



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES  
CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS  
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

**Estudio sociológico del papel que jugaron  
María Izquierdo y Lilia Carrillo en la vida cultural de México**

# **T E S I S**

Que para obtener el Grado de:  
**Maestra en Estudios Políticos y Sociales**

Presenta:

**Lic. María Fernanda Feria Lince**

Tutor: **Dr. Julio Amador Bech**



**Ciudad Universitaria**

**México, 2011**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

*El arte que es creado por el espíritu*

*Es más vivo que la materia.*

Charles Baudelaire.

*Sin sus ojos, los tuyos no hubieran visto nada.*

Gabriel Figueroa.

Por ti y para ti, que siempre estuviste y estás a mi lado.

## ÍNDICE

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUCCIÓN</b>   | <b>9</b>   |
| <b>I. PARTE TEÓRICA</b>   |            |
| <b>1.1 DEFINICIÓN DE ARTE</b>   | <b>19</b>  |
| <b>1.2 LA OBRA DE ARTE</b>  | <b>29</b>  |
| <b>1.3 SUJETO CREADOR</b>   | <b>40</b>  |
| <b>1.4 SOCIOLOGÍA DEL ARTE</b>  | <b>47</b>  |
| <b>1.5 LA PINTURA COMO OBJETO DE ESTUDIO</b>                                  |            |
| La imagen como representación de: la realidad,<br>el pensamiento y la cultura | <b>56</b>  |
| <b>1.6 SIGNO SÍMBOLOS E IMAGEN</b>  |            |
| Símbolo y arquetipo   | <b>62</b>  |
| <b>1.7 ARTE COMO FORMA DE COMUNICACIÓN</b>                                    | <b>66</b>  |
| <b>II. PARTE METODOLÓGICA</b>   |            |
| Introducción  | <b>75</b>  |
| <b>2.1 HERMENÉUTICA.</b>  |            |
| Interpretación  | <b>76</b>  |
| <b>III. PARTE HISTÓRICA</b>   |            |
| <b>3.1 UBICACIÓN DE LAS ARTISTAS EN SU CONTEXTO HISTÓRICO</b>                 | <b>89</b>  |
| <b>3.2 ANÁLISIS Y PERFIL DE MARÍA IZQUIERDO</b>                               | <b>164</b> |
| <b>3.3 ANÁLISIS Y PERFIL DE LILIA CARRILLO</b>                                | <b>190</b> |
| <b>3.4 OBRA COMPLETA DE MARÍA IZQUIERDO</b>                                   | <b>214</b> |
| <b>3.5 OBRA COMPLETA DE LILIA CARRILLO</b>                                    | <b>220</b> |

|   |            |
|---|------------|
| <b>IV. PARTE TÉCNICA</b>                            |            |
| <b>4.1 ELEMENTOS PARA ANALIZAR LA OBRA DE ARTE</b>  | <b>227</b> |
| - Expresión   | 228        |
| - Estilo  | 228        |
| - Tema y contenido                                  | 229        |
| <br>  |            |
| <b>V. PARTE FINAL</b>                               |            |
| <b>5.1 ANÁLISIS DE ALGUNAS DE LAS OBRAS</b>         |            |
| (iconográfico e iconológico)                        | 235        |
| <b>5.2 ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE MARÍA IZQUIERDO</b> | <b>242</b> |
| - <i>Calvario</i> , 1933                            | 246        |
| - <i>Camerino</i> , 1939                            | 253        |
| - <i>La tierra</i> , 1945                           | 265        |
| <b>5.3 ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE LILIA CARRILLO</b>  | <b>272</b> |
| - <i>Jubilo Neutro</i> , 1959                       | 274        |
| - <i>Antes del sueño</i> , 1964                     | 286        |
| - <i>Detrás de las palabras</i> , 1968              | 293        |
| <br>  |            |
| <b>VI. CONCLUSIONES</b>                             | <b>294</b> |
| <br>  |            |
| <b>BILIOGRAFÍA</b>                                  | <b>317</b> |

## INTRODUCCIÓN

La Sociología del Arte estudia las obras creadas conscientemente por el hombre, con una determinada intención. Para ello, las ubica en su contexto con el objetivo de establecer relaciones e influencias, así como identificar los mensajes que éstas puedan transmitir.

Por lo anterior, podemos considerar que este análisis, no se reduce al estudio de los significados que tiene una obra, sino que toma en consideración sus características internas, las motivaciones del autor, la época en la que fue realizada, el público al que fue dirigida, etc.

Uno de los principales problemas a los que pondrá atención la Sociología del Arte será al estudio de la relación que existe entre las obras y las condiciones de su producción, considerando tanto las que rodean al autor, como a la obra misma.

En otras palabras, se trata de analizar las causas que impactaron en el proceso de su creación así como también, el impacto social que puedan generar.

Resulta por demás interesante, tomar en cuenta la aceptación social que tuvo la obra o el papel que juega en la difusión de ciertos ideales. Por ejemplo, un movimiento artístico puede ser emblemático de ciertas posturas ideológicas e incluso políticas, me refiero al caso en el que los valores del nacionalismo fueron la bandera del movimiento muralista y por ello, pueden identificarse innumerables símbolos en las obras que lo representan a través de sus imágenes, al mismo tiempo que lo exaltan.

Esto, sirvió perfectamente al régimen en turno, para justificar ciertas acciones de gobierno y explica el fomento y apoyo económico que este último dio al movimiento Muralista, encabezado por Rivera, Orozco y Siqueiros. No se trató de un apoyo indiscriminado hacia la pintura, sino que se procuró cierto tipo de pintura.

Para identificar el impacto social que puede generar una obra, la metodología hermenéutica recomienda comparar en paralelo, objetos tales como: un cuadro, el momento histórico al que corresponde, la biografía del artista, o incluso biografías de contemporáneos de tal suerte que se simule la relación de

causalidad en donde se dio la producción. En pocas palabras, se trata de poner en contexto a la obra y al autor de la misma para identificar el contenido significativo y su impacto social.

El orden más usual para proceder, según los métodos propuestos por la Hermenéutica será: 1) Estudiar la biografía del autor de la obra; 2) Ubicarlo en su contexto, determinando compañeros de generación, personajes contemporáneos para localizar posibles influencias; 3) Identificar el movimiento artístico al que pertenece la obra en cuestión y; 4) Finalmente, con estos elementos hacer una interpretación (que siempre es personal y por tanto subjetiva, pero que se justifica en el objeto de estudio) acerca de qué dice la obra y para quién lo dice.

Lo anterior no excluye sino, por el contrario, se vale del estudio de los sistemas de representación (signos y símbolos) y la forma como son captados los mensajes que se expresan a través de las obras mismas con la intención de profundizar y hacer más completa la interpretación.

Lo que hace el sociólogo, al describir la forma en que los actores (dependiendo de las situaciones) realizan su producción, es interesarse en objetos, obras, personas o condiciones sociales. Esto es el meollo del asunto, porque permite encontrar la relación que se establece con los otros y con el mundo a través de esas expresiones vitales. En otras palabras, el sociólogo se guía por el movimiento de los actores en el acontecer del mundo y la forma como lo viven y lo expresan.<sup>1</sup>

Gracias a que la Maestría en Estudios Políticos y Sociales ha cambiado de ser un posgrado profesionalizante (para la enseñanza de la Sociología, como lo fue durante muchos años) a ser de investigación, como estudiante de Sociología, he desarrollado este texto poniendo en práctica la Metodología hermenéutica, en un afán por recuperar el contexto en el que vivieron dos destacadas pintoras mexicanas. Me interesa resaltar los problemas a los que se enfrentaron para realizar sus pinturas y después, a través de la exhibición de ellas, darse a

---

<sup>1</sup> Al respecto, véase Natalie Heinich, Lo que el arte aporta a la sociología, Ed. Conaculta, México, 2001 p.p. 32 – 33.

conocer. Es decir, labrarse un camino y hacerse de un espacio en el que fueran reconocidas.

Me guía la necesidad de interpretar: ¿Cómo percibieron su momento y cómo vivieron las restricciones sociales? ¿Qué las motivó a abrirse paso en la sociedad y dejar huella para las siguientes generaciones de mujeres artistas? ¿Cómo vivieron este proceso? y finalmente la forma como María Izquierdo y Lilia Carrillo representaron en sus lienzos esta serie de vivencias. Ya que ellas se distinguieron entre muchas mujeres, por su lucha para ganarse el derecho a expresarse no sólo como mujeres sino también como pintoras, en sus respectivas generaciones.

Para ello, me decidí a utilizar el recurso metodológico que me brinda la Hermenéutica, justamente por ser una herramienta que guía la interpretación, no sólo de textos escritos (a los que estamos acostumbrados), sino como en este caso, obras artísticas consideradas manifestación de la interioridad o del espíritu humano, recurriendo a diversas fuentes de información: texto escrito, pictórico, filmico, musical, entrevistas, etc.

Al interpretar no se trata de reproducir al objeto de estudio, como podría ser en las Ciencias Naturales o exactas en donde cada vez que se mezclan determinados elementos el resultado es el mismo, sino justamente de acercarse a él lo más posible utilizando diversas vías (fuentes de datos), pero haciendo una nueva lectura, introduciendo el punto de vista del sujeto interpretante, revitalizando y resignificando. Es crear una nueva versión a partir de la realidad. Ver los significados que originalmente no se veían.

La palabra Hermenéutica viene del griego *Hermenéuein* y significa: **interpretar, comunicar, proclamar, traducir**, esclarecer pero sobre todo **iluminar el entendimiento**. Es decir quitar el velo o develar, lo que no se ve a simple vista, hacer visible lo invisible, incluso los pensamientos a través de imágenes.

Ahora bien, según la Hermenéutica Filosófica, no sólo se trata de “traducir” el mundo (a través de mi mundo) y comunicarlo a otros, sino que al esclarecerlo, lo entendemos primero para nosotros y después lo comunicamos a los otros y es entonces que al compartirlo nos lo apropiamos y podemos transformarlo.

He aquí el punto central de mi trabajo: cuando estudio a dos mujeres que a través de sus imágenes me pueden transportar en el tiempo y hacer que me enfrente a sus pensamientos, podré entender la lucha que sostuvieron ante atavismos sociales que yo no he vivido y por tanto resultan imposibles para mí.

Después de “revivir” sus motivos a través del estudio de su vida y sus obras, yo no podré permitir que a mí o a cualquier otra mujer le sea impuesta una forma de ser que no coincida con su conciencia y libertad de decisión. En este sentido, el conocimiento adquirido por la interpretación hermenéutica, implica un compromiso con la realidad social ya que aspira a modificar las cosas con las que no se está de acuerdo.

Ahora bien, la función de la interpretación o *Hermenéuein* es **un modo de comprensión** que significa ir más allá de la mera explicación, en el sentido de apropiarse de las cosas, hacerlas propias. Por lo que en este trabajo no sólo hago una descripción de las obras y narro la biografía de las artistas, es decir **explico** las obras, sino que establezco relaciones que no se ven a simple vista tratando de hacer emerger intenciones y momentos de la vida de las pintoras en un intento de **comprensión**.

Al estar escribiendo esta Introducción a mi trabajo, me di cuenta que me hacía falta aprehender y valorar lo que las generaciones anteriores a mí, me habían heredado y que yo gozaba incluso sin estar consciente de ello. Quizá éste fue el motivo original y ahora fundamental para decidirme a realizar el estudio de estas mujeres tratando de fusionar mi horizonte de vida con el de ellas.

Me explico, a muchas compañeras de mi generación, incluso a mí misma, nos resulta inconcebible el hecho de no poder decidir libremente con quien casarse o seguir una determinada profesión y por ende nos es incomprensible el hecho de no elegir la actividad en la que queremos desarrollarnos. Aunque admitimos que no existe un espacio en el que todos seamos libres, es decir que nadie se encuentre sujeto a la voluntad de otro, ya que a veces existen limitaciones económicas, o de otra índole, sin embargo, las sociales nos parecen bastante lejanas.

Ahora bien, me impresionó saber que cuando se inauguraron las instalaciones de Ciudad Universitaria (1952), prácticamente no había estudiantes mujeres en la Facultad de Ingeniería o que el número de las que estudiaban licenciatura, era muy reducido. Esto me alarmó y pude ver lo intenso de su lucha, lo rápido y cuánto han tenido que enfrentar las mujeres de generaciones anteriores a la mía para que ahora el número de nosotras en la matrícula escolar, no sólo iguale al de los hombres, sino incluso en algunas áreas sea superior.

Otro dato que complementa lo anterior, en el 2000 las medallas Alfonso Caso (que se otorgan en el posgrado de la UNAM, a los mejores alumnos) eran obtenidas básicamente por hombres, en 2005 la situación cambió siendo casi el mismo número de premiados hombres que mujeres, a partir de 2009 han sido más las galardonadas y si consideramos el tiempo de titulación, en promedio las mujeres terminan antes.

Si éste es el comportamiento de las mujeres en el siglo XX, mis interrogantes eran: ¿Qué tuvieron que enfrentar las mujeres que fueron punta de lanza para que se diera este cambio? ¿Qué significado tiene el haber padecido tales restricciones, qué ganaron con ello?

Como mencioné, el hecho de vivir condicionada con estereotipos sociales, me parecía totalmente absurdo porque estaba ajena a esta situación. Tuve que involucrarme en la interpretación hermenéutica de María Izquierdo y Lilia Carrillo, como una forma de fusionar mi horizonte con el de ellas que me permitiera acercarme y comprender el momento en que creció y se desarrolló, tanto mi bisabuela, como mi abuela para valorar lo que les significó rebelarse a compromisos, prejuicios y responsabilidades que la sociedad les impuso, para poder dedicarse a vivir su vida sin tener que renunciar a las características propias de su feminidad.

¿Cómo pudieron abrirse paso entre los condicionamientos sociales que las destinaban y restringían a un “hogar” para realizar “las labores propias de su sexo”: atender su casa, cuidar de su esposo y de sus hijos sin dejar de ser precisamente ellas con deseos y necesidades y a la vez cumplir con su rol de “mujeres”?

Por ejemplo, cuando Lilia Carrillo y su esposo Ricardo Guerra consiguen una beca para proseguir sus estudios en París, la pregunta que salta es ¿Cómo pudo Lilia dejar a su hijo a cargo de la abuela y se fue? Como si por ello fuera una mala madre, pero pocos se preguntarían ¿Cómo fue capaz Ricardo de abandonar a su hijo? Se admite que el hombre prosiga sus estudios, pero no necesariamente la mujer, cuando los dos son igualmente padres de la criatura.

¿Cómo quedan impresos en sus telas las dudas, los sufrimientos por ser rebeldes y no responder a lo que socialmente se esperaba de ellas? Y lo más importante ¿Soy capaz de leer en esas pinturas, como si fuera un texto lleno de palabras, la vida de las artistas?

Curiosamente antes de decidirme a realizar este trabajo, descubrí que al igual que María Izquierdo mi bisabuela nació en 1906 y fue obligada a casarse por su madre a la edad de 14 años con un General de División (casi 20 años mayor que ella), en tanto que mi abuela nació en 1925 y Lilia Carrillo en 1930.<sup>2</sup>

Fue así como dimensioné la herencia que de alguna manera ellas trabajaron para mí, para que yo diera por hecho que se puede hacer lo que se quiere sólo con dedicación y voluntad para lograrlo, ya que se enfrentaron a la vida con gran valor y coraje para romper con los estereotipos sociales, lo que hace que mi generación colonice lo que ellas conquistaron.

Por lo tanto, puedo decir que este texto nació a través de un ejercicio hermenéutico, entendido éste **como una forma de interpretación pero más aún, de comprensión que me permite ubicarme en mi tiempo.**

Por otra parte, me parece importante mencionar que si las obras tuvieran un solo sentido, no necesitarían ser interpretadas. Esa es la maravilla de la creación artística, es polisémica, por lo que permite también múltiples interpretaciones de acuerdo a la postura desde la cual se observa y estudia a las obras. Por ello, seguramente mis lectores no estarán del todo conformes con mi interpretación, pero **podrán sin ningún problema hacer la propia.**

---

<sup>2</sup> Curiosamente mi madre coincidió en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM con su hijo Ricardo Guerra.

Porque nadie está en posesión de una única interpretación ni de la última, estamos y hemos vivido en un mundo de contrastes y experiencias de vida y nos hemos desarrollado en espacios diferentes, por lo que “nos asomamos” a una obra, desde nuestra propia vida que es nuestra ventana al mundo.

Siendo así que no hay interpretaciones falsas o verdaderas sino más o menos correctas en tanto se acerquen al objeto que se está estudiando, tal y como lo dicen los grandes hermeneutas, pero no sólo eso sino que el estudio de una obra me permite conocerme y saber dónde estoy ubicada, es decir desde donde percibo al objeto. Me explico, desde mi edad y experiencia la percepción es diferente que si yo tuviera 60 años y al igual que no es lo mismo leer *Cien años de soledad* a los 15 años que a los 25, la apreciación de la obra de acuerdo a la experiencia acumulada cambia. Entonces hay que aceptar diferentes puntos de vista (siempre que se encuentren justificados y fundamentados) y establecer respetuosamente el proceso dialógico para llegar a acuerdos.

El sociólogo, en su doble carácter, de hermeneuta a la vez que investigador se esfuerza por encontrar e identificar las condiciones en las cuales y por las cuales se percibe un objeto considerado obra de arte. De tal suerte que la obra es susceptible de ser explicada, interpretada e incluso comprendida.<sup>3</sup>

Por su parte, Bourdieu sostiene que las obras de arte solamente pueden ser comprendidas por una minoría y por tanto son accesibles para los que tienen la preparación suficiente para comprenderlas. Más adelante afirma que es necesario explicar las obras y dotar de conocimientos requeridos a los espectadores para que puedan entenderlas.

