado de orden pictórico e incluso gestual. De ese momento destaca la obra titulada *Brindis al Sol*, un nítido ejemplo de esta nueva intención pictórico expresionista en la aplicación gestual de tintas sobre la piedra litográfica. Con ella abrió nuevos caminos para el arte impreso en Europa y, más adelante, también en los Estados Unidos y México. En ese ejemplar sobresale un dibujo virtuoso que al ser litografiado ganó en expresividad, pues la línea, en momentos firme, tiene fragmentos en que

Conceptually it expresses the ontological solitude of modern man; the solitude of being human that was experienced at the end of the Second World War; a new condition that Tamayo also expressed in the extensive collection of tormented beings who appear in many of his paintings from the 1940s and '50s. These pieces portray individuals immersed in unprecedented situations that they face as a consequence of scientific advancements and post-war conditions.

When the Second World War ended, the way in which Tamayo handled space also evolved, and these features are present in this piece. Our attention is focused on the hands full of strength and the energy that is projected toward the observer, as well as the man's torso, that although it is not distorted, takes on vanishing points to create an optical illusion that projects space. It is interesting that paintings by Diego Rivera or David Alfaro Siqueiros from the same era have elements that share this esthetic consideration, such as *Retrato de Lupe Marín* (*Portrait of Lupe Marín*) and *Nuestra imagen actual* (*Our Current Image*). In both, hands play an important role in the paintings' composition and meaning.

By the 1950s, Rufino Tamayo was a highly respected international artist. Until then he had not shown a special interest in printed art. However, once he decided to move from New York to Paris, post-war conditions, the desire to democratize his art, and his own interest in experimentation led him to make incursions into some of the most important printing workshops in France.

Tamayo applied his great abilities for synthesis and his skill as an exquisite colorist to create graphic pieces commissioned by the Galerie de France (his first representative in Europe). He created art at the Guild Internationale de l'Amateur de Gravure, at the famous Atelier Desjobert, where he had worked with impressionist painters, and at the Murlot atelier, one of the most active in Europe. During this period, Tamayo broke from the orthodoxy of other workshops to endow lithography with unprecedented esthetic designs and techniques, such as simple yet eloquent drawing, a visionary perspective composed visually and through gestures. *Brindis al Sol* (*Sun Salutation*) is a clear example of this new gestural intention using the application of ink on lithographic stone, which opened new directions for printed art in Europe, and later, in the United States and Mexico.

se torna sutil, y muestra siempre el dominio de Tamayo para crear un dibujo de carácter estructural y aéreo a un tiempo, apegándose a las complejidades de esta disciplina artística.

Tamayo también incursionó en la ilustración de libros de artista, escrupulosamente editados, en ediciones de lujo. La traducción de textos a imágenes es un proceso creativo singularmente complejo, sobre todo cuando se busca crear un paralelo entre lo escrito y lo visual, sin que esto resulte en una gráfica subordinada a la literatura. Rufino Tamayo logró realizar de manera sobresaliente la creación de imágenes plásticas que evocan el fundamento del texto sin caer en la descripción. Tamayo defendió celosamente su libertad como artista, por lo que la ilustración de textos le resultó un gran reto. Por su brillante trayectoria, fue llamado para colaborar en exquisitas ediciones de algunos de los libros más importantes de su momento en Europa. Entre estos sobresale el poema *Air Mexicain*, que sintetiza vertiginosamente la historia de México, a cargo del bardo surrealista, militante revolucionario y combatiente de la guerra civil española, Benjamín Peret, a su regreso a Francia, después de vivir refugiado en México, entre 1942 y 1949. Ilustrado con cuatro litografías de desconcertante iconografía y singular colorido, este texto fue considerado por Octavio Paz como uno de los más bellos poemas que los mitos y los paisajes americanos hayan inspirado.

Para el libro de narraciones, basadas en leyendas y cuentos populares, titulado *Aztlán*, escrito por la poeta Man'ha Garraeau Dombasle (quien vino a México como esposa de un embajador de Francia y observó con azorada fascinación las costumbres y antiguas tradiciones populares que aún persistían en aquel momento), Tamayo realizó cinco litografías de una belleza poco convencional, pues las imágenes están basadas en las tradiciones prehispánicas que habían quedado como sedimento de las leyendas populares. Tamayo vertió de manera intuitiva, pero también analítica y no menos viva que erudita, su propia visión de las manifestaciones del espíritu de los suyos, en formas de sutil belleza. Acaso una de las muertes más bellas del arte mexicano sea la que ilustra la narración del día de todos santos. En *El Apocalipsis de San Juan*, el artista impregnó su espíritu indígena y creó una nueva versión del libro canónico de La Biblia, actualizándolo y dotándolo de modernidad y mexicanismo. Como los indios del tiempo de la conquista, quienes crearon el estilo *tequitqui*—fundiendo las formas europeas con las propias—, Tamayo interpreta, desde su más concentra-

In *Sun Salutation*, a masterful drawing stands out that acquires expressivity when lithographed. Lines that are at times constant have subtle fragments, showing Tamayo's skill for creating a drawing that is both structural and ethereal, and that adheres to the complexities of this artistic discipline.

Tamayo also made incursions into illustrating art books that were meticulously edited in deluxe editions. The translation of texts to images is an extremely elaborate creative process, above all when this process seeks to elicit concurrence between written and visual details, without the graphics being subordinate to the literature. Rufino Tamayo succeeded splendidly in creating visual images that evoke the substance of the text without descending into description. Tamayo zealously defended his freedom as an artist, which is why illustrating texts proved challenging for him. Thanks to his brilliant career, he was invited to collaborate on exquisite editions of some of the most important books of the time in Europe. Among these, the poem *Air Mexicain* is a phenomenal synthesis of the history of Mexico as described by the surrealist bard, revolutionary activist and Spanish civil war combatant Benjamín Peret, on his return to France after living as a refugee in Mexico between 1942 and 1949. The poem is illustrated with four lithographs of unsettling iconography and remarkable coloring. Octavio Paz considered this text one of the most beautiful poems that American landscapes and myths have ever engendered.

For the book of stories, *Aztlán (Aztlán)*, Tamayo created five lithographs of unconventional beauty based on popular legends and tales, written by the poet Man'ha Garraeau Dombasle (who came to Mexico as the wife of the French ambassador, and who was fascinated by observing the customs and ancient traditions still present at the time). His images were based on pre-Hispanic traditions that had endured as the basis of popular legends. Intuitively, but also from an analytical and learned standpoint, Tamayo imbued his own visions of the manifestations of his ancestors' spirit with subtle beauty. Perhaps one of the most beautiful deaths in Mexican art is the illustration that accompanies the Day of the Dead. In *El Apocalipsis de San Juan (The Apocalypse of Saint John)*, Tamayo steeped his work in indigenous spirit and created a new version of the Bible, updating it and endowing it with moder-