Lo anterior, me resulta muy cuestionable, ya que no se trata de analizar únicamente si hay una apreciación correcta de la obra desde el punto de vista técnico o si se ha logrado entenderla artísticamente, sino que lo que interesa en este caso, es el impacto que genera en un grupo social. Más aún, la afirmación de Bourdieu, entra en franca contradicción con la idea de que el arte

---

<sup>3</sup> Natalie Heinich, Lo que el arte aporta a la sociología, p. 63.

es una forma de comunicación social, ya que el arte no sólo se explica sino que se siente.

Además, considero que un verdadero artista es el que con su obra, logra transmitir a los demás sus motivaciones sentimentales, emocionales o incluso, sus ideales por lo que la obra de arte no necesariamente requiere de ser explicada. En este sentido, coincido con Hegel, que afirma “el arte es para todos, por el lado de su destino supremo, un pasado...”<sup>4</sup>

Lo anterior, no significa que todos tengamos los mismos recursos para interpretar las obras, algunas personas se encuentran más informadas que otras y por ende tendrán más herramientas o estarán más capacitadas para apreciar mejor los contenidos significativos que nos brindan las creaciones artísticas.

Si ponemos atención a la afirmación de Hegel, también se manifiesta que el arte es histórico, tal como lo afirma Heidegger porque permite a las nuevas generaciones experimentar sentimientos hacia acontecimientos que han vivido con anterioridad otros hombres y que los han dejado expresados en obras.

El esquema básico que guió mi trabajo consta de los siguientes bloques:

**I PARTE TEÓRICA.** Inicio con una breve definición de Arte, trato de lo complicado que es llegar a un acuerdo o coincidencia de lo que se considera Arte. A continuación escribo acerca del sujeto creador como artista y su relación con el objeto u obra de arte. Es entonces que abordo mis reflexiones desde la Sociología del Arte.

Dado que mi trabajo se concentrará en la pintura y siguiendo la lógica de lo general a lo particular, defino a la imagen como obra de arte y representación de la realidad no sólo material, para finalmente concluir esta sección con la justificación del arte como una forma de comunicación.

---

<sup>4</sup> Martin Heidegger, Arte y poesía, Ed. FCE, México, 2006, p. 23.

**II PARTE METODOLÓGICA.** Habiendo concluido en que el Arte es una forma de comunicación recorro a la Hermenéutica entendiéndola como proceso de interpretación.

Continúo con la presentación de diferentes tipos de lenguaje que permitan establecer un diálogo, del artista con su mundo y con su obra, del receptor con la obra y del artista con el receptor, para llegar a la comprensión de mensajes y sus significados. Ya ubicada en la interacción tanto de generación de una obra como de su recepción, establezco que en todo este proceso en un primer plano, hay una constante interpretación y en un segundo plano interpretaré a las obras de las pintoras.

**III PARTE HISTÓRICA.** Inicio con el desarrollo del arte en México, para contextualizar a las artistas y después tratar acerca de las mujeres en el arte y sus dificultades para ser reconocidas.

Un segundo momento de este apartado lo constituyen las biografías ubicadas en la historia de María Izquierdo y Lilia Carrillo, así como sus perfiles. Elegí a estas pintoras por corresponder a generaciones diferentes, ya que quería estudiar y saber si fueron los mismos obstáculos socialmente hablando, a los que se enfrentaron.

**IV PARTE TÉCNICA** En esta sección, trato de algunos elementos básicos para analizar a la obra de arte, especialmente a la pintura: expresión, Tema y Contenido.

**V PARTE FINAL** Está constituida por el análisis de las obras aplicando los principios de la interpretación y las conclusiones al haber desarrollado este trabajo.

**CONCLUSIÓN**



# I PARTE TEÓRICA

## 1.1 DEFINICIÓN DE ARTE

El concepto de Arte está formado por dos raíces *ars* (latín) que sirvió para designar a las artes liberales y *techné* (griego). Eran artes, la gramática, la lógica, la magia, la astrología o el *Ars Magna* o arte lulliana de Ramón Llull.

En Grecia *techne* se consideraba una forma de aprendizaje especializado. En la antigüedad significaba destreza o habilidad manual o industrial, para construir un objeto, por lo que al conjunto de habilidades para hacerlo se le denominaba artes. Se sabe que Aristóteles lo refirió a técnicas intelectuales como la oratoria.

Ahora bien, una destreza se encuentra basada en un conocimiento específico. Por muy hábil que sea una persona necesita información acerca de la materia sobre la que va a trabajar, su maleabilidad, composición, leyes de la óptica, técnicas de dibujo, etc. dependiendo de la obra que quiera realizar, por lo que no existe Arte sin reglas o preceptos.

Platón consideraba que el arte era un trabajo racional. Más tarde, Galeano definió al Arte como el “conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que sirven a un propósito establecido.”<sup>5</sup>

Tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, no había una separación en las artes, porque en esta designación también estaban incluidos los oficios manuales. La pintura era considerada un arte, lo mismo que la sastrería, la gramática y la lógica. Los oficios manuales se encontraban estrechamente ligados a las Ciencias, los pintores preparaban sus pinturas experimentando combinaciones de elementos naturales, recurriendo a conocimientos de química, por lo que algunas obras sufrieron del deterioro del tiempo.

---

<sup>5</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, Historia de las seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética, Ed. Technos, Madrid, España, 2002, p.p. 39 – 40.

Con el paso de los años, se fueron separando y distinguiendo las artes, de acuerdo a los requerimientos de su práctica, ya fuera un esfuerzo intelectual o uno meramente físico, adoptando un cierto prestigio las mentales o también llamadas liberales y las vulgares, del vulgo o pueblo, en otras palabras las que el común podía desempeñar (hasta la fecha existe una predisposición a la aceptación social de las profesiones liberales por sobre las técnicas).

Durante la Edad Media se distinguieron siete artes liberales, Radulf las menciona: *ars victuaria* (consistía en alimentar a las personas); *lanificaria* (la que les proporcionaba vestido); *architectura* (que les daba cobijo), *suffragatoria* (les suministraba medios de transporte); *medicinaria* (por medio de la que se curaban enfermedades); *negotiarotia* (era el arte de negociación e intercambio de mercancías) y *militaria* (arte de defenderse del enemigo). La única que se incluía entre las artes liberales era la música. La arquitectura era un arte mecánico, en tanto la escultura y la pintura no se incluían en esta clasificación porque incluso se dudaba que pudieran ser consideradas artes.

Paulatinamente los oficios y las ciencias se excluyeron del ámbito del arte, en tanto que se incluyó en él a la poesía. Una vez que se separó a los oficios de las artes, se reflexionó acerca de las características que requerían estas producciones humanas ya que exigían cierto tipo de destrezas, dándose así la distinción entre bellas artes y oficios.

En el siglo XV, se conformó un grupo con la pintura, escultura, arquitectura, música, poesía, teatro y danza, al que se le dio el nombre de artes y quedó desligado de las artesanías y las ciencias. A pesar de que ya se encontraban en el mismo conjunto, todavía no estaba totalmente definido qué características compartían.

Fue entonces cuando Giambattista Vico propuso el nombre de artes agradables. En tanto James Harris sugirió el de artes elegantes. En 1747, Charles Batteux las llamó bellas artes. Para mediados del siglo XVIII, el concepto de bellas artes se había consolidado aunado al establecimiento de la teoría de las bellas artes.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Ibidem, p.p. 40 – 49.

Cuando se empezó a hablar de bellas artes<sup>7</sup> era para referirse a las que se realizaban gracias a la inspiración y genio del autor y que además proporcionaban placer. En tanto que cuando se hacía mención a las artesanías y artes populares se calificaba a las prácticas que mostraban la habilidad de artífice y eran usadas para entretener a un público.<sup>8</sup>

Alrededor de 1790 Fichte, el idealista alemán y su discípulo Schelling, se encuentran en el Seminario de Steve y afirman que: “El arte consiste en la unión de lo subjetivo y de lo inconsciente. El arte es el medio supremo de

---

<sup>7</sup> Si bien en este momento podríamos desviarnos al interesantísimo problema de la definición de bello, belleza, sublime y bien, no caeremos en esa tentación por no ser motivo de esta tesis. Baste por ahora tener presente la definición de Shaftesbury (1670-1713) lo que es bello es armonioso y proporcionado; lo que es bello y proporcionado es verdadero; lo que es bello y al mismo tiempo verdadero es agradable y bueno. Para Shaftesbury la belleza sólo se reconoce mediante el espíritu. Dios es la base de toda belleza: la belleza y el bien manan de la misma fuente. Así, pues aunque en principio Shaftesbury considera que la belleza es independiente del bien, ambos acaban confundándose. Lev N. Tolstoi, Qué es el arte, Ed. EUNSA, Ediciones de Navarra, Pamplona, España, 2007, p. 42.

<sup>8</sup> Otras definiciones de arte: “Arte como ilusión o engaño conscientes (Conrad Lange), introyección o proyección sentimental (T. Lipps y Vernon Lee), satisfacción indirecta de un deseo reprimido (Freud), organización de la experiencia para que resulte más intensa y vital (Dewey), fenómeno significativo o símbolo (S.K. Langer), lenguaje para comunicar valores (Chester Morris), expresión imaginaria de una emoción (Collingwood), placer objetivado (Santayana), representación verídica de la realidad (la mayor parte de los estetas soviéticos), modo de manifestación de la autoconciencia de la humanidad (G. Luckács), lenguaje o discurso cuyos signos forman parte de un contexto semántico orgánico y autónomo (G. Della Volpe), mensaje que transmite una información no propiamente semántica, sino estética (Moles y otros cibernéticos), etc.” María Rosa Palazón Mayoral (compiladora), Antología de la estética en México Siglo XX, Lecturas Universitarias No.46, UNAM, México, 2006, p. 101.

Aristóteles fue el primero en definir el arte como imitación (mimesis) de los caracteres típicos de la realidad. En la modernidad, Bergson y Proust invirtieron esta teoría: arte es mimesis de lo particular, de lo atípico, de lo que se escapa porque no es habitual ni clasificable según esquemas generales, y que es lo que el artista capta y enseña. Kant invierte una vez más la perspectiva y define el arte como el objeto que produce satisfacción desinteresada producto de un especial equilibrio entre las facultades, entre sensualidad e intelecto, entre deseo y conocimiento. La obra de arte será considerada como manifestación sensible de algo que trasciende la apariencia: de la Naturaleza, de la Divinidad, de la Idea. La tarea del arte es según Schiller, “elevarse por encima de lo real manteniéndose dentro de lo sensible”. El Romanticismo supone una nueva conciencia de la dimensión social e histórica del arte. A partir de la idea kantiana del equilibrio de las facultades, la tarea del arte aparece como la superación y liberación, mediante la educación estética del hombre, de lo que hoy denominaríamos la alienación personal o social. Y es desde esta perspectiva que Hegel plantea la relatividad histórica del concepto y de la función del arte dividiendo su historia en tres grandes periodos: 1) arte simbólico (arte egipcio y, en general, la arquitectura, que traduce, hierática e impersonalmente, la idea); 2) arte clásico (arte griego y, en general, la escultura, que lleva a cabo su traducción figurativa, armónica y política) y 3) arte romántico (arte moderno y, en general, la pintura o la música, que traducen las dimensiones expresivas, íntimas o subjetivas de la Idea). Andrés Ortiz- Oses y Patxi Lanceros, Diccionario de Hermenéutica, Editorial Universidad de Deusto, quinta edición, Bilbao, España, 2006, p. 34.

conocimiento y la belleza es la contemplación de las cosas en sí mismas, tal como son en la base de todas las cosas.”<sup>9</sup>

Como puede observarse esta definición de finales del siglo XVIII, incluyó un rasgo distintivo: su capacidad para producir belleza. Pero entonces, puede significar cualquier cosa que sea agradable.

Ahora bien, en la antigüedad se consideró que el rasgo distintivo del arte era la representación o reproducción de la realidad. Según Platón, en esta imitación de la realidad sólo se podía representar la apariencia de las cosas. Pero esta imitación no se aplica a la música, la pintura abstracta o la arquitectura, porque modifican los objetos para asegurarse de obtener una determinada perspectiva para el espectador. Por ejemplo, las columnas del templo del Parthenon que no se encuentran con las mismas medidas de base a capitel, para dar la apariencia al espectador a distancia, de que son perfectamente paralelas.

Ya en la modernidad se puede definir al arte como la creación de formas, configuración o construcción de cosas. En esta línea se encuentra Ignacy Witkiewicz para quien la creación artística quiere decir lo mismo que construcción de formas. Más aún Augusto Zamoyski afirma que “el arte es todo aquello que ha surgido a partir de una necesidad de dar forma a algo”. Para algunas escuelas artísticas, la necesidad de expresión se encuentra implícita en el proceso de creación. Ahora bien, solamente una obra de arte es capaz de producir en el espectador el efecto de la experiencia estética.<sup>10</sup>

Posteriormente en el siglo XIX, se empezó hablar de las artes y de arte en contraste con artesanía, lo que no significó una sustitución de una definición por otra sino de todo un sistema de conceptos, prácticas e instituciones por otro.<sup>11</sup> Sin embargo, cuando se habla de un proceso de hacer o elaborar, éste puede aplicarse tanto al arte como a las bellas artes e incluso para el arte tecnológico.

---

<sup>9</sup> Lev N. Tolstoi, op. cit, p. 46.

<sup>10</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit, p.p. 56 – 59.

<sup>11</sup> Larry Shiner, La invención del arte. *Una historia cultural*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 2001, p.p. 24 – 25.

Según M. Weitz: “es imposible establecer cualquier tipo de criterios del arte que sean necesarios y suficientes; por lo tanto, cualquier teoría del arte es una imposibilidad lógica, y no simplemente algo que sea difícil obtener en la práctica. Los artistas pueden crear siempre una serie de cosas que no se hayan creado antes: por eso, las condiciones del arte no pueden establecerse nunca de antemano.” Además, una obra tiene una intencionalidad y algunas de ellas nacen de la necesidad de configurar o perpetuar la realidad, con lo que pueden causar deleite, emoción o un choque.

En tanto otras surgen de la necesidad de expresión. Sin embargo, en ambos casos causan el efecto de la experiencia estética en el espectador. Si bien un buen número de obras de arte tratan de reproducir la realidad (lo externo), también es cierto que muchas otras crean formas abstractas (porque reproducen la interioridad).<sup>12</sup>

En este sentido podemos decir que “el arte consiste en la apropiación y transformación de la realidad para satisfacer una necesidad social de acuerdo a consensos culturales de cada sociedad.”<sup>13</sup>

Lo que podemos inferir a partir de las afirmaciones anteriores es que el ser humano tiene sistemas simbólicos con los cuales explica tanto su entorno como su propio ser, estos son: arte, religión, filosofía, ciencia, mitos y magia.

El arte es una forma de aprehensión del mundo o como diría Heidegger “de ser y estar en él” para convertirlo en un espacio propio conocido y reconocido, creado y recreado a través de una praxis del ser humano que se expresa culturalmente a través de los sentidos tratando de encontrar placer.<sup>14</sup>

Aunque es una imagen creada conscientemente de la realidad (lo externo) tratando de que sea lo más perfecta y viva posible para que nos permita evocar el hecho original. No hay que perder de vista que se trata de representaciones a partir de percepciones que tenemos de la realidad y de ninguna manera de la

---

<sup>12</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit, p.p. 62 – 66.

<sup>13</sup> María Rosa Palazón Mayoral, Antología de la estética en México Siglo XX, p. 243.

<sup>14</sup> Héctor Ceballos Garibay, El saber artístico, Ed. Coyoacán, 1era reimpresión, México, 2003, p.p. 20-29.

realidad misma. Sin embargo, es claro que responde a necesidades sociales y en la mayoría de los casos también las expresa. En un sentido estricto, cuando lo interno, se expresa a través del arte se representan las vivencias humanas por medio de formas, líneas, colores, gestos, sonidos o palabras y no es otra cosa que el reflejo de las emociones del hombre (esta definición es la que aplica a mi estudio).

Podemos decir que el arte es el resultado de un proceso de formación de una materia dada en la que se plasman ciertas cualidades humanas mediante esfuerzo físico en algo que exprese algún significado en especial para el ser humano. Es una actividad mediante la cual se produce un objeto con cualidades sensibles que expresa y comunica el contenido espiritual plasmado en ella.<sup>15</sup>

La definición de arte siempre ha sido muy controvertida y a veces contradictoria ya que se trata de una actividad humana consciente pero dependiente de la sensibilidad por lo que incluye una alta dosis de subjetividad. Aunado a esto existen otros aspectos que se agregan haciendo más difícil una definición unívoca como son:

- a) Si se considera una interpretación liberal del arte, se incluye a la fotografía, cine, artes mecánicas, pero se deja de lado la pintura, música y literatura;
- b) En cambio un concepto amplio de arte incluye a las tres últimas;
- c) Hay quien opina que debe limitarse sólo a las artes visuales;
- d) En tanto otros opinan que debe ser considerado el propósito o el logro de su productor.
- e) Según un concepto que viene desde la antigüedad, la palabra arte significa una destreza determinada que se requiere para producir una obra.

---

<sup>15</sup> María Rosa Palazón Mayoral, Antología de la estética en México Siglo XX, p.p. 118 –120.