do espíritu popular, los espectáculos escatológicos que conforman el fin del universo: lo que vio Juan de *Patmos* y narra en el Apocalipsis. En la versión tamayesca, lo terrible se da la mano con lo cotidiano, se alternan con lo festivo y se mezclan con lo entrañable. Por ejemplo, los cuatro jinetes del apocalipsis son personajes de pastorela o juguetes populares; la terrible bestia de siete cabezas, que en la narración del vidente barre con su cola las estrellas, para Tamayo es una ingenua cerámica de feria. Por su parte, los prodigios siderales fueron sintetizados para lograr un impacto fulminante en el espectador. El valor y belleza de este libro se consagró cuando fue equiparado con su homónimo, realizado 500 años antes, por Alberto Durero. Ambos fueron puestos a la par en el museo del Vaticano. Estos libros fueron impresos en Europa, en la década de los cincuenta, y hoy son piezas artísticas codiciadas por los coleccionistas de libros ilustrados y de obra gráfica. Después de diez años de residencia en Europa, Rufino Tamayo decidió retornar a México como un hijo pródigo que regresó cargado de gloria y fama, lograda en los centros más exigentes del arte, para enaltecer a su país. Ya instalado en México, el artista fue invitado al Tamarind Workshop de Los Ángeles, California, un laboratorio de experimentación, al tiempo que centro de instrucción técnica, donde la creación, investigación, valoración y distribución de la litografía buscaron abatir las circunstancias críticas por las que atravesó en Estados Unidos desde los años cincuenta. El encarecimiento de las piedras de Bavaria, la escasez de impresores capacitados y la reserva de los artistas del expresionismo abstracto hacia la técnica, habían condenado a la litografía a caer en desuso por parte de los artistas norteamericanos. La reactivación del interés por esa técnica que fomentó el Tamarind, apoyado por la Fundación Ford, tuvo distintas estrategias: desde la restauración del prestigio de la técnica, hasta poner en marcha la formación de curadores expertos que motivaran el coleccionismo institucional y privado; la activación del mercado a través del involucramiento de galerías de renombre, y la invitación a artistas de sólida trayectoria de diversos países, para que, con una beca, colaboraran en la formación de una colección de obras gráficas, dirigidas a formar parte de las colecciones de museos importantes. El Tamarind Lithographic Workshop convocó a creadores como David Hockney (Inglaterra), Gio Pomodoro (Italia) y Rafael Canogar (España). De México invitó a Rufino Tamayo y José Luis Cuevas. Tamayo ejecutó durante un mes, en 1964, un sorprendente grupo de 26 im-

nity and Mexican essence. Similar to indigenous Mexicans who created the *tequitqui* style during the conquest – fusing European shapes with their own – Tamayo interpreted the eschatological events that make up the end of the universe from his most focused traditional spirit: what John of *Patmos* saw and narrated in the Apocalypse. In Tamayo's version, the horrific goes hand in hand with the ordinary, alternating with the celebratory and blending with that which is intimate. For example, the four horsemen of the Apocalypse are characters from a Nativity scene or folk toys; for Tamayo, the terrible beast with seven heads, that in the seer's story sweeps the stars with its tail, is an ingenious piece of fairground ceramics. The wondrous sidereals were synthesized to achieve a sudden and devastating impact on the observer. The value and beauty of this book was established when it was compared with its namesake, created 500 years previous, by Alberto Durero. They were placed together in the Vatican Museum. These books were printed in Europe in the 1950s and are now artistic pieces coveted by collectors of illustrated books and graphic work. After ten years of living in Europe, Rufino Tamayo decided to return to Mexico as the prodigal son to extol his country, full of glory and fame achieved in the most demanding centers of art.

Upon return to Mexico, Tamayo was invited to the Tamarind Lithographic Workshop, an experimental laboratory as well as a technical training center where creating, researching, valuing and distributing lithographs was a way to dismantle the static stage that lithography had gone through in the United States at the end of the 1950s.

The rise of Bavarian stone, the shortage of qualified printers and the reversal of abstract expressionist artists toward lithography had resulted in the technique falling into disuse among North American artists. The Tamarind Workshop, supported by the Ford Foundation, encouraged the revival of interest in this technique, and had unique approaches. The Foundation restored prestige in this technique by initiating training with expert curators who encouraged institutional and private collecting, and by activating the market through the involvement of prestigious galleries and invitations to artists from numerous countries with established careers. Partnering via scholarships, the Foundation made it possible to collaborate in the creation of a collection of

presiones realizadas en piedra, placas de aluminio, zinc, acrílico y papel asfaltado. Conjuntó el uso de materiales que aportaron cualidades diversas a la expresión formal: lápices, crayones, barras litográficas de diferente grosor, consistencia y color, *tusches* aplicados de varias maneras, pastas, calcos, raseros y herramientas inventadas por el artista que dieron singulares efectos, a los cuales integró ciertos accidentes que convirtió en recursos técnicos, estéticos y expresivos. Las reducidas ediciones de 20 ejemplares fueron acompañadas por un riguroso protocolo que documentaba la creación de cada serie. Las obras realizadas por Tamayo en esa época, ahora son raros tesoros buscados por los más exigentes coleccionistas de obra gráfica, institucionales y privados. Personajes de medio cuerpo en diferentes actitudes, mujeres arcaicas o sensuales, fantasmas, rostros y máscaras, fueron construidos por Tamayo con medios técnicos que ya existían, pero que se consideraban errores, faltas graves de pericia y que, a partir de ese momento, se constituyeron en los nuevos recursos técnicos y conceptuales que el artista de Oaxaca estaba integrando como parte del quehacer artístico de vanguardia. Ese mismo año, Tamayo pintó el mural *Dualidad*, que opera como una síntesis de los contenidos del Museo Nacional de Antropología e Historia, y que constituye un hito del muralismo mexicano, pues la serie realizada en el Tamarind Worksop es el equivalente de esa pieza maestra en el mundo de la gráfica.

Cinco años más tarde, Tamayo logró otro de sus éxitos como artista gráfico cuando la Ford Motor Company le solicitó la creación de una carpeta de litografías. Esta vez, el artista expresaría sus logros en las indagaciones sobre el cuerpo femenino. Este había sido un tema de constante pesquisa y motivo de reflexión estética. El proyecto dio por resultado una amplia galería de desnudos que quedaron registrados en muchas de sus telas y estampas más celebradas. La carpeta *Mujeres*, impresa en los afamados Talleres Moulrot de París, en 1969, consta de 20 litografías, 16 de las cuales presentan los cuerpos femeninos menos arquetípicos que hasta ese momento se conocieron en el arte de México. En cada uno de ellos se pueden vislumbrar expresiones de diferentes estados de ánimo, actitudes y gestos que invitan a la contemplación estética pura. Algunos tienen su génesis en el enamoramiento del artista por la escultura prehispánica y el arte popular mexicano, con los que dialogó largamente para conseguir algunas de las imágenes más extraordinarias de la plástica mexicana. La belleza nada

graphic pieces with an eye to becoming part of the collections at prominent museums.

The Tamarind Lithographic Workshop convened artists such as David Hockney (England), Gio Pomodoro (Italy) and Rafael Canogar (Spain). Mexico invited Rufino Tamayo and José Luis Cuevas. In one month in 1964 Tamayo created a surprising collection of twenty-six imprints on stone, aluminum, zinc, and acrylic plates as well as on asphalt paper plates. He combined materials that contributed various qualities to formal expression: pencils, crayons, lithographic scrapers of various thicknesses, consistency and color, *tusches* applied in a number of ways, pastes, replicas, strickles, and tools invented by Tamayo that infused the art with singular effects to which were added certain accidents that were included as esthetic elements. The limited editions of twenty copies were accompanied by a rigorous protocol that documented the creation of each series. Tamayo's creations from this period are now rare treasures sought out by the most demanding collectors of graphic work as well as institutional and private collectors.