Es así que un objeto puede o no ser clasificado como obra de arte, dependiendo de la amplitud o perspectiva del concepto que se utilice.<sup>16</sup>

Intentando hacer una síntesis, defino al arte como un proceso productivo, con dos momentos:

1) nace de la sensibilidad como una abstracción sensorial, por lo que es objeto de percepción inmediata de un ser humano y;

2) la combina con fantasía creadora, inspiración, habilidad para expresarse (porque causa placer) y el conocimiento que se requiere para producir obras de arte.

Según Cassirer<sup>17</sup> el arte es expresivo y por tanto formativo y este proceso se efectúa utilizando un medio sensible. Ahora bien, ¿En qué sentido se considera formativo? Porque en su forma sensible, encierra una verdad moral y como expresión ética, no tiene un valor propio e independiente.

Como mencioné líneas antes, el arte oscila entre lo objetivo y lo subjetivo, trata de imitar cosas exteriores (objetivamente), pero no las “copia” sino que presenta las interpretaciones que se hace de las cosas, por lo que tiene una dosis de subjetividad.

Si bien coincido en que la obra de arte no es una copia fiel de la realidad, es a partir de ella que se desarrolla la creatividad del autor. Es decir, no se puede pensar y menos trabajar a partir de la nada. Rousseau agrega que a la descripción que hacemos de la realidad se hilvanan emociones y pasiones que suceden en ella.

Por su parte Theodor W. Adorno pensaba que las obras de arte buscan la verdad, el conocimiento y representan objetivaciones del espíritu expresando esta verdad por medio de su forma y no del concepto. Coincide en que el arte no es un mero reflejo o imitación de la realidad. Si las obras de arte están determinadas por su forma, esto significa que no pueden ser inmediatas

---

<sup>16</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit, p. 54.

<sup>17</sup> Ernst Cassirer, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, FCE, Colección popular No. 41, vigésima tercera reimpresión, México, 2000, p. 207.

entonces están reflexionadas en sí mismas. Para él el arte no puede ser resultado de procesos espontáneos. Independientemente de lo que se exprese en la obra de arte esto no puede decirse de ningún otro modo porque si fuera así no necesitaría la obra de arte.<sup>18</sup>

Por tanto, el arte es un sentimiento único, individual e independiente que parte de las vivencias del autor, de lo que vivencia internamente, lo que le es absolutamente propio. He aquí la importancia de intentar acercarnos al autor a través de su biografía y su contexto para no hacer una interpretación unilateral a partir sólo de nosotros, de nuestra vida interior, reproduciendo nuestra vida en la interpretación. Sino que debemos darle la palabra al otro, en un diálogo, a pesar de que a veces digamos palabras que él mismo no se imaginó, aunque no en todos los casos.

Entonces, a través del arte se trata de expresar el verdadero proceso de la vida interior, por lo que no se pueden expresar trozos de emoción o de sentimientos, sino la vida plena del sujeto.

Me viene a la mente un relato de la Señora Socorro García en el que menciona que su hija Lilia Carrillo se quedaba largas horas frente a un lienzo en blanco, pensando cómo volcarse en él, no podía ser poco a poco. Incluso la misma Lilia declara en alguna ocasión que tardaba mucho en iniciar una obra, pero cuando lo hacía era frenéticamente, en una sesión, sin interrupciones y terminaba totalmente agotada, como si vaciara toda su vida en cada cuadro.

El arte no se restringe a proporcionarnos sólo imágenes fieles de la realidad, sino que las enriquece con vivencias dándonos una visión más profunda.

Según Andrés Ortiz-Osés<sup>19</sup> en Grecia la clasificación y distinción entre las artes fue clara, la *mousiké* era poesía, música y teatro, en tanto en la construcción estaban integradas la escultura y la pintura. La ambigüedad del término arte no significa otra cosa sino que todavía hoy en día, existe polémica entre los objetos y las actividades que designa.

---

<sup>18</sup> Al respecto, véase Konrad Paul Liessmann, Filosofía del arte moderno, Ed. Herder, Barcelona, España, 2006, p. 140.

<sup>19</sup> Andrés Ortiz- Osés y Patxi Lancersos, op. cit, p. 33.

Para Wittgenstein entre los objetos o las actividades que son calificadas como arte, el rasgo que comparten no radica ni en la forma ni en la intención sino en la estructura a la que responden. Es decir, todas ellas instauran y estabilizan un orden nuevo que rompe con el código o sistema formal anterior y poco a poco tienden a transformarse a su vez en código convencional que se comparte durante un tiempo, estableciendo una manera de hablar, de enjuiciar, de hacer, etc. hasta una nueva irrupción.

A través del arte, el artista ordena sus percepciones y hace un modelo o simulación de la realidad en el afán de ayudar a otros seres humanos a hacer lo mismo. Heidegger piensa al arte como ese espacio en donde el ser tiene sentido, es decir descubre su verdad a través de una forma de pensar y la expresa por medio de la poesía.

Por eso, podemos decir que el arte es una actividad netamente humana, tan necesaria y vital como la ciencia, en la medida en que nos ayuda a explicarnos y a explicar a otros nuestra ubicación en el mundo. En pocas palabras, es un acto de comunicación humana permitiendo socializar valores, ideas, sensaciones, tradiciones, mitos, intuiciones, revelaciones y conocimientos del artista.

El arte permite que algunos artistas superen su individualidad porque al trascender sus limitaciones vencen la soledad y el miedo, a esto se refiere Freud cuando habla de que el hombre puede reconciliarse consigo mismo (con el yo) y con el mundo superando sus deficiencias y resolviendo sus conflictos. También es por medio del arte que tanto el artista como el público pueden recrear tanto percepciones de la realidad como sueños, fantasías, ilusiones, pasiones, etc.

Es decir, el arte permite a los hombres ampliar sus horizontes vivenciales y cognoscitivos. De tal suerte que el arte no siempre resulta una experiencia placentera porque también se ponen en juego recuerdos, imágenes y obsesiones, es decir, todas las experiencias de vida de un sujeto, lo mismo que la ideología tanto del sujeto creador como del receptor.

En el arte se manifiestan los estados de ánimo y las sensaciones más íntimas y es una forma de preservar lo singular de cada artista. Se da una relación entre lo inmediato y lo mediato, la vivencia y la enajenación tanto como entre lo racional y lo sensible, lo mismo que entre lo espontáneo y lo convencional. Esta serie de relaciones se dan entre el sujeto que se recrea y el objeto que se está creando que es el transmisor de la vida del artista.

Cada forma artística hace algo utilizando diversos tipos de materiales con o sin el uso de herramientas y con el objeto de producir algo visible, audible o tangible para que pueda ser recibido por el espectador. La meta que se persigue según el filósofo inglés John Stuart Mill es esforzarse en lograr la perfección en la ejecución.<sup>20</sup>

Al igual que un idioma, el arte es una forma de expresión que puede ser comprendido por muchos.<sup>21</sup> Requiere tanto de la vivencia espontánea como la inmediata, de la misma forma que la comunicación, que expresa articulación y organización de vivencias.

Es por ello que podemos utilizar al arte como una forma para conocer la mente del ser humano, su manera de ser, sus miedos y alegrías, la expresión de sus emociones y sobretodo cómo se ve la realidad por medio de un lenguaje particular.<sup>22</sup>

En este sentido, el arte trata de reflejar la existencia de un ser, la realidad humana y la influencia de los hechos políticos y sociales que enfrentó. Por lo tanto, el arte es un fenómeno colectivo ya que puede entenderse como el conjunto de ambiciones, frustraciones, temores, alegrías, deseos que determinan la construcción de la existencia del artista.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> John Dewey, El arte como experiencia, Ed. Paidós, Colección estética No. 45, Barcelona, España, 2008, p. 54.

<sup>21</sup> Al respecto, véase Arnold Hauser, Sociología del arte, Ed. Guadarrama, Madrid, España, 1975.

<sup>22</sup> María Rosa Palazón Mayoral, Antología de la estética en México Siglo XX, p. 102.

<sup>23</sup> Enrique Tamés Muñoz, Las modernidades en el arte, Sitio, revista de arquitectura y ciudad, Ed. ITESM, México, 2006.

Como ya mencioné, a través del arte el hombre puede conocer su mundo pero también puede criticarlo o denunciar situaciones sociales o políticas e incluso proponer cambios. Además de que el arte también: “tiene por misión, en consecuencia, dominar lo indómito, superar lo insuperado.”<sup>24</sup>

La fuente que inspira al artista para generar la obra de arte resulta inagotable porque por un lado el artista está creando tal como lo dice Nietzsche a partir de su cuerpo sonidos, colores, formas que son captadas también a través de los sentidos del receptor pero la obra va más allá, también se genera a partir de las vivencias del artista y se percibe a partir de las memorias y experiencias del receptor. Lo anterior nos da idea de lo complejo que resulta el proceso de interpretación sociológica que dicho sea de paso siempre parte de una objetividad con un alto contenido de subjetividad.

En consecuencia, no hay un arte unitario, ni estilos que se compartan de manera absoluta ya que cada obra no es sino un momento de evolución estilística de la humanidad que describe situaciones únicas y por lo tanto no se volverán a repetir.<sup>25</sup>

## 1.2 LA OBRA DE ARTE

La obra de arte es una cosa creada por el hombre que tiene un significado estético, por esta peculiar característica posee la cualidad de referirse a algo más. En otras palabras, la cualidad que distingue a la obra de arte de entre todos los objetos producidos por el hombre, es que por su propia naturaleza exige ser experimentada estéticamente. En este sentido, para definir a la obra de arte Panofsky toma como referencia la experiencia estética y dice:

“Es posible experimentar todo objeto, natural o fabricado por el hombre, desde un punto de vista estético. Hacemos esto, para decirlo del modo más sencillo posible, cuando nos limitamos a mirarlo sin referirlo, ni intelectual ni

---

<sup>24</sup> Julio Chávez Guerrero, Et. Al, Arte y diseño. Experiencia, creación y método, UNAM, México, 2002, p. 37.

<sup>25</sup> Véase al respecto, Arnold Hauser, Sociología del arte.

emocionalmente, a nada que sea ajeno a él mismo (...) sólo aquel que se abandone simplemente y por completo al objeto de su percepción lo experimentará estéticamente”<sup>26</sup>

Por lo anterior, podemos afirmar que para Panofsky es fundamental hacer una diferencia entre la observación desde el punto de vista de la utilidad de la obra y la que se hace de manera contemplativa. Esta última, es la que permite la experiencia estética porque implica abandonar o dejar de lado todo lo que no se refiera a la admiración de la obra.

Más adelante advierte que existe una zona en la que se puede confundir lo práctico con lo artístico. Es decir, una cosa es creada por el hombre para cumplir con una función específica y la obra de arte puede pertenecer a la esfera de los objetos prácticos y útiles, pero Heidegger dirá que tiene además una cualidad extra que la distingue de los meros objetos prácticos.<sup>27</sup>

La definición de la obra de arte se sustenta en la intención de su creador, pero esto es algo hasta cierto punto indeterminable, es un elemento agregado más que intrínseco en la obra. En este sentido, la intención del autor, no emana espontáneamente de la obra, sino que deberá ser recuperada por medio de la interpretación que el espectador haga de la obra.

Esta interpretación de la intencionalidad es algo que el espectador atribuye subjetivamente pero que puede determinarse social e históricamente. En otras palabras, los significados que se le atribuyen a la obra están en relación a la época y lugar en que se considera la obra de arte, al igual que los conceptos tienen una historicidad e incluso una dimensión política. Según las épocas los diferentes espectadores que contemplan la obra harán distintas lecturas y por tanto múltiples interpretaciones.

---

<sup>26</sup> Julio Amador Bech, El significado de la obra de arte. *Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, UNAM, México, 2008, p. 170. Al respecto, puede consultarse también Heidegger, op. cit, p. 27.

<sup>27</sup> Ibidem, p.p. 170- 171.

Ahora bien, para compensar las limitaciones subjetivas que implica la experiencia estética, Panofsky sugiere hacer un estudio riguroso, lo más objetivo posible en el sentido de acercarse cada vez más a la obra.<sup>28</sup>

Por su parte, Heidegger se preocupa por identificar cuál es el origen de la obra de arte y se cuestiona en *El origen de la obra de arte*:

“El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Pero ninguno de los dos a solas constituye el sostén del otro. El artista y la obra son, tanto en sí como en su relación mutua, por virtud de un tercero, que es en verdad lo primero, aquello de lo cual artista y obra reciben su nombre: el arte.”<sup>29</sup>

Más adelante, Heidegger propone identificar la esencia del arte en la realidad de la obra: ya sea en la voz en la obra de teatro, el sonido en la música, el color en la pintura o la madera en la escultura tanto como en la piedra en la arquitectura. Pero no es la voz, ni el color o la madera por sí mismos sino su transformación por medio de la habilidad e intención del artista que se materializa en ellos.

Si bien, lo cósmico de la obra es contundente e irreductible, la obra es algo más que cosa, porque revela lo otro (a su autor, sus intenciones y deseos, en síntesis, su vida) por lo tanto es símbolo. Si bien, el autor se expresa a través de la obra, también podemos decir que establece una relación interdependiente y dialéctica con ella, en la que podemos identificar la intencionalidad (lo que revela a su autor), por lo que el artista y la obra se requieren mutuamente.

Hay que aclarar que interpretar la intencionalidad no es fácil, ya que toda interpretación también tiene una dosis de subjetividad por lo que puede considerarse que el equívoco es un elemento constitutivo del saber. Como bien decía Schleiermacher uno termina conociendo a un autor mejor de lo que él mismo se conoció.

---

<sup>28</sup> Idem, p. 175.

<sup>29</sup> Alfonso López Quintas, *La experiencia estética y su poder formativo*, Ed. Universidad de Deusto, serie filosofía, Vol. 33, Bilbao, España, 2004, p. 308.

En cuanto al concepto de la cosa Julio Amador afirma:

“...forma y contenido son conceptos vulgares bajo los cuales se puede poner todo. Si se subordina la forma a lo racional, y la materia a lo irracional; si se toma la racional como lo lógico y lo irracional como a-lógico; si se acopla el par de conceptos forma- materia con la relación sujeto- objeto, entonces la representación dispone de una mecánica conceptual irresistible.”<sup>30</sup>

A Heidegger le interesa la obra por sí misma, en el sentido de que es una forma de entrar al verdadero mundo de su autor. La razón de ser de una obra, el motivo de su creación, consiste en ser el puente por el que se transita hacia la interioridad del sujeto, por lo que insiste en la necesidad de develar el sentido de la verdad en la obra y afirma:

“La obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia.” Ser obra significa establecer un mundo, mantener abierto lo abierto del mundo.<sup>31</sup>

Por lo anterior, es posible definir a la obra de arte como un objeto simbólico, dotado de sentido y de valor que puede ser apreciado por espectadores. También se considera un microcosmos ya que a través de ella, se manifiestan diversas vivencias que el artista ha adquirido durante su vida y considera importantes, por ello las expresa a través de una obra que pueda contenerlas.

Como bien decía René Magritte, lo importante en este caso son los objetos que se encuentran en un lienzo, pero más allá de ellos lo que significan esos objetos, la tela es sólo un pretexto para expresarse. Si bien es cierto que el medio es indispensable para permitir un equilibrio entre el hombre y el mundo que lo rodea, es igualmente importante para poder transmitir aquello que se quiere manifestar.

Según el filósofo checo Karel Kosik, la obra de arte tiene un doble carácter de realidad indisolublemente unido: 1) La realidad que ocurre fuera de él, que

---

<sup>30</sup> Julio Amador Bech, op. cit, p. 180. Véase también Heidegger, op. cit, p. 51.

<sup>31</sup> Ibidem, p.p. 182 – 183, cuya nota 30 cita a Heidegger, op. cit, p.p. 74 – 75.

percibida constituye una verdad en el autor y; 2) la que plasma en la obra como su expresión de la realidad que no existe sino en la obra misma, una alteridad.

En otras palabras, la obra de arte es producida de manera consciente por un artista en su afán por registrar un hecho real, pero no es una copia de la realidad, sino la manera como él la percibe y lo que quiere decir de esa percepción. En la obra se deja constancia de cómo la realidad impactó al artista (no es la realidad tal cual, sino lo que impactó de la realidad de acuerdo a la vivencia del sujeto), por lo que se sitúa entre lo espontáneo y lo causal, entre lo objetivo y lo subjetivo. A la vez que incluye en su interior los hechos que conforman a la experiencia propia del artista, ligada con su expresión.

Por tanto, me parece que la obra de arte nace como resultado de la necesidad de expresión vital y requiere de conocimiento y fantasía, por lo que contiene experiencias concretas, únicas e irrepetibles, según las vivió el autor y según las pudo expresar.

Recientemente, Manuel Felguérez declaró que mientras un artista tiene la capacidad de imaginar puede seguir creando. A lo que yo agregaría esa fantasía tiene su raíz en la vida misma del artista porque lo que produce son obras llenas de vida. En otras palabras, la experiencia de vida se permea a través de la fantasía creadora para ser expresada. Pero no es suficiente con ser técnicamente un artista sino que se requiere de “algo” que expresar.

Ahora bien, no todo lo que se transmite en la obra de arte son experiencias diferentes y comunicables por medio de formas convencionales, sino un repertorio de ideas, sueños, deseos y estados de ánimo que en muchas ocasiones es difícil expresar con palabras. Cada persona siente y vive de manera única.