Characters shown in half-body portraits with various attitudes, archaic or sensual women, ghosts, faces and masks were assembled by Tamayo using technical mediums that already existed, but that were considered erroneous – major offences to expertise, and that, from this moment on, represented the new technical and conceptual resources that the Oaxacan artist assimilated as part of his artistic, avant-garde endeavors. This same year, Tamayo painted the mural *Dualidad (Duality)*, that functions as a synthesis of the contents of the National Museum of Anthropology and that represents a milestone in Mexican muralism. The series created at the Tamarind Workshops is the equivalent of this masterpiece in the world of graphics. Five years later, Tamayo achieved one of his successes as a graphic artist when the Ford Motor Company commissioned the creation of a portfolio of lithographs. This time, Tamayo would express his achievements through his investigations into the female body, an element of constant inquiry and motivation for esthetic reflection.

His portfolio *Women*, printed in the famous Moulrot Studio in Paris in 1969, consists of twenty lithographs, sixteen of which depict the least archetypal female bodies that until that time had been seen in Mexican art. In each one we can rec-









convencional de estas Venus, en algo evoca a las jóvenes diosas de la fertilidad que nos legó Tlatilco, sin embargo son imágenes puestas al día, con sesgos de coquetería, humor, ensimismamiento y otras aún más complejas, como la solemnidad. De entre éstas destaca, por su poderosa imagen, la *Venus negra*, que pareciera una deidad primitiva, de sólidas y rotundas formas, relacionada más con una idea de vital fecundidad que con lo erótico. Su factura también resulta de cierta tosquedad, pues el artista ha dejado visibles elementos formales que aseveran de manera elocuente el proceso artesanal de la impresión. Las mujeres que conviven en esta suite, están acompañadas por dos litografías que recrean otro tema amado por Tamayo: las sandías. Un ejemplar presenta afilados triángulos y el otro una trancha en forma de media luna, intervenida por manchas triangulares que, en la cauda de su fuga, otorgan dinamismo a las formas quietas de esa singular naturaleza muerta.

El colorido con que Tamayo dotó a este serrallo, muestra una de sus más reconocidas virtudes: la aplicación del color en potentes contrastes, o delicadas gamas de tonalidades medias y sutiles, que forman un armónico muestrario de sus capacidades como colorista, así como una prodigiosa función del color, cuando ejerce un sutil poder de sugerencias y evocaciones distintas en cada espectador.

El paisaje es uno de los géneros pictóricos por excelencia. Rufino Tamayo lo abordó de una manera interesada e innovadora, creando algunos de los paisajes más notables del arte mexicano. Sin embargo, en su pintura y en su obra gráfica, este tópico no es tan abundante. Si bien conquistó logros de originalidad y poética belleza, en cada etapa creativa indagó con diferentes intenciones hasta lograr nuevas visiones de éste. En la década de los setenta actualizó el género. Para lograr sus paisajes, el pintor buscó alejarse del realismo descriptivo e integrar ciertas síntesis surgidas de sus reflexiones en torno al tiempo-espacio. Esas reflexiones fueron expresadas con elementos formales para crear una nueva estética en torno al paisaje, desde la simplicidad de las suaves curvas de una colina, sintetizadas de forma radical e iluminadas con la pálida luz de un plenilunio, hasta en los paisajes siderales que registran galaxias inventadas por la poesía, cuya magia enciende el horizonte que se tiñe de ocaso azul y rosa, así como el paisaje metafísico de severos colores tierra que aquí se presenta. Asimismo, los prodigios ocurren en los dos luminosos paisajes con arquitecturas simplificadas, que inevitablemen-

te reconocen expresiones de diferentes moods, actitudes y gestos que invitan a la pura contemplación. Algunos de estos cuerpos tienen su origen en Tamayo's fascinación con la pre-Hispanic sculpture and popular Mexican art, with which he used to dialogue at length to achieve some of the most extraordinary images of Mexican visual art. The unconventional beauty of this Venus in some way evokes the young goddesses of fertility brought to us by Tlatilco, but with updated images containing saucy, humorous and self-absorbed leanings. From among these, the *Venus Negra (Black Venus)* stands out with its powerful imagery that seems like an extraordinary primitive deity of solid and resounding shapes, related more to vital fertility than eroticism. His creation also results in a certain coarseness as he left formal elements exposed that exemplify eloquently the artisan process of printing. The women who coexist in this group are accompanied by two lithographs that recreate another of Tamayo's beloved themes: watermelons. One example shows sharp triangles and another a half-moon shaped slice, interspersed with triangular markings that add movement, bestowing dynamism on the motionless shapes of this extraordinary still life.

Tamayo infused this seraglio with colors that show one of his most recognized attributes: the application of color in commanding contrasts and delicate ranges of subtle half-tones, as well as the mysterious function where color exercises a delicate, suggestive and evocative reaction in each observer.

Landscape painting is a quintessential pictorial genre. Rufino Tamayo tackled it in an interesting and innovative way, creating some of the most remarkable landscapes in Mexican art. Nevertheless, though he triumphed in terms of originality and poetic beauty, he created few paintings and graphic works representing this genre. In each creative stage he experimented with different intentions to achieve new visions for his work. In the 1970s he updated the genre. To create his landscapes, Tamayo sought to distance himself from descriptive Realism and to incorporate certain syntheses that emerged from his reflections on space and time. To these reflections he integrated formal elements to create a new aesthetic focused on landscapes, from the smooth curves of a hill, synthesized in a radical way and illuminated by a full moon, similar to sidereal landscapes that record galaxies created by poetry whose magic



te evocan las facturas personalísimas de Luis Barragán, y acaso más radicalmente en las ilustraciones del poema de Miguel Ángel Asturias: *Amanecer en el delta del Paraná*, donde Tamayo ha diluido la frontera entre lo representado y lo sugerido. Si bien el espacio evocado en los paisajes permitía al artista simplificar la línea y crear atmósferas, también cabe recordar que era hombre de su tiempo y que la corriente abstracta y minimalista de la pintura de los setenta debió llamarle poderosamente la atención, como se puede captar en este grupo de obras.

Rufino Tamayo estableció diálogos estéticos con algunos autores literarios consagrados, dichas colaboraciones no son abundantes, sin embargo ésta es una de las más memorables. Las dos ilustraciones para el poema del Premio Nobel de Literatura, Miguel Ángel Asturias, *Amanecer en el delta del Paraná* (1972), resultan una versión plástica del poema.

Los versos de Asturias recrean la leyenda argentina del río Paraná, la que tiene como argumentación la lucha de poderes y generaciones entre el cacique de la tribu, *Timbú* y su hijo, el príncipe *Kirimbatá*. La desavenencia se resuelve cuando el hijo, cansado ante la crueldad del padre contra las tribus invasoras, huye corriente abajo, donde descubre que en cada amanecer, ayudado por un ceibo frondoso, puede sedimentar el limo a través de las raíces del árbol, para ganar tierra firme al y otorgársela a su gente. La leyenda ocurre en paisajes edénicos de nítida luminosidad. El poema es un elogio al continuo despertar del sol, al misterio de la vida expresado por el movimiento. El poder evocador de temperaturas y atmósferas de las litografías, a través de los colores aplicados a las piedras de impresión, forman dos de los paisajes más innovadores dentro de la obra gráfica de Tamayo.

En la primera litografía, Tamayo ha sintetizado el surgimiento de pequeños islotes dentro del río, señoreados por la explosión vital y exuberante, de sus aguas. La segunda obra presenta la energía de la fuerza del sol, la atmósfera cálida que ilumina y fecunda la vida que Tamayo imagina a partir de la lectura del poema, en que el centelleo rojizo del astro propicia el amanecer.