Si bien un artista capta determinados momentos y experiencias, las transforma a través de su habilidad técnica y las hilvana con fantasía, no puede decirse lo mismo de un neófito que percibe de manera diferente. El artista tiene más sensibilidad, se ejercita en agudizar sus sentidos y percibe lo que otros pasan por alto. Entonces, su labor es hacer evidente lo que no es percibido, incluso para transmitir un contenido significativo, puede valerse de romper las leyes de

la física. Es decir, en una pintura el cielo puede pintarse amaneciendo en tanto los objetos que se encuentran en el cuadro pueden estar iluminados con luz nocturna como Magritte.

Una obra de arte se construye con un sentido y significado específico, sin embargo, éste va a tener variaciones de acuerdo a la clase social y formación cultural de los espectadores. Por tanto, es importante considerar que conforme pasa el tiempo, se alteran los significados de la obra o se van perdiendo, por lo que hay que remontarnos al momento de constitución de la obra para tratar de entender los significados que originalmente tenía el autor.<sup>32</sup>

Aunque también es cierto que cuando un espectador comparte el horizonte de experiencia con los objetos que se representan captará más significados o con mayor profundidad porque se identifica e identifica elementos que no son captados por una persona ajena al motivo de la obra.

Si bien, en un primer momento, la obra debe estar socialmente reconocida por espectadores dotados de competencia estética necesaria para calificarla como tal, en un segundo momento, no sólo se trata de la aceptación de la producción material de la obra, sino de valorar la obra por la implicación en ella de la vida del artista. Esto no siempre se descubre y reconoce por los patrones de la sociedad en la que los artistas se desenvuelven, de alguna manera creo que éste fue el problema de Izquierdo y Carrillo.

Ahora bien, la necesidad de la creación artística se origina en que el hombre tiene una existencia, huellas (registros) que quiere transmitir al resto de la comunidad. En el momento en que documenta a través de textos (en este caso pinturas) sus vivencias y experiencias, deja constancia de su existencia histórica, esto es, la herencia histórica de la propia conciencia de que estamos en el mundo.

Podemos considerar entonces que el arte no es una mera filosofía sino intuición para otros, que es la característica social del arte. Como he venido sosteniendo, si bien la obra de arte es generada en un momento, la toma de

---

<sup>32</sup> Al respecto, María Rosa Palazón Mayoral, Antología de la estética en México Siglo XX, p. 247.

distancia en tiempo y espacio permite contemplar e incluso en algunos casos, captar mejor el mensaje original.

En otras palabras, la riqueza de una obra también se encuentra en que puede ser percibida e interpretada de múltiples maneras, ya sea con respecto a obras contemporáneas pero también pasadas. Como es un objeto fabricado por el hombre es subjetivo y también polisémico, por lo que admite interpretación. Ésta la puede hacer el sociólogo cuando estudia las acciones que dieron origen a la obra recreándolas. Pero también cada obra tiene un contenido objetivo que está enlazado en la unidad de forma y significado, tanto el artista como quien la percibe deben tratarla como unidad.

En este sentido, Freud afirma que hay elementos psicoanalíticos que permiten pensar en los significados que expresa el artista o que plasma en su obra, éstos se dejan de lado en el momento en que la obra se separa de su creador. Si en la generación de la obra interviene el inconsciente del artista, para su interpretación por los receptores queda limitada.

El sentido de representación que tiene el arte está relacionado directamente con la imagen que se tiene del mundo o también con la forma como éste se percibe. Es decir, el arte representa algo que creemos ver o algo que tenemos que decir por lo que no es una imagen vacía de realidad.<sup>33</sup>

Este proceso de generación de la obra de arte se inicia como una recepción por el autor del contexto social y político en el que vive (que influye en los temas), pasa a un proceso de individualización con respecto a su creación para finalmente ser socializada. No sólo se retrata o se relata el mundo tanto interno como externo del sujeto, es decir la apariencia física externa sino también realidades más profundas (ideas, relaciones de ideas o esencias).

“Con respecto a la expresión de formas, la música puede producir frutos inalcanzables para la pintura, pero no posee algunos atributos de esta última. La pintura, en cambio, no tiene esta posibilidad, pero puede exponer todo el contenido de la obra en un mismo segundo, cosa que para la música es

---

<sup>33</sup> Al respecto, véase Dana Arnold, Una brevísima introducción a la historia del arte, Ed. Océano, México, 2007, p. 136.

imposible. Ella, exteriormente liberada de la naturaleza, no necesita valerse de formas externas para su lenguaje. La pintura, se nutre casi íntegramente de formas prestadas de la naturaleza. Su labor debe estar centrada en analizar sus materiales y potencialidades conocerlos bien como la música conoce a los suyos desde hace tiempo, y utilizarlos en el desarrollo creativo de una manera exclusivamente pictórica.”<sup>34</sup>

Ahora bien, las obras de arte no son ajenas a la vida común y pueden ser disfrutadas por la comunidad ya que se componen de los signos que se comparten en la vida colectiva, sobre todo cuando ésta se encuentra unificada. Aunque también son una ayuda muy efectiva para la creación de esa vida porque reelaboran las experiencias de la comunidad uniéndola, a través de la representación de escenas de la vida cotidiana, por ellas podemos gozar nuevamente de tradiciones, hábitos, costumbres y mores que se recuperan para la memoria como pasado histórico común.

Estos objetos son un testimonio del pasado y permiten conservar a través de imágenes, usos y costumbres sin tratarse de una integración de tiempos sino de una toma de conciencia y aceptación del pasado. “Cada pintura encierra misteriosamente toda una vida, una vida llena de sufrimientos, incertezas, momentos de fervor y de luz.”<sup>35</sup>

Como un ejemplo de lo anterior podemos mencionar las alacenas, los altares de Dolores o las escenas circenses que pinta María Izquierdo.

Como mencioné, en la obra de arte se refleja un amplio espectro de cuestiones sociales y en general culturales como una visión del mundo. Se trata de decir cuáles son las ideas haciendo énfasis en los valores de una sociedad. Es así que lo que observamos y estudiamos no son sólo pinceladas o golpes de cincel sino las elaboraciones resultado de procesos de conocimiento y reflexiones intelectuales con un alto contenido significativo.

---

<sup>34</sup> Vassily Kandinsky, Sobre lo espiritual en el arte, Ed. Andrómeda, Buenos Aires, Argentina, 2006, p. 52.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 24.

En cada obra de alguna manera está implicado el espacio social en donde se expresa el ambiente en el que se desarrolla el autor, pero en realidad puedo decir que para mí, cada obra representa un momento de la historia de una vida. “Toda obra de arte tiene por objeto poner en relación, de alguna manera, a la persona a quien se dirige con la que produce o la ha producido y con todos aquellos que, simultánea, previa o posteriormente, han recibido recibirán la misma impresión artística.”<sup>36</sup>

Entonces es claro que toda obra que tiene un grado de realidad es creada con la colaboración desde luego del artista pero también de los receptores, porque ella constituye un punto de encuentro de los espíritus (como una interacción o proceso de comunicación). La obra por sí misma, no existe sin el esfuerzo del artista pero también del espectador en un lenguaje articulado sin palabras pero con emisor y receptor.

Se inicia como un proceso individual, íntimo que genera un objeto con características propias pero éste no es el fin, sino la herramienta por la cual el hombre de manera consciente transmite sentimientos experimentados para que otros los perciban también. Para lograr lo anterior, la obra de arte debe caracterizarse por su singularidad, claridad y sinceridad.

La misma importancia que tienen las palabras y los silencios en el lenguaje coincide con cualquier obra de arte, expresan un mensaje por lo que contienen pero también por lo que no tienen, siendo así que cuando nos enfrentamos al análisis de una determinada obra, debemos construir un diálogo con ella.

Según Heidegger, por medio de la obra de arte se manifiesta un mundo, aunque no en sentido de un conjunto de cosas que existen al mismo tiempo, ni del objeto que se contempla, ya que la piedra, las plantas así como los animales no corresponden a un mundo. Éste es la conciencia que tiene el hombre para dar cuenta de su existencia y de su situación en relación a los

---

<sup>36</sup> Tolstoi, op. cit, p. 63.

“otros” todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y cercanía, su amplitud y estrechez.<sup>37</sup>

La obra tiene un contenido manifiesto que es el que el ojo percibe, pero también existe uno latente que es el que se transmite a través de los símbolos, éste se capta a través no sólo de mirar sino de observar y establecer relaciones con nuestra memoria, entonces se relaciona con contenidos significativos en la interpretación que hacemos de la obra, se revitaliza con nuestras experiencias “lo creado mismo no puede llegar a ser existente sin la contemplación”.<sup>38</sup>

En la obra de arte, los pueblos manifiestan sus más íntimos pensamientos por lo que no se imitan formas sino que se crean. En la pintura encontramos líneas, colores, sombras que están en relación con los objetos reales.

Algunas veces se escogen elementos de la naturaleza para representar ideas pero el genio humano es el que crea porque como afirmé líneas antes, no se trata de representar la forma que tienen las cosas sino un principio interno que son ideas, sentimientos y pasiones. Es una forma de concretar ideas, las imágenes transmiten más que las palabras.<sup>39</sup>

Ahora bien, hay quien afirma que el verdadero productor del valor de la obra de arte no es el artista sino que éste proviene del campo de producción como un universo de creencias. Lo anterior es correcto si partimos de la idea de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor en cuanto es conocida y reconocida.

Si evaluáramos una pintura por la superficie que abarca, el tiempo que se dedicó a su desarrollo o por la cantidad de materiales empleados, el artista pintor no sería diferente de cualquier otro artesano. Por lo que lo realmente importante es que el artista crea un lenguaje propio para expresarse, por medio

---

<sup>37</sup> Martín Heidegger, op. cit.

<sup>38</sup> María Rosa Palazón Mayoral, Antología de la estética en México Siglo XX, p.p. 510 –515.

<sup>39</sup> Aquí cabe hacer una reflexión, surgen una serie de cuestionamientos acerca de si ¿Los objetos coinciden con los nombres que se les dan? ¿significan lo mismo las ideas, las palabras y los objetos? Sin embargo, estas cuestiones por demás interesantes nos llevarían al terreno de la semiótica que no es objeto de este trabajo.

del color, la luminosidad, etcétera, a través de colores o formas generando imágenes.

Gadamer afirma que una comprensión adecuada de un texto es una puesta en práctica de una incitación inscrita en la propia obra que es transhistórica y que no significa sino una actualización de lo existente, tornándolo presente a través del acto de interpretación eficiente.<sup>40</sup>

Recordemos que una pintura también es un texto. El conocimiento y reconocimiento de una obra como obra de arte, implica la lectura de ella como texto y a la vez que el reconocimiento social ya sea de su posición o consumo. La investigación que hacemos acerca del autor, la información biográfica del mismo, el contexto en el que la obra es generada nos ayuda no sólo a entenderla sino en un sentido amplio, a comprenderla y reconocer su valor.

Lo anterior significa entender históricamente un texto, separado temporal y espacialmente, al ponerlo en actualidad, lo cual no excluye la comprensión de la obra en su propio momento histórico como un documento sobre una percepción histórica del mundo que incluye la información sobre la crítica o valoración que el pintor tenía de su mundo como lo indica su representación. Entonces, queda claro que el objetivo de un artista al crear su obra no es necesariamente generar felicidad como un acuerdo entre experiencias.

Es por ello que el análisis de la obra nos permite conocer de alguna manera parte de la biografía del autor. Aunque también es cierto que refleja un momento y una pertenencia a un grupo social.

Sin embargo, no hay que perder de vista que la obra misma exige ser aprehendida como forma y no como función, esto lo podemos ver claramente cuando nos enfrentamos por ejemplo al abstraccionismo que tiene un propósito artístico puro capaz de plantear e imponer sus propios fines pero no se encuentra aislada de un grupo de simpatizantes a los que les es atractiva y que son capaces de aplicar a las obras producidas de esta manera una mirada “pura”.

---

<sup>40</sup> Al respecto, véase Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del arte literario*, Ed. Anagrama, Colección argumentos, 4ta edición, Barcelona, España, 2005, p. 451.

De tal suerte que comprender una obra es haber logrado recuperar su razón de ser. Reconocer el porqué o la intención con la que el autor generó la obra, identificar la necesidad de su realización o qué fue lo que impulsó al intérprete a trabajar sobre un tema y qué nos dice.

Pero sobre todo como he venido insistiendo, la intención del artista no es reproducir al objeto de la realidad, sino lo que el autor percibe y cómo lo percibe, para a través de su habilidad y técnica, transmitir su visión del mundo como un mensaje. Esta transformación del objeto es el verdadero valor de la obra (cuando el artista se funde en su obra), ya que la razón por la que existe una obra es por la profundidad con la que capta y la impresión de su ser en la creación.

El reto del lector al hacer una interpretación de los motivos o la razón de ser de una obra, es encontrar o identificar a través de claves y símbolos que se encuentran en ella, la experiencia vital del artista. Por ello, no se trata de saber si me gusta o no una determinada pintura, sino qué me dice la pintura cuando la coloco en el contexto en el que fue generada. Es decir qué tanto me puedo acercar al artista.

### **1.3 SUJETO CREADOR**

Kant dice que todo conocimiento inicia con la percepción sensorial. Es decir, lo que se percibe impacta a los sentidos, aunque no necesariamente al mismo tiempo y tampoco significa que la sola percepción implica conocimiento. En el caso del arte, lo importante es saber cómo lo percibimos y cuándo sucedió.

Aunque debemos reconocer que un artista es una persona que tiene el poder de ejecutar pero además con una sensibilidad mayor que el promedio que le permite captar las cualidades de las cosas. Esa sensibilidad también dirige sus actividades y trabajos.<sup>41</sup> El arte influye y se produce por la sensibilidad.

---

<sup>41</sup> Al respecto, véase John Dewey, op. cit, p. 57.

En este juego de ir y venir, de la experiencia a la expresión de la misma, el sujeto creador desarrolla una praxis artística que puede concebirse como proceso dialéctico en donde el creador expresa la realidad presente y también preexistente al mismo tiempo que inventa o imagina una realidad nueva y artificial que es la obra de arte.<sup>42</sup>

Kant afirma que: el hombre percibe la naturaleza fuera de sí mismo y a la vez a sí mismo en la naturaleza. En la naturaleza, busca la verdad; dentro de sí busca el bien. La primera de esas búsquedas es un asunto de la Razón Pura; la segunda, de la Razón Práctica (la libertad). Según Kant, además de esos dos instrumentos de percepción, contamos también con la capacidad de juicio que forma juicios sin conceptos y produce placer sin deseo.

Como mencioné antes, el artista no sólo tiene la habilidad y conocimiento que exige una determinada forma expresiva, sino que a través de su creación pone de manifiesto su vida, por medio de un personal estilo que lo identifica. Ello es posible siempre y cuando tenga dominio de la técnica. Por eso, el artista domina la realidad a partir de la creación de una obra que es resultado de un proceso consciente y racional.

Entonces, las creaciones son resultado de la imaginación aunado al talento del artista que tiene como objetivo comunicar y simbolizar por medio de un objeto estético, sentimientos del sujeto creador. No hay que perder de vista que existen artistas a los que podríamos llamar puros, que se mantienen indiferentes respecto al éxito y al mercado y se orientan a la búsqueda de nuevas formas expresivas.

Estos artistas concuerdan en que una razón de su existencia es precisamente ocupar una posición distinta a los demás, es decir diferenciarse. Justamente se afirman en cuanto son y consiguen rasgos identitarios, es decir marcan sus distinciones con los otros, de tal suerte que se les conoce por modos de pensamiento y expresión nuevos o distintos. En ese sentido son rupturistas porque no continúan con lo establecido y por tanto a veces desconciertan.

---

<sup>42</sup> Al respecto, véase Héctor Ceballos Garibal, op. cit, p. 21.

Quizá podríamos colocar aquí a algunos miembros del movimiento conocido como *La Ruptura*, porque en un principio no tuvieron éxito económico alguno y sin embargo, esto no fue obstáculo para que siguieran experimentando con distintas formas expresivas en lugar de adaptarse a las convencionales y aceptadas en el momento, incluso a costa de no recibir patrocinios para desarrollar sus proyectos.

Ahora bien: como decía Hegel “la obra pertenece y no pertenece a su autor”.<sup>43</sup> Pertenece al autor cuando la genera, porque en ella imprime su vitalidad y deja de pertenecerle en cuanto toma distancia y la recibe el espectador porque ahí es cuando la interpretación de este segundo sujeto es dada de acuerdo a su perspectiva, así que es re-significada y por tanto ya no es la original.

Por otra parte, Bourdieu afirma que son solamente unos pocos los que entienden el arte y por eso, los verdaderos artistas se lamentan por la indiferencia de los espectadores. Sin embargo, opino que el artista se destaca por la emoción que imprime a su obra y puede hacer surgir sutilmente a través de ella la manifestación de su experiencia vital, “un mensaje de vida”.

Por otra parte, el artista se libera del pasado, por medio del rechazo de métodos de expresión ya usados y trabaja desarrollando una forma personal de expresión de la naturaleza, ya sea exagerando líneas o formas, proponiendo la utilización de colores con los que se identifica, etc. Si bien en un principio, el artista se expresa con el lenguaje de las personas que lo antecedieron, trata de ir más allá del idioma cotidiano, se sirve de él pero intenta crear su propio lenguaje artístico.

Como he venido insistiendo, tanto el sujeto creador como el receptor se relacionan entre ellos, con el mundo y con la vida real a través de la obra de arte en un proceso dinámico. “La obra se puede observar, interpretar y valorar en sí (...) porque posee sentido y significación y está en conexión con la totalidad vital”.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Hauser, Sociología del arte, p.p. 37 – 40.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 18.