El equilibrio entre texto e imagen trasciende el carácter narrativo del poema, para dar lugar a las creaciones independientes y, sin embargo, se mantienen unidas en una sola celebración: la de la vida.

La última participación de Rufino Tamayo como ilustrador tuvo lugar en 1984. Con motivo de las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento

illuminates a horizon tinged in twilight blues and pinks as well as the metaphysical landscape of severe earthy colors that are represented. Likewise, the wonders occur in two luminous landscapes of simplified architecture that evoke the intensely individualistic creations of Luis Barragán and perhaps more radically in the illustrations for Miguel Ángel Asturias's poem *Amanecer en el delta del Paraná* (*Dawn over the Delta of Paraná*). Tamayo dissolved the border between what is represented and what is suggested. As we can see from this group of paintings, if the space evoked in the landscapes enabled Tamayo to simplify lines and create atmospheres, it is also important to remember that he was a man of his time and that the abstract and minimalist tendencies of 1970s painting must have been a powerful influence on his work.

Rufino Tamayo established esthetic dialogues with a number of acclaimed authors. While these collaborations were few, his work with Miguel Ángel Asturias is one of the most memorable.

His two illustrations for *Dawn over the Delta of Paraná* (1972) a poem by Miguel Ángel Asturias, Nobel Prize for Literature, turned out to be visual versions of the poem.

Asturias's verses recreate the Argentinian legend about the Paraná River that speaks of the generational fight for power between the cacique of the Timbú tribe and his son, prince Kirimbatá. The disagreement is resolved when the son, tired of his father's cruelty against invading tribes, flees down river, where he discovers that every morning, with the help of a leafy cockspur coral tree, he can sediment the silt via the roots of the tree, creating solid ground beside the river to give to his people. The legend occurs in Eden-like landscapes of clear luminosity. The poem is an elegy to the continual awakening of the sun and the mysteries of life.

The evocative power of temperatures and atmospheres in the lithographs and of the colors applied to printing stones create two of the most innovative landscapes within Tamayo's graphic work. In the first lithograph, Tamayo encapsulates the emergence of islets within the river, controlled by the vital and exuberant surge of the river water. The second piece presents the vitality of the sun's strength – the warm atmosphere that illuminates life and makes it fertile, that Tamayo imagines from his reading of the poem in which the reddish sparkling heavenly body summons the dawn.

de América, el gobierno español invitó a diez destacados artistas iberoamericanos para que ilustraran –cada uno con tres litografías– una edición monumental de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, promulgados por las Naciones Unidas en 1948. La iniciativa serviría como homenaje a Fray Bartolomé de Las Casas, quien defendió los derechos de los indígenas durante la conquista española en México. Los artistas convocados fueron: Rufino Tamayo, Robert Motherwell, Roberto Matta, Antoni Tàpies, Julio Le Parc, Eduardo Chillida, Antoni Clave, Rafael Canogar, Antonio Saura y José Guerrero. Tamayo interpretó los artículos: 2, del derecho a la igualdad, con una pareja interracial que se besa; el artículo 13, correspondiente a la libre expresión, con un orador que se adivina elocuente y apasionado, y el 28 que manifiesta que hagan efectivos todos los artículos contenidos en la declaratoria, con una imagen del acto más trascendental en la vida de cada uno: el nacimiento. Las litografías se imprimieron en los talleres de la elección de cada creador, Tamayo solicitó para sus litografías la intervención del Taller Kyron. Ediciones Gráficas, limitadas de la Ciudad de México. La invitación de Tamayo sigue vigente, al momento en que cada espectador se enfrenta a sus obras, para después de disfrutar formas y colores, explorar otras relaciones entre el texto y la imagen.

En la trayectoria de Rufino Tamayo, el tema de la naturaleza muerta, sobre todo protagonizado por sandías, ha sido de gran importancia. Con las rebanadas de ese fruto, el artista ensayó formas, texturas, colores y relaciones espaciales que su inagotable inventiva creó como parte de un discurso estético individualizado. Sin repetición, con soluciones plásticas para cada pieza, hemos reunido una cantidad significativa de ejemplares que contienen sandías para mostrar la poderosa imaginación del artista. Con el devenir del tiempo, estas figuras se convirtieron en la seña de identidad con que Tamayo fue reconocido en varias partes del mundo. Además, estos ejemplares se han constituido en tesoros culturales que también condensan parte de la identidad del mexicano. Cortadas en variadas maneras, a veces caprichosas, las sandías son forma y color de inagotable variedad, además ofrecen ciertos contenidos a descifrar por el espectador. Así de rotundas, apetecibles, perfectas, las sandías de Tamayo se han convertido en eso mismo: las obras más deseadas del artista. Otras de sus naturalezas muertas poseen gran singularidad. En algunas establece diálogos estéticos, por ejemplo con Picasso, como ocurre en la litografía de 1969 titulada *Medio pesca-*

The balance between text and image transcends the narrative character of the poem, resulting in independent creations that are nonetheless united in a single celebration of life.

Rufino Tamayo's last contribution as an illustrator was in 1984. On the occasion of the V Centenary of the Discovery of America, the Spanish government invited ten distinguished Ibero-American artists to illustrate (each with three lithographs) an edition of the Universal Declaration of Human Rights, enacted by the United Nations in 1948, in tribute to Fray Bartolomé de Las Casas who defended the rights of indigenous people during the Spanish conquest of Mexico. The invited artists were Rufino Tamayo, Robert Motherwell, Roberto Matta, Antoni Tàpies, Julio Le Parc, Eduardo Chillida, Antoni Clave, Rafael Canogar, Antonio Saura and José Guerrero.

Tamayo interpreted article (2), the right to equality, with an interracial couple who are kissing; article (13), the right to free expression, with an elegant and impassioned speaker; and article (28) that declares that all articles contained in the declaration shall be made effective, with an image of the most significant event in each person's life: birth. Each artist's lithographs were printed in the workshop of their choosing. Tamayo requested that his lithographs be printed at the Kyron Workshop, Ediciones Gráficas Limitadas in Mexico City. Tamayo's visual invitation continues to be relevant at the moment each observer faces his work, to afterwards enjoy shapes and colors and to explore the relationship between the text and the images.

Still lifes, especially those with watermelons playing a leading role, have been enormously important for Rufino Tamayo's career. Using watermelon slices, the artist tested shapes, textures, relationships among colors, and the spatial positioning that his endless creativity produced as part of an individualized esthetic discourse. With no two pieces alike, and with unique visual solutions for each example, we have gathered a considerable number of works containing watermelons to demonstrate Tamayo's powerful imagination. Over time, these images have become symbolic of Tamayo's identity in many parts of the world as well as cultural treasures that also comprise part of Mexican identity.

Cut into different shapes, at times whimsical, the watermelons exhibit shape and color as well as content to be deciphered by the observer. In

do, que presenta un singular platillo: un pez aparece servido, rodeado de rebanadas de cítricos; no es el retrato de un manjar, sino una naturaleza muerta que irradia sugerencias de sabores a través de formas y colores logrados con mínimas líneas, proyectados desde un opulento manchado visual. Otras piezas impresas están saturadas de humor, como la *Langosta* de 1973, a la que el artista dio identidad de personaje individualizado, protagónico y empático. El crustáceo nos mira un poco azorado desde una delgada mesa torneada, como si no fuese un platillo sino un ornamento o una extraña flor.