El impulso creador se basa tanto en el talento como en la inspiración que se alimenta de la vivencia, es decir, la creación no surge a partir de la nada. En este acercamiento del artista a su obra y de la obra al espectador, el primero debe tener presente que cada instrumento, así como cada material tiene una utilización idónea que debe ser encontrada.

También es cierto que el artista no necesariamente tiene conciencia de sí mismo y de lo que hace aunque, sin duda tiene el talento que depende de la naturaleza pero que necesita desarrollar mediante la reflexión y la experiencia. Además, todas las artes tienen un lado técnico, que sólo se aprende mediante el trabajo y la práctica. Por tanto, el artista necesita de la habilidad que le hace ser maestro y de tener a su alcance los materiales necesarios.<sup>45</sup>

Ahora bien, el artista no es un sujeto aislado sino que pertenece a un grupo particular, por lo tanto no está exento de influencias, en consecuencia su labor queda determinada por instituciones y grupos sociales involucrados en la producción artística.<sup>46</sup> Según R.G. Collingwood, lo que pretende el artista es expresar bien sus emociones para lo que juega con formas, líneas, figuras, ritmos y melodías y agrega que cada manifestación y cada gesto de cada uno de nosotros es una obra de arte.<sup>47</sup>

En síntesis, el artista no trabaja con una mente vacía, sino que está lleno de experiencias fundidas en capacidades y gustos. Debe captar y transformarlos en un recuerdo y expresar éste, para lo que es necesario conocer bien el oficio, las reglas, procedimientos, formas y convenciones, además de encontrar placer en lo que se hace para domar a la naturaleza.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Véase Georg W. Friedrich Hegel, Lecciones sobre la estética, Mestas ediciones, Madrid, España, 2003, p. 28.

<sup>46</sup> Al respecto, consúltese Peter Krieger (editor), Arte y ciencia, XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, estudios de arte y estética No. 53, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, México, 2002, p. 43.

<sup>47</sup> Consúltese, Cassirer, op. cit, p.p. 212 – 243.

<sup>48</sup> Véase Ernst Fisher, La necesidad del arte, Nueva colección Ibérica/ Editorial Península, segunda edición, Barcelona, España, 1970, p. 8.

Insisto una vez más, el artista no intenta retratar o copiar un objeto captado por su experiencia sensible, lo que nos ofrece es la forma como el sujeto percibe individualmente, un momento de lo que experimenta en el que trata de expresar la atmósfera en la que se desenvuelven las cosas. No son las cosas por sí mismas, sino la forma como lo impactan y las percibe además de lo que quiere expresar acerca de lo que le afecta de ellas.

Aunque desde el punto de vista del objeto, éste también puede ser captado de distintas formas, un paisaje no es percibido de la misma manera por varios sujetos, porque están situados en puntos diferentes. Además, las impresiones que captan las relacionan con sus vivencias.

Reflexionemos un poco y nos daremos cuenta de que tampoco el objeto es el mismo en momentos diferentes al amanecer, al mediodía, en un día de lluvia o de sol, como es el caso del Estanque de los Nenúfares de Monet. Otro caso es el de las 4 versiones de Girasoles de Van Gogh que por el hecho de haber utilizado texturas diferentes, cada uno de los cuadros causa una sensación distinta, he aquí la originalidad en la forma de expresarse acerca del mismo objeto.

A lo anterior, podemos agregar que nuestra percepción estética muestra una variedad mucho mayor y pertenece a un orden más complejo que nuestra percepción sensible ordinaria. Por ella, captamos los rasgos más comunes y constantes de los objetos, en tanto que la experiencia estética es más rica porque está inundada de posibilidades que los artistas tratan de realizar.<sup>49</sup>

En este sentido, incluso cuando un artista trata de reproducir fielmente la naturaleza, interviene su estilo y éste puede ser restringido por las herramientas y los medios que utiliza.<sup>50</sup>

Pero ¿hasta qué punto la imagen que el artista forma en su mente corresponde al dibujo, la escultura o la fotografía que logra? El artista imagina algo y después debe buscar y experimentar con materiales o incluso introducir

---

<sup>49</sup> Cassirer, op. cit, p. 216.

<sup>50</sup> Al respecto, véase E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Debate, Madrid, España, 1998, p. 56.

algunos que no habían sido utilizados con objeto de encontrar los que más lo acerquen a lo que concibió. Ahora bien, no es cierto que las imágenes mientan porque no reproducen la realidad, lo que en realidad desea el artista es consignar con la mayor fidelidad posible sus sentimientos, emociones y pasiones, así como la forma como él percibe la realidad.<sup>51</sup>

En resumen, si bien una representación necesariamente parte de la realidad, no es la realidad, sino la interpretación que el artista hace de ella. Mientras que el estilo le da la disposición mental por la cual busca en lo que lo rodea aspectos que debe traducir. El arte consistirá en hacer aparecer lo invisible oculto en la naturaleza, sin ser una imitación o reproducción absoluta de la realidad porque es resultado de la fuerza vital o la energía emanada del espíritu del artista que transforma un objeto como resultado de la necesidad de comunicar su vida a través de manifestaciones tangibles.

Desde fines del siglo XIX, se acepta cada vez más que el artista debe construir más que reproducir o imitar. Por lo que en la pintura, el artista tiende a ver **lo que pinta, más que pintar lo que ve**, debido a que el arte opera con imágenes conceptuales. Cuando Gustav Britsch y Rudolf Arnheim reflexionan sobre lo anterior, opinan que todo arte se origina en la mente humana y por tanto, todo arte es conceptual, siendo así que las representaciones se reconocen por su estilo. De tal suerte que las pinturas al igual que los conceptos, no pueden ser verdaderos ni falsos, sólo pueden ser más o menos útiles para describir.<sup>52</sup>

Si hubiera una representación verdaderamente completa, ésta sería una copia perfecta que diera tanta información correcta sobre el objeto representado que sería el mismo objeto pero visto con microscopio, incluso evidenciando elementos que no se ven a simple vista, un hiperrealismo.

Es el sujeto quien crea la obra en una acción inteligente hacia la forma, piensa y actúa para poder moldear un objeto de narración que expresa la personalidad

---

<sup>51</sup> Ibidem, p.p. 58- 63.

<sup>52</sup> Idem, p.p. 73- 77.

de su creador. Es decir, el artista vive en la obra como un elemento de acción.<sup>53</sup> Es así que la experiencia estética está hecha de actitudes personales que tratan de unir el ser y el espíritu. El ser se abre a infinitas perspectivas durante el proceso creativo interpretando y captando la forma en movimiento, traduciéndola para comunicarse con los demás.

El artista tiene la intención de hacer algo que no exista, no se trata de una copia de un objeto real, sino de algo más importante y duradero, ese algo que el artista considera que posee más realidad que los objetos comunes de la cotidianeidad. Algunos artistas como Matisse sienten la necesidad de regresar a lo sencillo que no sea difícil de comprender, esa simplicidad y espontaneidad es lo único que no se puede aprender.<sup>54</sup> La capacidad de expresar de manera simple lo complejo.

Hay que tomar en cuenta que el artista no sólo se expresa por él mismo, sino que ha crecido y se ha socializado dentro de un grupo con relaciones y conflictos y así cualquier expresión que tenga responderá a un sentido y significado definido o determinado por su cultura como ser social. De tal suerte que los artistas a la vez que son productores, también son producto de la sociedad en la que viven porque no son completamente puros, independientes o autónomos como tampoco desarraigados o totalmente enajenados.<sup>55</sup>

Ahora bien, ¿Qué es lo que determina el grado de involucramiento de los espectadores con una obra? Es el grado de sinceridad del artista que capta el espectador, el oyente o en su caso el lector. El artista se emociona con su propia obra y la ejecuta en principio para sí mismo pero ese ánimo influye en el receptor, pero también sucede a la inversa cuando el autor percibe que su obra no es sólo para su propia satisfacción, sino que lo trasciende.

---

<sup>53</sup> Al respecto, véase Umberto Eco, La definición del arte, Ed. Destino, colección Imago Mundi, segunda impresión, vol. 4, Barcelona, España, 2005, p.p. 14 -15.

<sup>54</sup> Al respecto, véase E. H. Gombrich, La historia del arte, Ed. Phaidon, impreso en China, 2007, p. p. 585- 586.

<sup>55</sup> Al respecto, véase Hauser, Sociología del arte, p. 64.

Si el interpretador toma distancia de la obra, puede ser que introduzca en ella un conjunto de significados distinto al que originalmente el autor quería transmitir. Lo que no es necesariamente “malo” sino que significa que la obra puede resignificarse al traerse al presente que es una de las condiciones de la obra de arte.

Por tanto, cada obra tiene el estilo personal de su formador y éste es inimitable, característico, como la huella digital por lo que es reconocible la persona que dejó la obra. Es así que comprender la obra de alguna manera es poseer un poco a la persona creadora hecha objeto físico.<sup>56</sup>

#### **1.4 SOCIOLOGÍA DEL ARTE**

La Sociología del arte estudia la manera como los actores construyen su relación con el mundo, tanto en lo general o sea lo social, como en lo particular que son las obras de arte. Pone especial atención al conocimiento de la vida social del artista, así como de las obras que éste genera, por lo que se encuentra en estrecha relación con la sociología de la cultura.

Esta última se refiere al estudio del teatro, la pintura, literatura y música pero también a modelos de conducta que se adquieren y que son transmitidos socialmente. En tanto que la Sociología del arte trata de reunir las ciencias del arte y de la sociedad.<sup>57</sup>

Cuando investigamos acerca del arte, consideramos tanto el aspecto sensorial como el racional. En una pintura, la estética descansa en la sensación, en tanto el tema es evidente en sí mismo y la obra, en cuanto a lo exterior tiene que ver con la preocupación por el artista y su posición. Estos elementos inciden en el interior de la obra.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Al respecto, véase Umberto Eco, op. cit, p. 30.

<sup>57</sup> Al respecto, véase A. Silberman, Sociología del arte, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1971, p.p. 11- 16.

<sup>58</sup> Al respecto, véase Dana Arnold, op. cit, p. 128.

Según la Sociología del arte nuestro pensamiento, sensación y voluntad surgen de una misma realidad. Es decir, nos encontramos ante los mismos hechos, cuestiones y problemas que se refieren a nuestra existencia y que toda nuestra vida estamos tratando de resolver.<sup>59</sup>

Las creaciones del espíritu plasmadas en obras tangibles, están en una relación directa al acontecimiento social y a los procesos sociales. Por lo que la Sociología del arte no sólo es una historia de las artes sino que presenta la coexistencia de los conflictos humanos, de sus relaciones y sus expresiones. Es decir, no se trata solamente de clasificar y catalogar los acontecimientos artísticos sino que analiza su interdependencia con sucesos contemporáneos y los principales fenómenos culturales del momento, evidenciando la manera como fenómenos culturales se han transformado en normas artísticas que se convierten en fundamento de formas modernas del pensamiento artístico.<sup>60</sup>

En síntesis, la Sociología del arte considera el elemento colectivo y la existencia del individuo socializado, porque ahí se encuentra la fuente de los mensajes que el artista quiere expresar a los grupos receptores. Si logra esta transmisión en ella está implicada su propia vida a través del objeto creado.

Según Hegel éste sería el momento de la máxima expresión del espíritu, es decir, el espíritu absoluto que se concreta en la tríada: arte, religión y filosofía.<sup>61</sup> Tuvo una importante visión al proponer que el arte no se asocia ni con la naturaleza ni con los sentidos, sino el espíritu y por tanto con la exigencia de veracidad y de verdad. Si bien por un lado el arte puede utilizarse como un juego que sirve de distracción y que puede complacer a lo externo de las condiciones vitales adornándolas y decorándolas, también sirve al embellecimiento de la vida cotidiana pero entonces carece de autonomía. Por lo que Hegel afirma que sólo siendo libre el arte conjuntamente con la religión y

---

<sup>59</sup> Al respecto, véase Hauser, Sociología del arte, p. 19.

<sup>60</sup> Silberman, op. cit, p.p. 16- 18.

<sup>61</sup> Rosa María Lince Campillo, Hermenéutica: Arte y ciencia de la Interpretación. FCPyS, UNAM, México, 2009 p. 300.

la filosofía puede resolver la tarea de hacer conscientes y expresar la verdad en el espíritu absoluto.<sup>62</sup>

Si aceptamos que el artista traduce la sociedad en la que vive a partir de signos y símbolos, el análisis social de su obra pretenderá conocer mejor las necesidades sociales, de acuerdo al conjunto de conocimientos que cada uno de nosotros posee. El análisis de los elementos está basado en técnicas, por lo que puede considerarse como un método moderno de interpretación.<sup>63</sup>

En el caso de la obra de arte, no se trata de reconstruir mediante la libre imaginación la intención del autor, sino de sacar a la luz, develar, un sistema constituido con las múltiples posibilidades de referencia que en un momento le han parecido sustantivas o esenciales al artista. Lo que el sociólogo del arte trata es de reconstruir la intención que guía la conducta del artista.

En otras palabras, la obra tiene una serie de significados implícitos de acuerdo al sistema constituido, pero también una intención específica del autor. El interés del estudio de las obras de arte es que nos permite captar objetivamente en diferentes momentos, cambios que constituyen periodos de la historia.

La Sociología del arte recurre a la Historia del arte porque en ella se estudia tanto la historia de la obra como la biografía del artista, respondiendo a qué, cuándo, cómo y a quién fue dirigida la obra. El contexto en el que se elaboró es muy importante para rescatar la riqueza significativa así como conocer otras obras del mismo autor y compararlas con miembros de su generación o contemporáneos creadores del mismo movimiento o estilo.<sup>64</sup>

Como el arte se vincula a lo imaginable y simbólico, el sociólogo debe poner atención a que la realidad no es únicamente lo real. Lo imaginario de los creadores y sus creaciones al igual que el simbolismo forman parte de lo real. Es importante considerar la descripción de lo real como una dimensión parcial

---

<sup>62</sup> Al respecto, véase Konrad Paul Liessmann, op. cit, p.p. 40- 41. Así como

<sup>63</sup> Al respecto, véase Pierre Francastel, Sociología del arte, Emecé Editores, Buenos Aires, Argentina, 1972, p.p. 12- 20.

<sup>64</sup> Al respecto, véase Dana Arnold, op. cit, p.p. 18- 19.

del trabajo del sociólogo que es complementaria a la Sociología de las representaciones imaginarias y simbólicas.

Según Heidegger, la Sociología del arte estudiaría en un cuadro de Van Gogh más que un par de zapatos viejos, su pertenencia a un campesino, no sólo para mostrar un estilo naturalista sino que quiere referirnos el uso al que han sido sometidos, lo deforme que se encuentran para permitirnos imaginar los pies de su dueño, igualmente deformes por el trabajo y la humedad que conlleva el tipo de labor que desempeña su dueño.

En este caso lo prioritario no es tanto, lo técnicamente correcto que han sido pintados sino lo que nos dicen y las huellas que muestran incluso la tierra que han pisado, así ubica al campesino en un tiempo y una condición específica, los zapatos son algo más que un par de zapatos. En pocas palabras, leer la historia de vida del campesino propietario y usuario de los zapatos, no se trata de una mera exégesis del cuadro sino de una tarea hermenéutica que sería la interpretación.

De tal suerte, que los zapatos no son cualquier par de zapatos, son los elegidos por ser **justamente éstos** que han sido sometidos a largas jornadas de trabajo por su propietario, al cansancio y desgaste de ambos. El cuadro habla de la condición de vida y de un mundo de trabajo en pobreza.

Otro ejemplo lo tenemos en la serie “Los comedores de papas” que son hombres que trabajan bajo tierra en la extracción de carbón, en condiciones infrahumanas y que al final de su extenuante jornada, sólo alcanzan a comer papas (tubérculos que también nacen y crecen bajo tierra).

Mi interpretación es que quizá no es por azar que son dibujos al carbón, en blanco y negro, porque debajo de la tierra y sin luz es imposible percibir colores, así los carboneros se ven en blanco y negro, tal como ellos ven debajo de la tierra su realidad.

En este sentido, la obra de arte no puede ser estudiada aisladamente sino como parte de un conjunto de relaciones que la integran al mundo que la rodea. Manifiesta no una serie de cosas existentes ni un objeto que puede ser

observado sino la conciencia del autor para dar cuenta de su existencia en medio de otros seres existentes. Para hacer inteligible lo singular y concreto.<sup>65</sup>

**Por lo que no nada más se trata de crear realidades sino de develar lo espiritual que existe en las cosas.**

Como comentario, aunque la poética no es tema de este trabajo, no hay que desconocer o menospreciar que: “El arte como poner en la obra la verdad es poesía. No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es a su mera contemplación de la obra; pues una obra sólo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y no se inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente.”<sup>66</sup>

Si bien, la condición de lo social es existir en sí también lo es para sí. Esto es, se interesa en relaciones de comunicación expresiva, que son el fundamento de la obra de arte. Un estudio sociológico de los artistas y sus obras distingue el contexto del creador y el desarrollo socio - cultural de su personalidad para identificar cuál de los dos es determinante.<sup>67</sup>

El artista busca generar nuevos símbolos y es a la vez capaz de unirlos a todos, incluyendo a los del público creando comunidad.<sup>68</sup> El elemento social se acepta como inseparable de toda acción y omisión humana, pero esto no significa que no sea el individuo el que piensa, siente, negocia, reconoce la verdad y sobre todo crea obras de arte, aunque (esto es importante), siempre como parte de un grupo social.