El antiguo silencio metafísico, casi palpable, que Tamayo había incluido en sus pinturas de naturalezas muertas de los años veinte, resurge en obras como *Interior con sandía*, de 1975, o la *Calabaza*, de 1986. En la primera, Tamayo ha sacralizado al fruto, lo ha colocado en una suerte de altar en que se ostenta inalcanzable, teatralizado, como objeto de culto. La segunda resulta una pieza de sorprendente modernidad, como sustraída del tiempo-espacio de la realidad, cuya densidad de color contiene ese profundo abismo de los silencios metafísicos del artista. Ambas piezas son parte de los lujosos conceptos que el pintor quiso incluir en su obra gráfica.

Otra serie, formada por 12 grabados, está estrechamente ligada al momento de creación del Museo de Arte Prehispánico de México que Rufino Tamayo legó a su ciudad natal, Oaxaca. Esta serie, denominada "Ídolos antiguos de México", reproduce una selección de litografías que el artista eligió de entre las más de mil esculturas que forman el acervo de este singular museo. En 1976, Tamayo realizó esta edición que fue enriquecida con un brochazo gestual de color, aplicado individualmente por el creador a cada ejemplar. Los colores empleados por Tamayo para este proyecto, son los más característicos de su paleta: sepia, rosa, morado y azul, que también se repiten en las salas del Museo de Arte Prehispánico de México, cuya museografía diseñó Fernando Gamboa. Esta virtud hace que cada ejemplar resulte una pieza única. Las litografías muestran un dibujo a línea, realizado a mano alzada, donde de manera sintética y concisa Tamayo da cuenta de las insospechadas formas anatómicas que los artistas indígenas de México imprimieron en sus esculturas, creadas en dóciles arcillas y modeladas manualmente. La nitidez de la prístina línea que define las imágenes, contrasta con los fondos que las circundan, realizados con opulentos manchados atmosféricos —acaso como evocando la antigua pátina impregnada en cada escultura origi-

this way, round, mouthwatering, and perfect, Tamayo's watermelons have become this very same thing: the most sought-after of his art. Some of his other still lifes have great distinctiveness, with a number of them establishing esthetic dialogues, for example with Picasso, as in the 1969 lithograph titled *Medio Pescado (Plate of Fish)* showing a single dish: a fish is served, surrounded by lemon slices. It is not the portrait of a delicacy, but a still life that radiates suggestions of flavors via shapes and colors, achieved with tiny lines that are projected from the perspective of sumptuous visual tinting. Some of his other printed pieces are saturated with humor, such as *Langosta (Lobster)*, from 1973, that Tamayo imbued with the identity of a personalized, central and empathetic individual, who looks at us with slight embarrassment from a table as if it were not an edible dish but an ornament or a strange flower.

The almost palpable ancient metaphysical silence that Tamayo included in his paintings of still lifes from the 1920s is revived in pieces such as *Interior con sandía (Interior and Watermelon)* from 1975 or *Calabaza (Pumpkin)* from 1986. In the former, Tamayo has sacralized the fruit, placing it on a kind of altar that holds the unattainable, dramatizing it, like an object of worship. The latter is a piece that is surprisingly modern, as if extracted from the space and time of reality, and whose color density contains the profound abyss of Tamayo's metaphysical silences. Both pieces are part of the luxurious concepts the painter wanted to include in his graphic work.

Another series of lithographs titled *Ídolos antiguos de México (Ancient Mexico Idols)* is closely tied to the inauguration of the Rufino Tamayo Museum of Mexican Pre-Hispanic Art in Tamayo's hometown of Oaxaca. It reproduces a selection of twelve copies that Tamayo chose from among the more than one thousand sculptures that make up the heritage of this incredible museum. In 1976, Tamayo created a series of lithographs that he enriched with gestural brushstrokes, applied individually to each model. The colors he used for this series are the most characteristic of his palette: sepia, pink, purple, and blue, that are also repeated in the rooms of the Museum of Pre-Hispanic Art of Mexico, with museography designed by Fernando Gamboa. This powerful focus makes each model a unique piece.

These lithographs show a line drawing done freehand where through synthesized and con-



nal–, al tiempo que proyectan de manera elocuente las imágenes. Tal vez esta serie sea el grupo de obra gráfica en el que se muestra, con mayor nitidez, la estatura de gran dibujante del artista, pues cada pieza escultórica retomada como motivo de cada gráfica, nos informa sobre la destreza técnica de Tamayo. Supo ser, a un tiempo, documental y poético. “Ídolos antiguos de México” muestra la intención de captar lo inmediato, lo no meditado, lo fragmentario, el detalle revelador, por tanto lo más verdadero, la fluidez del proceso y no la inmovilidad del resultado. Para Tamayo, el cuadro futuro no es sino la exploración de una posibilidad que va revelándose según avanzan las líneas, el desliz del lápiz y la sensación del pulso, más allá de una idea consciente. Tamayo emancipó su dibujo de las leyes de la gravedad y de la perspectiva, para darle un sentido plano al espacio y un esquematismo jeroglífico y aéreo. Los dibujos de Rufino Tamayo son vida convertida en vivencia estética y así se adivina en cada uno de los ejemplares de esta serie. Al reflejar la realidad filtrada por su visión depuradora, el artista creó imágenes que encontraron su posibilidad de trascendencia en la estrechez de una modesta hoja de papel escolar, o en los pliegos de mayor tamaño y calidad.

Para Tamayo –como apuntó Octavio Paz– la belleza no fue proporción ideal ni simetría, sino carácter, energía, ruptura y expresión.

El bestiario de Rufino Tamayo es uno de los más hermosos del arte mexicano. El artista creó algunos de los animales más extraordinarios de su época, sin embargo fueron los perros los personajes de su predilección, los favorecidos con más síntesis plásticas. A los canes, Tamayo los dotó de un poder simbólico, los convirtió en metáfora plástica de las desventuras que la humanidad sufrió durante la Segunda Guerra Mundial: violencia, hambre, soledad, son atributos de estos animales en su obra. Primero en la pintura y más adelante en la gráfica, los perros tienen constante presencia y una fuerza de elocuente expresividad, además de gran belleza. Éstos fueron representados, en la obra gráfica de Tamayo, como empáticas entidades o como encarnación de la violencia. Aquí se presenta un grupo de impresos donde el protagonismo del perro da sentido a escenas llenas de tensión, dolor o ternura y simpatía. En ocasiones, el color contrastante y la intensidad de las tintas, se unen a la imagen para crear una pieza de un poderío visual que es difícil olvidar.

Una serpiente de orden simbólico, que representa a Quetzalcóatl, también forma parte de este

ciase shapes Tamayo awakens the unforeseen anatomical shapes that Mexican indigenous artists printed on their sculptures, created with malleable clay and sculpted by hand. The clarity of the images contrasts with backgrounds created with opulent atmospheric markings surrounding them, as if to evoke the ancient patina that pervades each original sculpture at the same time as it projects the images in an eloquent way. Perhaps this series is the group of graphic work in which Tamayo shows, with the greatest distinctiveness, the stature of his drawing ability since each sculptural piece picks up a motif for each graphic, demonstrating his skill in drawing. He knew how to be both poetic and to document at the same time. *Ancient Mexican Idols* shows his intention of capturing the immediate, that which is not contemplated, over the fragmentary, the revealing detail – in other words, the most real, the fluidity of the process, and not the immobility of the result. For Tamayo, a future painting is nothing but the exploration of a possibility that reveals itself according to how the lines progress, the slip of the pencil and the feeling of a steady hand, beyond a conscious idea.