De acuerdo a lo anterior, las revoluciones artísticas son síntesis de esfuerzos que rompen con los antecesores para dar paso a algo nuevo. Es decir, un

---

<sup>65</sup> Al respecto, véase Heidegger, op. cit, p.p. 11- 15.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>67</sup> Al respecto, véase Silberman, op. cit, p.p. 21- 23.

<sup>68</sup> Consúltese, Hans Georg Gadamer, Verdad y método Tomo 1, colección Hermeneia, No. 7, Ed. Sígueme, decimo segunda edición, Salamanca, España, 2007, p. 128.

movimiento no podría nacer sin el anterior, incluso para negarlo o rechazarlo, por lo que no hay generación espontánea.<sup>69</sup>

Por lo anterior, sostengo que cada autor es en mayor o menor medida una síntesis de sus antecesores y de su propia generación y no es el resultado de una personalidad de un escritor, compositor o pintor, sino que resulta de sus vivencias dentro de un marco social.

Wilhelm Dilthey, asimilando las enseñanzas de Kant, opina que el bien, la verdad y la belleza son una y la misma cosa, cuando se expresa en toda su intensidad el espíritu.<sup>70</sup>

Aquí es necesario comentar una idea muy hegeliana, que la vida no la vivimos solos que estamos inmersos en una sociedad y por tanto las experiencias que trata de expresar el espíritu radican en el arte de vivir la vida en nuestra comunidad, comunicando con sinceridad y claridad las ideas que surgen en nuestro espíritu, más allá de la religión y la filosofía.

Esa transmisión o comunicación de mi vida a través de la obra de arte, tiene sentido por la necesidad de comunicarme con los otros. El valor del artista radica en su capacidad expresiva en tanto que el de la obra se encuentra en su capacidad de expresión.

En otras palabras, lo artístico y lo bello están en función de qué tanto expresan y no necesariamente en sus cualidades estéticas. Para la Sociología moderna el arte se desarrolla en un esquema de comunicación, este proceso supone la existencia de un grupo productor y de un grupo que recibe.<sup>71</sup>

Natalie Heinich, en su libro *Lo que el arte aporta a la sociología* menciona que la Sociología estudia al artista o a un grupo, analizando su situación y relaciones sociales para tratar de explicar las representaciones que estos actores hacen de la naturaleza y del mundo, de su contexto, de la historia o de

---

<sup>69</sup> Al respecto, véase Silberman, op. cit, p. 27.

<sup>70</sup> Rosa María Lince Campillo, op. cit p.p. 352.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 29.

las estructuras sociales. También se analiza la obra pero como un objeto que es capaz de producir un efecto social.

Para hacer el estudio de la obra es importante tomar ejemplos de varias épocas para ver si tienen algo en común y quizá resulte más interesante poner atención en lo que tienen de diferente entre ellos. También hay que analizar o considerar si existe influencia por el género al que pertenecen. Hasta muy recientemente las mujeres han sido consideradas como carentes de creatividad sin nada importante que decir y con muy poca influencia en el devenir del arte, idea que no ha sido del todo erradicada.<sup>72</sup>

Ahora bien, la Sociología del Arte trabaja en la interpretación de imágenes. La imagen que la pintura nos ofrece es una realidad creada, es decir, el testimonio de un objeto real pero modificado por el hombre, por lo cual manifiesta las relaciones del hombre con lo real. En este sentido la imagen tiene una doble función: 1) consigna al objeto real representándolo y; 2) remite a la relación que el artista tiene con el objeto por la manera de reproducirlo o representarlo.

Hasta aquí hemos acordado que sujeto y objeto forman dos entidades distintas y separadas pero que se encuentran en interacción continua, el diálogo que el artista establece con su obra. El o los objetos surgen del sujeto. La sociología del arte trata de interpretar a estos objetos, para llegar a través de ellos al sujeto creador, como podrá notarse no es una tarea sencilla.

Recordemos que la correspondencia entre el pensamiento y lo existente está influida por el interés del sujeto que estudia, su punto de vista, valores, y la definición del objeto de su atención. Sus percepciones, actitudes, ideas que quiere comunicar a los demás no necesariamente corresponden a los hechos de la realidad, el problema será cómo expresarlos.

Al estudiar los medios o instrumentos de difusión de ideas y el grado de libertad para lograr la expresión que prevalece en la sociedad nos conducimos a una comprensión adecuada y ayuda a precisar el papel que desempeñan las

---

<sup>72</sup> Al respecto, véase Dana Arnold, *op. cit.*, p.p. 54 - 74.

ideas en los movimientos políticos y sociales así como del valor de los conocimientos como instrumento que sirve para controlar la realidad social.

Por otro lado, sabemos que los hombres pertenecen a grupos en donde van desarrollando un estilo particular de pensamiento. Todo individuo se encuentra determinado en un doble sentido, primero porque pertenece a una sociedad en donde tiene una situación establecida y segundo porque encuentra en esa situación modos de pensamiento y de conducta.

Entonces, los orígenes sociales del pensamiento también se relacionan con su expresión en formas artísticas lo cual no es una casualidad ni un accidente, es una situación social específica. Existe un proceso mediante el cual los motivos colectivos e inconscientes se vuelven conscientes, entonces es posible establecer formas de intercomunicación con los demás sujetos sociales a través de la creación artística (lo que le da a la obra una fuerza política).

Pertenece a un grupo social porque nacimos en él, formamos parte de él, somos fieles en mayor o menor medida a sus normas pero principalmente porque vemos el mundo de la misma manera a la vez que éste nos ve a nosotros y nos juzga con la misma normatividad en un Estado de derecho.

El mundo exterior y el interior del artista se encuentran en un continuo fluir que expresa constantemente a través de sus obras. La historia de la vida individual y su situación se teje en un entramado muy fino con la historia del grupo social al que pertenece. Por lo anterior, no se puede perder de vista el papel que la sociedad desempeña en la formación del artista que es resultado de la vida en común y de la interacción entre los individuos.

La concepción del mundo se da de manera diferente en los distintos grupos que componen una sociedad. Conforme al funcionamiento y articulación interna de los múltiples intereses de los grupos que piensan y actúan colectivamente se puede dar una rivalidad y actuación de unos contra otros. Cuando consideramos las cosas desde este ángulo, comprendemos cómo es posible que en la misma inclusiva sociedad, aparezcan diversos sentidos que se deben a los distintos orígenes de los diferentes miembros de la sociedad.

Quizá esto explique la rivalidad entre los “tres grandes” (Orozco, Rivera y Siqueiros) y el resto de los artistas contemporáneos a ellos. Me refiero aquí, a que este grupo de los “tres grandes” (como un grupo histórico social concreto) representa los intereses sociales y políticos de una clase y que a la larga va a chocar con otros espíritus, especialmente los pertenecientes al movimiento de *La Ruptura*, dado que el pensamiento humano surge y actúa en un ambiente social definido, que no era compartido por ambos.

Debemos admitir que existen distancias en los modos de pensar, no sólo en distintos periodos y culturas, sino también entre contemporáneos. Estas diferencias son particularmente sensibles a cambios sociales y culturales que se expresan en varios modelos de vida y por tanto de sus discursos.

Lo que nos lleva a no aceptar como absolutos los valores y normas de determinado periodo ya que son cosas históricas y socialmente establecidas, por tanto, pueden ser transgredidas en un afán innovador, porque la realidad no es absoluta e inmutable sino una constante reorganización de procesos. Las normas, los modos de pensar y las teorías pueden degenerar en ideologías y éstas ocultan estos procesos vitales, por tanto hay que idear nuevas formas para revelar lo irreplicable, lo único, lo original a través de la perspectiva del sujeto.

Si se conoce al mundo desde muchos aspectos, esto es porque también hay muchas formas de percibirlo y por tanto de interpretarlo (polisemias) que son simultáneas pero que también pueden ser contradictorias lo que puede originar lucha entre estas diferentes interpretaciones acerca de la misma experiencia.

Wilhelm Dilthey en su Trabajo Teoría de la concepción del mundo afirma: “Así como la tierra se encuentra cubierta de seres que luchan encarnizadamente por la supervivencia y el espacio vital; se desarrollan numerosas formas de concepción del mundo y las diversas ideas luchan a muerte entre sí para dominar.”<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Rosa María Lince Campillo, op. cit, p. 182.

Me remito al caso de los Muralistas y los miembros de *La Ruptura*, ambos tratan temas sobre México, pero el proyecto de Nación así como su definición, no se comparte como veremos más adelante.

En síntesis, ya que la obra de arte muestra las características de una época, es el elemento fundamental para los estudios de Sociología del Arte.

## **1.5 LA PINTURA COMO OBJETO DE ESTUDIO.**

### **La imagen como representación de: la realidad, el pensamiento y la cultura**

He insistido en afirmar que en cada parte de la obra de arte, se encuentra la vida del autor. Ahora bien, es cierto que tanto el arte como la ciencia ofrecen imágenes de la realidad, a pesar de que la segunda trata de ser una copia más fiel ninguna de las dos reproduce exactamente a la realidad. La imagen que da la ciencia no es más real que la que da el arte, aunque las dos son expresiones de una misma realidad.

El desarrollo de la actividad científica nos ha regalado imágenes como pueden ser esquemas, diagramas, modelos, registros fílmicos, reconstrucciones digitales, etcétera. Estos recursos que son imágenes, “no pueden ser aplicados directamente a experiencias fenoménicas, dada la inestabilidad de la vivencia, recordemos que: una cosa es la intención del autor, otra cosa es el funcionamiento de la obra y otra es la interpretación del receptor, esta última varía de un individuo a otro y aún en el mismo sujeto puede variar de un instante a otro dependiendo del perfil anímico, psicológico, cultural, histórico, etc.”<sup>74</sup>

Una pintura desde el instante mismo en que se inicia tiene la capacidad de restituir en el artista un aspecto de su ser que no se encuentra exteriorizado, así como de la existencia de todo lo que le rodea. Heidegger identifica en este

---

<sup>74</sup> Julio Chávez Guerrero, op. cit, p. 81.

proceso algo a lo que él llama poético que es la capacidad que tienen las obras de arte para revelar el ser de quien las genera o también de quien las percibe.

El poder de una imagen radica en la capacidad que tiene para comunicar estéticamente un significado. La imagen es más efectiva en tanto forma y significado coinciden reforzándose (novia vestida de blanco en el título de la obra bodas). Una persona que hace análisis de una imagen debe trabajar un texto generalmente escrito pero esto no siempre sucede, en el arte abstracto muchas veces se omite una referencia explícita al contenido de la obra, en este caso la imagen es un texto en sí misma, por eso encontramos en muchos casos que a una pintura se le asigna un rótulo que dice “sin título” porque ponerle título restringe el contenido significativo, así se deja libre para la interpretación acerca de lo que el autor quiere expresar.

Como afirmé antes, las imágenes nos guían para estudiar los cambios en la sociedad ya que son testimonios documentales de prácticas sociales. Ahora también es cierto que en algunos cuadros se manifiestan conflictos sociales con una intención de denuncia como en la obra de Goya *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío 3* o también conocida como *Los fusilamientos del tres de mayo*.

Entonces, a través de las imágenes es posible ver la forma en que pensaban, las costumbres que tenían e incluso las tradiciones que se compartían en una época determinada, así como los acuerdos o desacuerdos de los artistas de una corriente con el sistema político vigente.

Aunque también es cierto que las imágenes no reflejan tanto a una realidad social sino sus ilusiones y la representación de la vida.<sup>75</sup> *Mujer con canasta*, podemos apreciar una mujer indígena arrodillada sosteniendo una canasta con su rebozo, o *Vendedora* las dos obras de Diego Rivera, en donde representa una mujer indígena, hincada de espaldas con un rebozo y que sostiene con las manos alcatraces. También es el caso de las escenas circenses que nos regala

---

<sup>75</sup> Al respecto, véase, Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Ed. Crítica, Barcelona, España, 2001, p. 32.

María Izquierdo, en donde supongo que ella misma se imaginaba como la caballista.

Cuando estudiamos imágenes a veces podemos identificar cambios en valores o mentalidades, por eso una de las riquezas de las imágenes es que pueden dar testimonio de aquello que no necesariamente se expresa con palabras.

Esto es como lo que sucede en los sueños, “se vale” representar los deseos porque finalmente no son personas reales las que realizan las acciones, sino personajes fantásticos. María no es la que monta a caballo, porque la tradición social de su época no admite que se manifiesten abiertamente los deseos. María no podía decir que quería ser caballista, porque la actividad de “caballista o cirquera” no tenía el prestigio es decir, no era aprobada socialmente, así que sólo se podía imaginar siendo la caballista.

Su atracción por estos personajes se dio desde niña, lo cual no era extraño, llevamos a los niños al circo, un mundo de disfraces en donde las reglas se rompen como se desafía a la ley de la gravedad por los equilibristas, pero María adulta no podía seguir asistiendo al circo como si fuera niña por lo que sigue gozando veladamente de las representaciones a través de las escenas que pinta.

Esto no es extraño, existen muchos casos en los que ahora sabemos que el pintor que pinta la obra se encuentra como un personaje más dentro del mismo cuadro.

Por eso es tan importante el estudio de la iconografía, que es la interpretación con detalle de los elementos que se encuentran reunidos en una imagen. El objetivo de las imágenes es comunicar y por tanto dan paso a la interpretación, tema del que trata la iconología.

La iconografía se refiere a una descripción que nos permite clasificar las imágenes, constituyendo una auxiliar invaluable porque ayuda a determinar fechas y lugares de procedencia, e incluso en algunas ocasiones es posible asegurar la autenticidad de las obras. Desde luego que ya habiendo definido lo anterior, podemos pasar a la interpretación de manera más precisa. Es posible considerar a la iconología como un método de interpretación que conjunta los

elementos contenidos en una obra de arte, de manera organizada, en un todo coherentemente articulado facilitándonos la posibilidad de comunicarlo.<sup>76</sup>

Para hacer trabajo iconológico es necesario primero valerse del trabajo de la iconografía y no sólo estar familiarizado con los temas o conceptos específicos, tal como se encuentran en las fuentes bibliográficas. Si queremos captar los principios de la obra, hay que introducirse en ella identificando los motivos, producción e interpretación de las imágenes, históricas y alegóricas que agregan significación a las formas de organización propuestas formalmente, así como a los procedimientos técnicos empleados.<sup>77</sup>

Además, debemos considerar que existen varios niveles de significados en una misma obra, para poder leer los mensajes que transmite la imagen es necesario primero identificar los objetos contenidos y las situaciones que se representan; el segundo nivel trata de relacionar los elementos con significados convencionales (serpiente: mal; blanco: bien; negro: mal); el tercer y último nivel se interesa por el significado intrínseco.

La pintura también puede mostrar valores distintos como inocencia o libertad o evocar asociaciones políticas con relación a una determinada ideología. En todo caso las imágenes son particularmente valiosas para reconstruir la cultura, la vida cotidiana y sobre todo objetos que no están destinados a durar mucho tiempo, quedan preservados en ellas.

Es decir, “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica. En este nivel es en el que las imágenes proporcionan a los historiadores de la cultura un testimonio útil y de hecho indispensable.”<sup>78</sup>

Además las imágenes no sólo comunican mensajes sino que también pueden llamar a las emociones, porque los elementos que se encuentran en la pintura

---

<sup>76</sup> Edwin Panofsky, El significado en las artes visuales, Ed. Alianza Forma, segunda reimpresión, Madrid, España, 2008, p.p. 50 – 51.

<sup>77</sup> Ibidem, p.p. 56 - 57.

<sup>78</sup> Peter Burke, op. cit, p. 45.

son capaces de producir en el espectador asociaciones tanto conscientes como inconscientes.

Siguiendo un proceso hermenéutico, podemos interpretar imágenes contextualizándolas históricamente pero también cultural y políticamente y así obtendremos los diferentes ángulos de significación.

En este sentido Panofsky insiste en que las imágenes son parte de una cultura y no pueden explicarse si no se tiene un conocimiento de ella, esto significa que se tiene que estar familiarizado con los códigos culturales, por ejemplo un aborigen del Amazonas al que se le presenta una obra de arte de la Europa occidental, no verá más allá de la imagen que ve, lo más probable es que será incapaz de recuperar el contenido significativo de algo que desconoce.<sup>79</sup>

Las imágenes son ilustraciones de las ideas y por tanto dan preeminencia al contenido sobre la forma, caso contrario sucede en la escultura, podría ser el caso de Miguel Ángel, que para algunos críticos resulta ser mejor escultor que pintor.<sup>80</sup>

Una de las ventajas que tiene una imagen es que con una sola mirada es posible captar una cantidad de información que expresada con palabras tardaría mucho en describir lo que vemos. Es por eso que los historiadores recurren a cuadros, estampas y fotografías para llevarnos a imaginar la apariencia del pasado.<sup>81</sup>

La imagen es una mirada que trata de retener en un instante todo cuanto ve concentrándolo, es decir, aumenta los efectos de la visión y es memoria porque sirve como ilustración de la historia. Aunque también contribuye a la creación del imaginario personal porque se generan visiones nuevas.

Fritz Salx dice que la fuerza de una imagen puede resultar en algunas ocasiones, superior a la de las mismas palabras pero además demostró que el

---

<sup>79</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>80</sup> Idem, p. 52.

<sup>81</sup> Id, p.p. 101- 106.

lenguaje se encuentra lleno de imágenes que nos permiten captar la continuidad entre el mundo antiguo, el moderno y el contemporáneo.<sup>82</sup>

Se hacen representaciones sobre todo lo que se ve con la ayuda de los ojos pero el artista trata de ser capaz de ver más allá de ellos como dando un testimonio acerca de la organización y “la puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños: batallas, asedios, rendiciones, tratados de paz, huelgas, revoluciones, concilios de la Iglesia, asesinatos, coronaciones, entradas de gobernantes o embajadores en ciudades, ejecuciones y otros castigos públicos.”<sup>83</sup>

Ahora también es cierto que los límites entre la realidad e imagen virtual se confunden aunque provengan de la imagen. Lo mismo que las personas representadas permanecen vivas para siempre moviéndose y hablando.

El hombre más que relacionarse con las cosas en sí para conocerlas, está siempre en un diálogo consigo mismo a través de formas lingüísticas, imágenes artísticas, símbolos míticos y religiosos. De tal manera que conoce a través de la interposición de estos medios.<sup>84</sup>

Según Barthes se puede “mirar” o “leer” imágenes a través de todos los sentidos.<sup>85</sup> En la imagen lo que importa es como se representa en ella lo representado. La imagen no remite directamente a lo representado. Por ejemplo, el espejo puede devolver una imagen deformada o incluso si no deformada sí invertida.<sup>86</sup>

La imaginación es la capacidad exclusivamente humana de crear imágenes con el pensamiento. Esas imágenes se encuentran acumuladas en la

---

<sup>82</sup> Al respecto, véase Mario Gennari, La educación estética. Arte y literatura, Ed. Instrumentos, Paidós, No. 16, colección arte y literatura, Barcelona, España, 1997, p. 33.

<sup>83</sup> Peter Burke, op. cit, p. 177.

<sup>84</sup> Al respecto, véase Gillo Dorfles, El devenir de las artes, Breviarios 170, FCE, quinta reimpresión, México, 2004, p. 33.

<sup>85</sup> Al respecto, véase Mario Gennari, op. cit, p. 39.

<sup>86</sup> Al respecto, véase Hans Georg Gadamer, Verdad y método Tomo I, p. 187.

memoria.<sup>87</sup> Las imágenes tienen la función de aumentar, de realzar y concentrar elementos en un espacio delimitado, además de reunir en un solo momento eventos que pudieron haber transcurrido en diferentes ocasiones, a través de un sistema de signos o símbolos, lo que nos ayuda a interpretar un continuo con un solo cuadro.

En otras palabras, en una imagen se condensa tanto elementos como tiempos. Pueden coincidir en una imagen personajes que hayan vivido en tiempos o espacios diferentes, ésta es una licencia que se permiten muchas veces los pintores.

Una imagen es un texto que contiene muchos sistemas de significantes, códigos interpretativos, formas de leerlo, actos descriptivos, etc. El texto es consecuencia de la relación y su cultura, a la vez que también simétricamente el receptor construye su propia relación con el texto- imagen según reglas culturales que comparte con su grupo social.

Si los universos culturales (que son la referencia tanto del emisor como del receptor) están integrados, el diálogo entre ambos será más funcional, es aquí cuando el objeto de arte, en este caso una pintura, es la encargada de facilitar esta integración. Ésta sucede por la exposición, los instrumentos descriptivos, los nexos del discurso y las condiciones prácticas en que se genera la obra y en que se recibe, a la larga son factores decisivos para que la perspectiva arroje una lectura que no se base en interpretaciones vagas sino en el encuentro de un significado definitivo en cuanto al motivo o la intención contenidos en la construcción de la pintura.

## **1.6 SIGNO, SÍMBOLOS E IMAGEN**

### **Símbolo y arquetipo**

En este apartado, haré una breve exposición acerca de los signos, símbolos e imágenes porque en la obra de María Izquierdo encontraremos varios de ellos, por ejemplo puedo mencionar a los caballos, los personajes del circo que me parece son una forma que ella utiliza para evocar su niñez, la tierra que

---

<sup>87</sup> Al respecto, véase Mario Gennari, op. cit, p. 36.

relaciona con lo femenino por ser un elemento identificado con la fecundidad, las tumbas que pinta cuando Tamayo la abandona, quizá para simbolizar la muerte de su amor. Dicho lo anterior ahora paso a un breve esbozo de lo que son los signos, símbolos e imágenes.

Gilbert Durand dice que la imagen es una forma de representar el pensamiento (icono), perteneciente a la categoría del signo y base de toda forma de simbolización. La imagen puede ser:

- a) directa, en la cual la cosa misma parece presentarse como una percepción o sensación
- b) indirecta, cuando recordamos cosas y por lo tanto la cosa no puede presentarse de manera física.

Durand también dice que hay tres grados de símbolo: esquema, arquetipo y símbolo en sentido estricto.<sup>88</sup> A la vez distinguió tres niveles del signo:

- 1) El signo común: el significado puede estar presente además de remplazar una larga definición conceptual por medio de una palabra, sigla o algoritmo.
- 2) La alegoría: es la traducción concreta de una idea difícil de captar o expresar en forma simple, por ejemplo en lo referente a la religión.
- 3) El símbolo: es concreto, mientras que el significado y el significante son totalmente abiertos. El significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido. El significado es limitado y el significante infinito.

Por su parte, Gastón Bachelard (quien trabaja el tema de lo simbólico), divide el universo del uso de los símbolos en tres sectores: a) ciencia objetiva; b) sueño y c) la palabra humana o lenguaje.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Julio Amador Bech, op. cit, p. p. 72- 79. Al respecto, puede consultarse Gilbert Durand, La imaginación simbólica, Amorrortu Editores, segunda edición, Buenos Aires, Argentina, 2007, p.p. 9 – 23 (Especialmente cuadro 1, p.p. 22 – 23).

<sup>89</sup> Gilbert Durand, op. cit, p.p. 76- 78.

En tanto que Paul Ricoeur menciona que todo símbolo auténtico posee tres dimensiones: a) cósmicos (extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea); b) oníricos (se arraigan en los recuerdos y detalles que aparecen en nuestros sueños como demostró Freud) y c) poéticos (recurre al lenguaje más íntimo y concreto).

Ananda K. Coomaraswamy decía que “el simbolismo es el arte de pensar en imágenes.” En ese sentido, tomaremos a la figura del símbolo como la unidad mínima a partir de la cual se componen todas las formas de expresión articulada del pensamiento humano y en consecuencia, de la creación artística. Ahora bien, según Mircea Eliade, los símbolos son repetibles, sirven de guía a nuestra realidad y nos revelan una verdad (hierofanía). Finalmente, un símbolo es válido en cuanto se ve y se reconoce, después se recuerda y posteriormente se reproduce. Pero ¿Cuál es la utilidad del símbolo y del signo?

El símbolo nos permite dejar de lado lo que es común y se comparte e identificar lo diverso, mientras que el signo remite a significado invisible, por eso debe adecuarse mediante lo mítico, los rituales, e iconografía.<sup>90</sup>

Por su parte, Carl Gustav Jung definió al símbolo como “aquello que debe ser la mejor expresión posible de la prevaeciente visión del mundo, un receptáculo insuperable para el significado; debe ser también lo suficientemente lejano a la comprensión para poder resistir todos los embates del intelecto crítico por destruirlo; y, finalmente, su forma estética debe aparecer de manera tan convincente a nuestros sentimientos que no sea posible presentar argumento alguno en su contra”.<sup>91</sup>

Finalmente Durand menciona que el símbolo es una mediación que “esclarece la libido inconsciente” por medio del sentido consciente que le da, pero que recarga la conciencia con la energía psíquica que transporta la imagen.

---

<sup>90</sup> Ibidem, p.p. 15- 39.

<sup>91</sup> Julio Amador Bech, op. cit, p. 75, quien a su vez lo toma de Carl Jung, Tipos psicológicos, Ed Edhasa, Barcelona, España, 1971, p. 130.

Cuando hablamos de símbolos no podemos dejar de pensar en Carl Gustav Jung quien habla de los arquetipos como sistemas disponibles de imágenes y emociones, como guía que permite penetrar en los misterios de la vida. Afirma que no se heredan las configuraciones culturales concretas, lo que se hereda es la predisposición a ciertas capacidades biológicas, esto es conocido como “Teoría de arquetipos”.

Otro de los autores ineludibles en el tema es Gilbert Durand quien sostiene que la imaginación simbólica es algo imposible de representar. Ahora bien, los símbolos arquetípicos funcionan como símbolos universales en sentido abierto por el dominio de lo arbitrario y convencional de los signos lingüísticos comunes, se convierten en figuras ideales del espíritu humano y en la representación del mundo y del alma.

Comúnmente aceptamos que todo ser humano posee una psique que es transmitida en parte por su cultura de manera general y otra parte heredada biológicamente, conforme pasa el tiempo la va asimilando en formas precisas y al final puede terminar siendo el reflejo de la psicología colectiva.<sup>92</sup>

La historia de los pueblos, narrada a través de sus mitos, confirma la existencia de arquetipos lo que contribuye a fortalecer la antropogénesis. El hecho innegable de la existencia de múltiples significados en un símbolo, es lo que hace indispensable la interpretación. Si sólo hubiera un significado, o éste fuera unívoco no se necesitaría interpretar, pero las revelaciones de significados y verdades ocultas son un trabajo de investigación muy delicado, quitar el velo a estas verdades ocultas que sólo se asoman a través de pequeñas rendijas llamadas claves, nos permiten abordar multiplicidad de planos de la realidad, diferentes niveles de abstracción de mensajes implícitos en cada obra de arte y de significados.

---

<sup>92</sup> Julio Amador Bech, op. cit, p.p. 79 – 80, quien a su vez lo toma de Carl Jung, Recursos, sueños, pensamientos, Ed. Seix Barral, Barcelona, España, 1996.

## 1.6 ARTE COMO FORMA DE COMUNICACIÓN

Iniciaré este apartado diciendo que defino a la lengua como una serie de convenciones o modos de articular signos que conocemos como estilos. En tanto que la lengua se constituye por diferentes estilos y modos de articularlos.

Por otra parte, entiendo al lenguaje como un medio de fijación de la experiencia para comunicarla a las generaciones futuras, con lo cual es posible establecer comunicación con los individuos que forman una sociedad. Es por eso que el artista debe utilizar un lenguaje que sea capaz de ser entendido y comprendido por otros ya sean contemporáneos o no.

En este sentido, la pintura no tiene en realidad un lenguaje ya establecido, pero de la misma manera que la poesía utiliza signos y figuras que ya tienen un contenido significativo previamente asignado. En este caso, no puede hablarse de un sistema universal de articulación de los signos como es el caso del lenguaje ordinario.<sup>93</sup>

Wilhelm Von Humboldt dijo que el lenguaje era imagen y signo al mismo tiempo, pero además comprendió que el pensamiento no sólo depende del lenguaje en general sino que se encuentra determinado por un lenguaje concreto (aunque esto nos remite a un tema que no compete a esta tesis, el problema de los límites y de su correlación con el pensamiento).

Según Schiller, el lenguaje planea todo en términos de razón y a partir de ella obtenemos conceptos pero no olvidemos que el poeta alemán supone que este planteamiento se hace en términos de imaginación. Si seguimos más de cerca el planteamiento de Schiller significa que la palabra puede impedir la representación los objetos de la naturaleza de una manera sensual brindándole solamente la posibilidad de otorgar propiedades, de tal suerte que sólo se estaría describiendo a través del lenguaje y dejando de lado la capacidad expresiva.

---

<sup>93</sup> Al respecto, véase Adolfo Sánchez Vázquez, Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas, FCE, sección de obras de filosofía, segunda edición, México, 2003, p. 135.

En todo caso, es natural suponer que el lenguaje se fue formando gradualmente pero lo verdaderamente importante es que el hombre se afirma como tal a través del lenguaje porque la posibilidad de comunicación y de expresión de imágenes de la realidad es una característica de su ser. Al principio, el hombre se fue familiarizando poco a poco con los objetos y les fue asignando nombres de acuerdo a los sonidos que éstos emitían o incluso, los que se podían obtener al utilizarlos. Por eso Herder afirma que el primer vocabulario se conformó de sonidos tomados del mundo natural. Poco después la palabra se convirtió en signo y después en abstracción. Siendo así que el lenguaje era muy irregular.<sup>94</sup>

Ahora bien, para que un lenguaje exista debe ser hablado (emitido) pero también es indispensable que sea escuchado (recibido). En este sentido, la obra de arte sólo está verdaderamente completa si afecta la experiencia de “otros” distintos a su autor.

El lenguaje entonces implica lo que los estudiosos de la lógica nombran como una relación “triádica”: el que habla, la cosa dicha y al que se le habla. Es así que el objeto externo, o sea el producto del arte es el eslabón que conecta al artista con su público.

Considero entonces que el arte, lo mismo que el lenguaje, es un medio de comunicación que se encuentra como elemento fundamental en una relación dialógica y también es cierto que cada sociedad y cada época tiene la necesidad de comunicar su experiencia. Por eso, el artista adapta sus vivencias e impulsos a las obras que genera para poderlos comunicar porque considera que lo visual puede describir lo mismo que los fenómenos que normalmente son expresados en palabras.

Mientras al lenguaje científico se le exige que sea preciso, claro, racional, lógico y unívoco, el lenguaje del arte tiene la facultad de ser polisémico ya que es más intuitivo que intelectual y recurre constantemente a metáforas para despertar emociones y no tanto explicaciones. El lenguaje artístico adquiere

---

<sup>94</sup> Al respecto, véase Ernst Fisher, op. cit, p.p. 26- 30.

sentido en el momento en el que se objetiva en obras que son universos de comunicación que necesitan ser interpretados.

De ahí que cualquier creación artística es una obra abierta, donde confluyen muchos signos que necesitan ser descifrados a la vez que asimilados por el público, de acuerdo a su contexto histórico- cultural pero también dependiendo de las capacidades sensitivas e individuales de cada individuo,<sup>95</sup> el arte comunica valores e ideas muy importantes para la humanidad.

Según Konrad Fiedler, al igual que todo pensamiento desarrolla conceptos, todo arte desarrolla representaciones.<sup>96</sup> Resulta entonces que los objetos de arte son verdaderas formas expresivas que constituyen un lenguaje, aunque también es cierto que cada arte tiene sus propios medios que le son adecuados dependiendo del tipo de comunicación que intente establecer.

Entonces el arte surge cuando el artista tiene la necesidad de comunicar a otros un sentimiento experimentado por él, lo recuerda, es decir, lo trae al presente por medio de los objetos que va creando, ya sea por líneas, colores, sonidos o imágenes. Si logra que los espectadores se impresionen, podemos decir que se han transmitido sus sentimientos y entonces tendrá la calificación de obra de arte.

En síntesis, el lenguaje del arte nos lleva a configurar valores que están más allá del dominio del conocimiento, ya que son proyecciones de la experiencia de un autor y por tanto son subjetivas e indemostrables.

Es por medio del lenguaje del arte que se forma la emotividad por lo que Susanne Langer afirma: “El arte no expresa directamente nuestros sentimientos sino la idea de éstos”.<sup>97</sup>

Considerando que toda comunicación depende también de la percepción, la obra de arte nos da la posibilidad de comunicación porque es una

---

<sup>95</sup> Al respecto, véase Héctor Ceballos Garibay, op. cit, p.p. 29- 30.

<sup>96</sup> Al respecto, véase Konrad Paul Liessmann, op. cit, p. 106.

<sup>97</sup> Óscar Olea, Historia del arte y juicio crítico, Estudios de Arte y Estética No. 39, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1998, p. 29.

intensificación de las vivencias personales del observador frente a la obra, en tanto se vale de la capacidad de percepción o imaginación pero no se confunde con el mundo percibido. Cada obra de arte es un medio de comunicación que puede ser abordada por muchos observadores.

En algunos casos el arte se convierte en el medio para que el recuerdo de lo desagradable de la realidad pueda ser olvidado. Es entonces que el arte no sirve para hacer presente el pasado sino para olvidarlo. Un ejemplo de que no siempre sucede así es el Guernika de Picasso, obra que fue realizada justamente con la intención de denuncia y de que nunca se olvide la atrocidad de una guerra.<sup>98</sup>

Ahora bien, según Gombrich, toda la comunicación humana se produce a través de símbolos por medio del lenguaje, y entre más articulado sea éste, mayor la posibilidad de que el mensaje se llegue a transmitir.<sup>99</sup>

El llamado “diálogo con el arte” no solamente se establece con la obra sino también con el artista a través de ella. Los sujetos hablan comunicándose con otros sujetos que responden ya sea por medio de obras o palabras interpretándolas desde su contexto histórico.

El objeto no seduce por sí mismo sino que es el sujeto quien pone en juego sus percepciones así como las del autor a través de la obra. En otras palabras, el arte no expresa de igual manera que las palabras no hablan. Lo que me recuerda la afirmación de Freud: “amor es lo que yo siento en mí”. Sin embargo, el arte como una forma de comunicación, trata de afectar la sensibilidad del intérprete estableciendo una relación dialógica.

Una cosa es poder comunicar las imágenes que como abstracciones se van formando en la mente a partir de la observación de la realidad y otra, poder expresar las sensaciones que la realidad produce en el ser humano. En el arte no sólo se trata de describir, como una forma de volver a presentar la naturaleza sino también se trata de poder manifestar las sensaciones que esa

---

<sup>98</sup> Al respecto, véase Konrad Paul Liessmann, op. cit, p. 73.