Tamayo set his drawing free from the laws of gravity and perspective to give it a level sense of space and a hieroglyphic and aerial schematic. Rufino Tamayo’s drawings are life transformed into esthetic experiences. While reflecting a reality filtered by his purifying vision, he created images that met with the possibility to transcend the austerity of a modest piece of plain paper, or within the capacity of materials of greater size and quality.

For Tamayo – as pointed out by Octavio Paz – beauty is not ideal proportion or symmetry, but character, energy, disruption, expression.

Rufino Tamayo’s bestiary is one of the most beautiful in Mexican art. The artist created some of the most extraordinary animals of his time, but his predilection for dogs clearly shows in his visual synthesis of their representation. Tamayo gave his hounds symbolic power, transforming them into visual metaphors for the horror suffered by humanity during the Second World War – violence, hunger, solitude, which are the qualities his canines represent in his work. First through painting and later in graphics, dogs in Tamayo’s work have a constant presence and a power of eloquent expressiveness, as well as great beauty. In his graphic work, dogs are represented as em-

zoológico estético en que Tamayo recreó animales de forma sintética, saturados de diferentes emociones que lo mismo evocan el arte prehispánico, que la juguetería popular. El formato de esta mixografía, así como su colorido de piedra arcaica, sugieren también una estela prehispánica, actualizada con el humor del artista. Asimismo, dentro de esta fauna artística, hay una escena de fondo marino, con peces, que se establece como una rara pieza que despierta inmediata empatía con el público y que muestra su singularidad. Acaso también la pieza entraña un homenaje a Matisse.

Entre 1973 y 1984, durante seis temporadas, Tamayo acudió a los talleres de la Editorial Polígrafa, ubicados en Barcelona, España. Allí realizó 84 ediciones, 15 de litografías y 69 de técnicas mixtas. De ese amplio cuerpo de obras, destaca la audacia estética y la inagotable inventiva del artista, así como su gran capacidad técnica y su inquietud por la experimentación, para lograr nuevos resultados en su trabajo gráfico. Las consecuencias de su inconformidad con los medios establecidos fueron sorprendentes, una serie de logros conquistados por el artista en una evolución no sólo técnica, sino también cromática. Durante su participación se alejó de los protocolos establecidos en la gráfica tradicional e instituyó una nueva manera de concebir y producir esta antigua expresión plástica múltiple. Aún en las litografías –una técnica clásica– Tamayo logró ciertas innovaciones al incluir saturadas texturas visuales no usadas anteriormente. Con este recurso logró tersuras que dan profundidad a las escenas en que aparecen sus singulares personajes. En sus técnicas mixtas, el artista desplegó su búsqueda estética, en conjunto con una ardua exploración que llevó a la gráfica más allá de lo que se había alcanzado en texturas reales, impresas en papeles disponibles para estos fines. Gracias al uso de *carborundum* –un material artificial elaborado con base en minerales naturales con las que se logra una pasta moldeable en el primer momento y, ya fraguado, de una gran resistencia–, Tamayo creó texturas reales que enriquecen el resultado final de las obras. Así, los relieves logrados con el gofrado del papel y los matices alcanzados con las intensas gamas de tintas (en colores cada vez más variados), permitieron a Tamayo imprimir en sus gráficas tal variedad y riqueza cromática que, incluso, se han llegado a equiparar en calidad y belleza con sus pinturas. Sin embargo, la limitante de su trabajo con este taller residió en los formatos estandarizados, en tamaños máximos de 50 x 70 cen-

thetic entities or as the incarnation of violence. Here we see a group of prints where dogs as protagonists give meaning to scenes full of tension and pain or tenderness and sympathy. Occasionally the contrasting color and intensity of the inks are combined in an image to create a piece that is so powerful visually that it is difficult to forget.

A serpent of symbolic order representing Quetzalcóatl also makes up part of this esthetic zoo in which Tamayo recreated animals in synthetic shapes, saturated with different emotions that evoke both pre-Hispanic art and traditional toy stores. This mixography's format as well as its archaic stone coloring also evoke a pre-Hispanic stela, updated with the artist's sense of humor. Likewise, within this artistic zoo there is a seabed scene with live fish that establishes itself as a singular piece and that awakens immediate empathy with the public, heralding its special artistic nature. This piece may also entail a tribute to Matisse.

In workshops at Ediciones Polígrafa in Barcelona Spain, Tamayo created eighty-four editions: fifteen lithographs and sixty-nine mixed technique pieces over six periods between 1973 and 1984. This large group of work clearly conveys the artist's enormous predilection for innovation as well as his great technical ability and interest in experimenting to achieve avant-garde results in his graphic work.

The consequences of his non-conformity with established mediums were surprising – a series of triumphs achieved by the artist in an evolution that was not only technical but also chromatic. In his absorption he moved away from established protocols in traditional graphics and initiated a new way of conceiving and crafting these ancient multiple visual expressions.

Even through lithography – a classic technique – Tamayo achieved certain innovations by including saturated visual textures that had not been used before. With this resource he obtained a smoothness that gives depth to scenes with exceptional characters. In his mixed techniques, Tamayo unfurled his esthetic search along with an arduous exploration that led him to graphics beyond what at that time had been reached with available textures, printed on paper available for artistic ends. Thanks to *carborundum*, an artificial material created from natural minerals that form a malleable paste that later hardens into a solid format, Tamayo created textures that enriched his

tímetros. En ese periodo y con el contexto catalán como escenario, el artista logró diálogos estéticos con figuras sobresalientes del arte europeo como Dubuffet, Matisse, Miró y Picasso, pero aún en este momento de fuerte internacionalismo, conservó su impronta de mexicano impregnada de su herencia india, con la que aderezó sus trabajos para hacer un producto artístico de singularidad inédita.

En la Ciudad de México, a partir de 1974, Tamayo estableció una fructífera relación profesional con el ingeniero mecánico e impresor Luis Remba, propietario del Taller de Gráfica Mexicana, quien a la postre contribuyó a la creación de la mixografía, técnica ideada por éste para dar cauce a las exigencias técnicas de Tamayo, quien buscó la excelencia a través de la experimentación. En su descripción, la especialista Raquel Tibol apunta:

*El procedimiento de la mixografía es en verdad el de un troquel en cuya elaboración puede utilizarse todo tipo de materiales y texturas, los cuales son registrados primero en una placa de plástico, que después se pasa a la cera, lo que permitirá obtener la placa impresora en cobre. Para registrar todos los relieves y texturas se usa una prensa especial que ejerce gran presión sobre el papel fabricado especialmente con un grosor y una maleabilidad adecuados. La pasta de papel queda convertida en hoja durante el proceso de impresión. Se trata de una mixtura de gráfica y relieve escultórico.*

De la productiva participación de Tamayo en ese taller se coligen consistentes logros, como los formatos medianos y grandes, la construcción de volúmenes que permiten sentir las audaces texturas y vivenciar los espacios en la obra, además de los entintados de contrastante colorido, realizados con las variantes naturales de lo realizado artesanalmente. Con esto se logra un colorido intenso por la absorción de los pigmentos por el papel hecho con base en algodón. Con esa técnica, Tamayo pudo expresarse con medios que, sin abandonar el sentido múltiple de lo gráfico, lo llevaron a utilizar formas de expresión propias de la pintura, como el bajo relieve y el collage. Entre 1974 y 1977, el Taller de Gráfica Mexicana puso en circulación 32 mixografías impresas en papel industrial. En 1978 se imprimió la primera sobre papel fabricado artesanalmente. Tamayo logró 32 ediciones más de obras impresas con esa técnica controvertida.

final results. The textures he attained with paper goffers and shades with intense ranges of inks in increasingly varied colors enabled him to print his graphics in such varieties and chromatic richness that they are even appreciated on the same level in terms of quality and beauty as his paintings. Nevertheless, the limits to his creativity in this workshop lay in the standardized formats of sizes greater than 50 by 70 centimeters. In Spain at this time, Tamayo attained esthetic dialogues with remarkable figures from European art such as Dubuffet, Matisse, Miró and Picasso. But even in this time of strong internationalism, Tamayo maintained his Mexican culture, soaked in the indigenous inheritance with which he seasoned his work to create unique artistic products of unprecedented singularity.

In Mexico City, starting in 1974, Tamayo established a fruitful relationship with mechanical engineer and printer Luis Remba, who owned the Gráfica Mexicana workshop. Remba contributed to creating mixography, a technique devised to provide direction for the technical needs of Tamayo, who continually sought excellence through experimentation. In her description of the controversial technique baptized 'mixography', art specialist Raquel Tibol noted: "The mixography method is actually that of a die cutter, in which production can be used with all kinds of materials and textures. First they are captured on a plastic plate, then inscribed on wax, which enables the printed plate to be converted to copper. A special press is used to register textures and reliefs, and which applies great pressure on paper that is created with a certain thickness and adequate malleability. The paper pulp turns into a sheet during the printing process. Mixography is a blending of graphics and sculptural embossing."

Solid achievements were the obvious results of Tamayo's productive participation in this workshop. These included larger and larger formats, the construction of volumes that enabled observers to feel the bold textures and to experience the spaces in each piece, as well as saturated inking and contrasted coloring developed with natural variants of artisanal creation. With this he achieved an intense color scheme that absorbed the pigments on cotton-based paper. With this technique, Tamayo expressed himself through mediums that, without renouncing the manifold potential of graphic art, led him to use shapes as personalized forms of expression in painting,

En el catálogo de una de las primeras exposiciones de mixografía que se hicieron en México, Tamayo escribió:

*Es innegable que desde hace ya mucho tiempo las artes gráficas han venido enriqueciéndose con toda una gama de novedosas innovaciones, consecuencia de búsquedas no precisamente de quienes se han dedicado con exclusividad a esa rama de las artes plásticas, sino de los pintores, quienes en su afán de ampliar su campo de acción han encontrado en las artes gráficas una nueva posibilidad para diversificar su forma de expresión. De este modo, bien podemos aseverar que la manera tradicional de ejercitar la gráfica prácticamente ha quedado obsoleta, y que son los pintores los verdaderos maestros del nuevo lenguaje que por ahora en ella se usa. En efecto, muchos de los que se consideraban errores imperdonables en los procedimientos tradicionales, son aprovechados ahora como hallazgos de gran valía, que junto con la introducción de elementos diversos como el collage y otros materiales con los que obtienen extraordinarias texturas, vienen a enriquecer en modo ilimitado las posibilidades de las artes gráficas. Creo sinceramente que con la mixografía se abre un insospechado campo de experimentación para los artistas no conformistas, y una novedosa y muy válida forma de expresión que el público amante de las artes plásticas ha de encontrar que encaja a la perfección dentro de las inquietudes del momento presente.*

A lo largo de 17 años, Tamayo imprimió alrededor de 80 mixografías en el Taller de Gráfica Mexicana. Las realizadas entre 1973 y 1978 fueron impresas sobre papeles de fabricación industrial. Empero, sus inquietudes estéticas y técnicas fueron en ascenso y, a partir de 1978, comenzó a emplear una pulpa de papel artesanal, cuyo proceso de fabricación fue integrado al de la mixografía. Estos trabajos gráficos tienen la virtud de registrar volúmenes y texturas que antes de la invención de la técnica sería virtualmente imposible obtener en los papeles existentes.

Un capítulo de gran importancia en la trayectoria del artista, como en la historia del arte gráfico, fue el que entrañó la creación de la obra titulada *Dos personajes atacados por perros*, creada en 1983. Se trata de una obra sin precedentes en la historia mundial de las artes gráficas. Sus medidas, de 151.2 por 240.3 centímetros, la convirtieron en su momento en la más grande obra de arte impresa en una sola

such as bas-relief and collage. Between 1974 and 1977, the Gráfica Mexicana workshop released thirty-two mixographies printed on industrial paper. In 1978, the first mixography was created on paper produced by hand. Tamayo used this material to create thirty-two more editions for pieces printed with this controversial technique.

In the catalogue of one of the first mixography expositions that Tamayo put on in Mexico, he wrote: "It is undeniable that, for a long time now, the visual arts have been enriched by a full range of innovative developments resulting from pursuits, not necessarily by those who are exclusively dedicated to this branch of visual art, but by painters, who in their eagerness to broaden their spheres of activity have found in visual arts a new possibility for diversifying their forms of expression. The traditional way of creating graphics is practically obsolete and painters are the true masters of the new language now in use. Much of what were considered unpardonable mistakes in traditional procedures are now taken advantage of as valuable discoveries. Along with the introduction of various elements such as collage and other materials that produce extraordinary textures, they enrich, in an unlimited way, the possibilities in visual arts. I sincerely believe that with mixography, we are opening an unforeseen field of experimentation for non-conformist artists – a new and very valid form of expression that the graphic art-loving public will find fits perfectly with current interests."

Over seventeen years, Tamayo printed approximately eighty mixographies at the Gráfica Mexicana workshop. Those created between 1973 and 1978 were printed on industrial-made paper. But his esthetic concerns and techniques were advancing, and starting in 1978 he began to use artisan paper pulp with a fabrication process integrated into this new form of visual art, which was 'mixography'. Printed mixographies using hand-made paper have the virtue of recording volumes and textures that, before the invention of this technique, were virtually impossible to obtain on existing paper.

One of the most important periods in Tamayo's artistic career and in the history of graphic art resulted in the creation of *Dos personajes atacados por perros* (*Two People Attacked by Dogs*) in 1983, which represents an unprecedented piece of art in the history of visual art. Tamayo's poet-

pieza. Ésta fue realizada en papel artesanal, y con la intervención de una placa de piedra para la impresión. El tema de esta obra es una versión mexicana y contemporánea de la expulsión de Adán y Eva del paraíso. La visión poética del artista se hace presente a través de los perros que azuzan a la pareja para enviarla al exilio.

A diferencia de las formas tradicionales de hacer obra gráfica, que exigen al artista trabajar sobre una plancha original, en la mixografía se pudo incorporar cualquiera de las técnicas gráficas clásicas en una sola obra y, a la vez, se hizo posible trascender virtualmente todas sus limitaciones.

El mismo año de la creación de la obra más significativa dentro de la mixografía, el artista se impuso otro reto técnico: la creación de la pieza monumental titulada *Familia jugando*. Esta pieza significó para Tamayo una ampliación de su campo gráfico, pues por primera vez empleó la serigrafía. Los trabajos se llevaron a cabo en el acreditado taller de Ediciones Multiarte, dirigido por Enrique Catáneo. Al pasar de las superficies texturizadas a una totalmente plana, Tamayo decidió asumir las limitaciones impuestas por la técnica: concentró su interés en los estarcidos y en el uso de colores enteros, sin matices, que permitieran tener resonancia, pero con las limitantes de crear áreas de color bastantes pronunciadas e impresas por las siluetas del recorte de una plantilla. Para superar estos escollos, el artista utilizó la superposición de esas áreas con tintas de diversos matices de un mismo color, y la incorporación de tintas transparentes o muy diluidas. De esta forma, logró desvanecer la rigidez de los contornos y alcanzar el ardor cromático habitual en su obra. Las gamas de *Familia jugando* se lograron con la superposición de 33 tintas. El dibujo sintético, el tema y la composición, se unieron para crear otra de las obras maestras de Tamayo dentro de la gráfica. Con *Familia jugando*, Tamayo obtuvo dos triunfos: crear una obra maestra con una técnica despreciada hasta entonces por los artistas, y una pieza de una belleza nítida y emotiva, lograda con una complejidad técnica que queda oculta a la vista del espectador.

El último trabajo gráfico de Tamayo fue una serie de litografías para celebrar su 90 aniversario. El proyecto contemplaba 12 imágenes, de las cuales sólo se concluyeron diez. La última, titulada *Hombre de Oaxaca*, no alcanzó a ser firmada por el artista, a pesar de que se concluyó cabalmente la edición. De esta serie se realizaron impresiones en color de hasta cinco tintas y también se imprimieron ejemplares en blanco y negro con la idea de mostrar, con mayor

ic vision is present in the dogs who set upon the couple, sending them into exile.

His measurements were 151.2 by 240.3 centimeters, which made his composition (at the time) the largest work of printed art created in a single frame, and in this case, created by hand and printed on a single stone. The theme of this piece is a Mexican and contemporary vision of Adam and Eve's expulsion from paradise.

Unlike traditional methods for creating graphic pieces that demanded the artist work on original plates, with the mixography technique created at the Gráfica Mexicana workshop, any classic visual technique could be incorporated in a single piece, making it possible to travel beyond classical limitations.

In the same year that he created this most significant piece of mixography art, Tamayo set out another technical challenge for himself: the creation of the massive piece *Familia jugando* (*Family Playing*) which implied a widening of his artistic field: for the first time he used serigraphy, working at Enrique Catáneo's well-known workshop, Ediciones Multiarte. He shifted from textured surfaces to a completely flat surface and decided to take on the limitations imposed by stencils, such as using whole colors, with no nuanced differences that would allow for resonance, with pronounced limits in color areas, and cut out from a template. To overcome these obstacles, he superimposed colors using transparent or very thin inks that he used to fade the rigidity of outlines and to achieve the burning colors characteristic of his art. The gamut of *Family Playing* was achieved by superimposing thirty-three ink colors. The synthetic drawing, the theme, and its composition merge to create another of Tamayo's graphic masterpieces. Tamayo achieved two victories with *Family Playing*: he created a masterpiece with a technique that had been rebuffed by artists until then, and he did it with a piece of well-defined and emotional beauty, achieved with technical complexity that is hidden from the view of observers.

Tamayo's last graphic work was a series of ten lithographs that would have commemorated his ninetieth birthday. He had planned twelve lithographs, of which he completed ten. The last, titled *Hombre de Oaxaca* (*Man from Oaxaca*) was not signed by the artist, but was completed exactly according to his wishes for publication.



elocuencia, la excelencia del dibujo del artista y las diferentes calidades de los manchados texturales. Los trabajos de esta serie fueron producidos en el Taller Kyron. Ediciones Gráficas Limitadas, en la Ciudad de México, sitio donde Tamayo trabajó, en repetidas ocasiones, por la sabiduría técnica de sus operarios y la calidad de sus instalaciones. La serie recrea básicamente figuras humanas. Como en su pintura, Tamayo no buscó referenciar el cuerpo de forma mimética, sino que elaboró reinterpretaciones de modo que algunas veces logró verdaderas reinvencciones de la anatomía humana. Los rostros de casi todos los personajes presentan gestos tensos, acaso *La Coqueta* sea la obra más característica de esta serie, pues posee un poderío que atrapa nuestra mirada. De entre el grupo seleccionado para esta muestra, sobresalen –por su calidad y humor–, *Adán y Eva*, dos litografías que cierran la larga trayectoria de Tamayo en el arte gráfico de México. La pareja primigenia cuenta con una frescura y una gracia recuperados, con los que renace el ingenio lúdico de Tamayo, después de las fisonomías de personajes irritados que muestran emociones de cierta tensión.

En cada ejemplar de la abundante obra gráfica, salida de las manos de Rufino Tamayo, se muestra con elocuencia y belleza una armónica unidad de lo artístico de vanguardia con la factura artesanal. Así fue como logró múltiples e inéditos refinamientos. Con un auténtico virtuosismo construyó imágenes de aparente ingenuidad, a lo que llegó por el camino de lo sofisticado y lo complejo. Gracias a estos contrastes inusitados, el artista alcanzó lo insólito de su obra gráfica. Sus fuentes son lo mismo la juguetería popular que las cerámicas prehispánicas, puestas al día y animadas por los trepidantes diálogos estéticos que Tamayo entabló con sus pares contemporáneos: Matisse, Picasso, Miró y Dubuffet.

La trayectoria de Rufino Tamayo es una de las más sólidas y propositivas del arte mexicano. Su arte de transfiguraciones, como lo denominó Octavio Paz, es representativo de la cultura moderna de México. Tanto su pintura como su ejercicio impreso, se constituyeron en una digna continuidad del largo y rico campo gráfico del arte nacional.

This series included color imprints with up to five different inks as well as black and white, intending to show the artist's excellence in drawing and the different quality of textural markings.

The art in this series was created in the Kyron workshop Ediciones Gráficas Limitadas in Mexico City where Tamayo worked a number of times alongside knowledgeable technicians in first-class facilities. This series recreates basic human figures. As in his painting, Tamayo did not seek to reference the human body in a mimetic way, instead producing reinterpretations of the human body, such that some of these pieces are true reinventions of human anatomy. The faces of almost all of his people show tense gestures, with *La Coqueta (Coquette)* being the most characteristic piece in this series. From among the group selected for this sampling, *Adán y Eva (Adam and Eve)* stand out for their quality and humor – two lithographs that complete Tamayo's long and productive career in graphic art in Mexico. After a series of irritable characters, the primordial couple have recovered freshness and humor in which Tamayo's playful ingenuity is reborn.

Each piece of graphic art created by the hand of Rufino Tamayo is a harmonious unity of avant-garde artistic ability and artisanal hand-crafted methods that displays eloquence and beauty. In this way he achieved multiple and unprecedented refinement. With authentic mastery he fashioned images of apparent ingeniousness which he arrived at through complexity and sophistication. Thanks to these unusual contrasts, Tamayo's graphic work acquired extraordinary heights. His sources are the same as popular toy shops and pre-Hispanic ceramics, updated and animated by the frenetic esthetic dialogues Tamayo began with his contemporaries: Matisse, Picasso, Miró and Dubuffet.

Tamayo's career is one of the most purposeful and enduring in Mexican art. His art of transfigurations, referred to by Octavio Paz, is representative of Mexico's modern culture. Both his painting and his printed work were forged through an honorable continuation of the long and rich graphic field of national art.