<sup>99</sup> Al respecto, véase E. H. Gombrich, Arte e ilusión, p. 326.

realidad produce en nosotros. Por eso el arte no sólo es una forma de representación sino también es una forma de lenguaje y más allá de sólo denominar, es comunicación.

El hombre vive inmerso en una red simbólica a la que es traducida su experiencia, más que estar en contacto con las cosas, está dialogando consigo mismo tratando de explicarse e interpretando lo que ve, envuelto en formas lingüísticas. Por medio de los símbolos vamos dando forma al mundo. Aquí me pregunto: ¿Es posible pensar sin palabras?

Las palabras no se encuentran solamente en discursos y libros sino en todas las conversaciones por medio de las cuales transmitimos nuestros pensamientos y experiencias. El arte en un sentido amplio impregna toda nuestra vida y puede ilustrar de muchas maneras.

Como he venido afirmando las obras de arte no tienen un solo significado, las interpretaciones complementarias nos van a proporcionar nuevas significaciones y a veces es difícil determinar hasta que punto estas nuevas interpretaciones forman parte de la intención original del artista. Se trata de lograr una interpretación que no esté en conflicto o contradicción con el mundo que narra. Por eso, es tan importante ubicar debidamente a la obra en su contexto.

Las obras aguardan su interpretación porque es precisamente lo incomprendible lo que les da sentido. Al interpretar hay que pensar también en el material mismo porque transmite las contradicciones sociales. Se exige no sólo calidad estética sino fuerza expresiva, coincidencia fundamental en la autocomprensión de la modernidad.

Cuando las obras están terminadas, se someten a la interpretación, comentario y crítica que no es otra cosa sino el escenario del movimiento histórico de las obras. El contenido de verdad no se puede definir como lo que las obras de arte son o significan sino como aquello que decide si la obra en sí es verdadera o falsa.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Al respecto, véase Konrad Paul Liessmann, op. cit, p.p. 146- 147.

Al reflexionar sobre las obras de arte y contrastar nuestras experiencias artísticas con las experiencias cotidianas del mundo de vida obtenemos conocimiento acerca de nosotros mismos, lo que significa que al comprendernos también nos podemos criticar mejor destruyendo significados. Entonces el arte puede ser una crítica de la realidad.<sup>101</sup>

Desde el punto de vista hermenéutico y siguiendo a Ricoeur, el texto (la obra de arte) no intenta recomponer el mundo sino que exige la imaginación del lector para la reconstrucción de la realidad.<sup>102</sup>

En resumen, la obra de arte es un texto que comunica pero para que sea inteligible se deben considerar tres aspectos:

- que se tenga acceso a las obras;
- que su contenido pueda ser comprendido y;
- que se encuentren en un contexto que también pueda ser descifrado.

A finales del siglo XIX se presentó el problema de cómo dar acceso a un público a la exhibición de obras artísticas ya que toda cultura y comunicación como mencioné, depende de la interacción entre expectativas y observación o entre lo esperado y lo experimentado.

Generalmente, las obras se exponen en museos y galerías y así podemos leerlas como textos sin recurrir a palabras. Sin embargo, esta lectura está determinada culturalmente por las condiciones sociales y culturales del espectador.

Hay quien opina que los museos respaldan el *status quo* al presentar lo que somos en ese momento, en relación con el pasado. Pero también en los museos encontramos una disposición temática que es una forma de hacer una trama narrativa en la que desde luego existe una intención. En la forma como son dispuestas las obras, podemos encontrarnos con que las imágenes tienen un texto que indica cómo leerlas aunque también hay imágenes que no

---

<sup>101</sup> Ibidem, p.162.

<sup>102</sup> Al respecto, véase Mario Gennari, op. cit, p. 241.

necesitan de él. No debemos olvidar que la imagen proviene de la imaginación del artista y que existe un lenguaje común que tiene un conjunto de convenciones simbólicas o códigos que son compartidas para poder fijar significados.

Cuando el arte puede exponer la verdad en su forma más avanzada y se libera de las sujeciones sociales y religiosas, queda un juego libre de la imaginación vinculado al hombre que retorna a sí mismo, el arte se desembaraza de toda la limitación rígida. El artista obtiene su contenido de sí mismo y es el espíritu humano quien lo determina, contempla, imagina y expresa sus sentimientos y situaciones. En ese momento el artista es un solitario de su arte expresión del sujeto creador que en esta individualidad encuentra su legitimidad.<sup>103</sup>

Siguiendo a Paul Klee había mencionado que el arte no reproduce lo visible, es decir, no duplica la realidad o la naturaleza sino que hace visible algo hasta entonces invisible a través de una libre configuración. Por su parte, Simmel afirma que en la modernidad el individuo se repliega en sí mismo y en su interior como un campo en el que trascurren los verdaderos acontecimientos dramáticos del hombre moderno: el conflicto interior, el inconsciente y sus pulsiones. Su representación será el reto de la modernidad.<sup>104</sup>

En este sentido el arte siempre es realista y a la vez también es idealista porque toda realidad que él crea es un producto del espíritu reconfigurando al mundo, a través del desarrollo de abstracción en la que formas y colores se constituyen en vehículos de expresión de una conciencia artística.<sup>105</sup>

Konrad Paul Liessmann afirma que la modernidad prefiere el rostro en tanto que la antigüedad enfatizó el cuerpo, presenta al hombre en el flujo de su vida interior, da expresión a los aspectos de la vida interior tales como: dolor, cólera, ira, amor, pasión, etc. Así como a todo lo que puede descubrirse en la fisonomía del hombre. Aunque también acepta que como en el caso de Rodin se extiende al cuerpo entero.

---

<sup>103</sup> Al respecto, véase Konrad Paul Liessmann, op. cit, p.p. 47- 48.

<sup>104</sup> Ibidem, p.p. 99 - 100.

<sup>105</sup> Idem, p.p. 110 - 112.

El arte moderno del siglo XX va aprovechar la apertura de los límites de lo estético, porque en sus formas de manifestación sensible no existen intereses de orden moral, político o erótico. El arte moderno quiere expresar lo no representable que contradice algunos autores que sostienen que se debe expresar la idea a través de la forma. Aunque no hay que perder de vista, que en ocasiones por mediación del artista la naturaleza se recrea en la obra de arte, pero no como reproducción de sí misma, sino conforme a la idea del sujeto creador. Y si la realidad durante y después de las guerras es despreciable, esto quedará reflejado y denunciado a través de la obra de arte.

Durante la modernidad, se conservará un carácter lúdico en el arte así como intentos por generar una praxis social y política a partir de lo estético, que valorará lo bello como un modelo para reorganización de la realidad en libertad.<sup>106</sup> El arte moderno se basa en la idea romántica de la realización de ideas estéticas, no sólo para presentar una bella apariencia que permite el goce a sus receptores sino que también presenta modelos que prometen una vida mejor.<sup>107</sup>

El arte de la modernidad trata de asignar a las cosas de la vida cotidiana un significado metafórico y de esta forma las transfigura en un contexto histórico e institucional.<sup>108</sup>

Aquí es cuando Duchamp propone la transformación de un objeto de la vida cotidiana en obra de arte. La esencia de la modernidad es el vivenciar e interpretar el mundo de acuerdo a la memoria interiorizada como si fuera un mundo interior (psicologismo).<sup>109</sup>

Aunque no podemos negar que al adentrarnos en algunas obras a la vez nos alejamos del mundo en el que vivimos. De alguna manera nos liberamos de nosotros mismos y de nuestra vida que ocurre en ese mundo.

---

<sup>106</sup> Id, p. 37.

<sup>107</sup> Ib, p. 54.

<sup>108</sup> Ib, p.p. 178 -179.

<sup>109</sup> Ib, p. 98.

Al mismo tiempo la vivencia de la obra de arte está centrada en nuestra vida, siendo así que la obra de arte es una forma de la vida misma y es a través de las obras que se exterioriza un modo de contemplar el mundo, se expresa el interior de una época cultural y se convierte en una especie de espejo en el que se reflejan todos los vicios y virtudes de la realidad social, por lo que el arte ya no necesariamente se disfruta con placer, porque es un correlato crítico de la realidad.

## II PARTE METODOLÓGICA

### Introducción

¿Por qué utilizo la Hermenéutica? Cuando me enfrenté al reto de explicarme y explicar a otros lo que yo estaba conociendo de las autoras que trabajo, busqué algún método o técnica que me permitiera hacerlo de la manera más confiable posible, sin decir mucho más de lo que las mismas autoras querían expresar.

Porque tengo presente la advertencia de Schleiermacher, uno de los primeros hermeneutas, en la que afirma que al interpretar, uno conoce y termina diciendo más de lo que el autor quiso decir. También afirma que el trabajo del estudioso a veces supera la intención del autor de una obra. Esto me hizo reflexionar mucho, pues no quisiera decir cosas que las pintoras no imaginaron<sup>110</sup> pero como no tengo la oportunidad de discutir con ellas, sólo me acercaré a sus obras de la mejor forma posible para mí utilizando la interpretación hermenéutica.

Sin embargo, era claro que lo que yo quería hacer era descifrar el sentido que tuvo la actividad artística de las pintoras que seleccioné, para responderme a las interrogantes ¿Por qué pintaron lo que pintaron? Y sobretodo ¿Qué querían decir con ello?

Según yo, ellas se enfrentaron a diferentes generaciones y a una sociedad en la que vivieron y digo se enfrentaron porque tuvieron que abrirse paso en un mundo reservado hasta el momento, para los artistas hombres. Entonces se pensaba que la pintura para las mujeres era un pasatiempo, un atributo gracioso que le daba más valor a las mujeres, lo mismo se tomaban clases de cocina, bordado, piano o pintura, pero no se concebía como una forma de vida.

---

<sup>110</sup> Nota: en Ciencias Sociales no investigamos el presente, tendría que ser simultáneo al suceso, por lo que normalmente lo hacemos en pasado, o autores que no están en el lugar o en el tiempo en el que nos encontramos.

¿Cómo pudieron abrirse paso entre los condicionamientos sociales que las restringían a un “hogar” a cuidar de su esposo y de sus hijos sin dejar de ser “mujeres”? ¿Cómo quedan impresos en sus telas las dudas, los sufrimientos por ser diferentes a lo que de ellas se esperaba? Y lo más importante ¿Soy capaz de “leer” esas pinturas?

A revisar algunos textos sobre Hermenéutica, me di cuenta de que sí lo podía hacer si entendía a la Hermenéutica como el arte de interpretar. Y todavía más al seguir los pasos que marcaban la ruta de la interpretación podía compenetrarme, hasta llegar a comprender la fuerza que tuvieron las pintoras, nadar a contracorriente en su época no fue cosa fácil, lo mismo sobreponerse a la adversidad, al sufrimiento físico y seguir con una vitalidad inexplicable pintando.

Así que fue por las recomendaciones que encontré en la propuesta de Wilhelm Dilthey que recurrí a ubicar a la vida de las pintoras en su contexto haciendo su biografía y su perfil, para comprender sus obras llenas de su propia vida, más que sólo explicar y las re- significo con mi trabajo.<sup>111</sup>

## **2.1 HERMENÉUTICA**

### **Interpretación**

En este trabajo, voy a proponer una definición de Hermenéutica, en sentido amplio como: arte de saber interpretar la experiencia humana que ha sido plasmada en obras a las que les damos el tratamiento de texto.

Según Mauricio Beuchot, la Hermenéutica es el arte de la comprensión no restringido al proceso de interpretación por el que profundizamos en el sentido de un texto.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Wilhelm Dilthey, Obras de Wilthelm Dilthey, Tomo VII: El mundo histórico, FCE, México, 1978, p. 229 – 244 y 272- 276.

<sup>112</sup> Mauricio Beuchot, Et Al, Hermenéutica de la encrucijada, ed. Anthropos, colección autores, textos y temas, 1 edición, Barcelona, España, 2008, p. 7.

Ahora que si recurrimos a Paul Ricoeur es la ciencia (explicación) y el arte (comprensión) de la interpretación de textos.<sup>113</sup>

Resulta entonces que la hermenéutica trata de identificar y recuperar la intención que motivó a un autor a realizar una determinada obra y en ese motivo hay una intención de comunicar algo, de dejar huella y esto es algo que el artista vivió.

Es decir, el artista habla de cómo percibe la vida, valiéndose de sus obras. No trata de reproducir la realidad porque eso es motivo de la Ciencia, sino que de alguna manera busca la mejor forma de decirnos lo que él percibe de la vida, cómo capta determinadas cosas, para despertar la sensibilidad más que la razón.

Esta información es recibida por el lector o hermeneuta y es cuando se establece una relación dialógica. El lector descifra e interpreta, pero hay que ser claros, este lector también tiene una historia y una posición en el mundo, por lo que agrega a la lectura de la obra su propia experiencia y es a eso a lo que llamo resignificar.

Se trabaja trayendo a las obras desde el momento y situación en la que fueron creadas (y que ya no existe más que como huella) al presente que no es el del autor sino el del intérprete o hermeneuta. Sin embargo, también es cierto que cada obra está llena de ese pasado por lo que habla en silencio de él.

Si las obras tuvieran un solo sentido, no necesitarían ser interpretadas. Esa es la maravilla de la creación artística, es polisémica, por lo que permite también múltiples interpretaciones.

Seguramente mis lectores no estarán del todo conformes con mi interpretación, pero podrán, sin ningún problema, hacer la propia. Como lo dicen los grandes hermeneutas, **no hay interpretaciones falsas o verdaderas sino más o menos correctas**. Nadie está en posesión de una única interpretación ni de la última, estamos en un mundo de contrastes y experiencias de vida y nos

---

<sup>113</sup> Paul Ricoeur, Teoría de la interpretación, *Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI Editores/UIA, sexta edición en español, México, 2006, p. 83.

hemos desarrollado en espacios diferentes, por lo que “nos asomamos” a una obra, desde diferentes ángulos.

Siguiendo esta misma lógica, la hermenéutica está en el mismo nivel interpretativo que la pragmática (relación de los signos con los usuarios de los mismos que es el significado que tiene para el hablante, lo que quiso decir y lo que quiso que se interpretara el autor).

La hermenéutica trata de abrir el sentido literal para llegar a un sentido pleno. No basta el significado literal, gramatical y pone atención en los significados que revelan la intención del autor en un determinado texto. El trabajo del hermeneuta consiste en decodificar y contextualizar para entender y hasta donde es posible, comprender.

Como durante nuestra vida constantemente estamos interpretando, de alguna manera, todos somos hermeneutas. La interpretación se realiza tomando en cuenta las obras que el hombre genera y que deja como huella de su existencia, deja constancia de lo que considera que es importante de ser recordado o heredado por las nuevas generaciones.

La hermenéutica filosófica busca explicar el presente que se encuentra cargado de pasado, tratando de recuperar los motivos de su creación, para que sabiendo de dónde viene plantearse hacia dónde se quiere seguir.

Las intenciones quedan atrapadas en signos de lo que fue y lo que ha sido, que son síntomas de lo que fue y de su destino. Interpretando esos signos que aparecen y se repiten constantemente, a la vez que se cargan de sentido volviéndose símbolos es que encontramos el sentido de lo que somos y hacia dónde vamos, no es sólo estar en el mundo sino vivir la vida con sentido. Es decir, encontramos la posibilidad de dar sentido a nuestro propio mundo, como un ejercicio de lectura de la realidad.

Observando, encontramos claves que nos ayudan a recobrar los significados de lo que quiso ser el hombre con sus acciones. Así el objeto de estudio de la Hermenéutica no sólo son las obras que crea el hombre sino el hombre mismo tanto como creador o generador de sentido, así como de intérprete del mismo.

El sentido de la acción humana es objeto y sujeto de la interpretación hermenéutica, porque captamos el objeto creado por un sujeto (verdad, sentimiento - sentido), a partir del sujeto que interpreta (razón-sentido).

Según Gadamer cuando se interpreta a un autor, se introduce uno a su mundo y entonces se produce lo que él llama una “fusión de horizontes” (el mundo del intérprete se funde con el del autor).

Veamos con detenimiento, ya había afirmado que en la obra que se encuentra en el presente existen huellas del pasado, herencias que de una u otra forma quedan impregnadas en ella. Cuando desarrollamos el proceso de comprensión estos horizontes se funden porque los antecedentes, desde los orígenes, hasta el pasado inmediato, influyen o dejan su huella. Esta fusión del pasado en el presente se da constantemente en las tradiciones; pues en ellas lo viejo y lo nuevo conviven. El pasado crece en el presente a través de las costumbres llenándose de vida, en nuestras herencias se encuentran tanto el pasado como el presente sin que uno prive sobre el otro, a la vez que se encuentran entrañablemente unidos.<sup>114</sup>

Ya lo dijo Octavio Paz, si no sabemos de dónde venimos tampoco sabremos hacia dónde vamos. Éste es le motivo de todo mi trabajo, reconocer los esfuerzos que hicieron mi bisabuela y mi abuela (muertas antes de que yo naciera) a partir del estudio de mujeres contemporáneas a ellas, que con su esfuerzo generaron una forma de vida que me permitió a mi ser una mujer más libre que pudo ir a la Universidad sin mayor problema.

No todos tenemos la misma capacidad comunicativa y menos aún somos artistas (mi bisabuela y mi abuela no lo fueron) pero hay un mundo de vida que se comparte, entonces a partir de la interpretación de sus contemporáneas (artistas) es que puedo acercarme a la vida de las mujeres que me antecederon.

Ahora para comprender a los otros, hay que considerar que cada uno está compuesto por sus propias experiencias que resultan ser intransmisibles, sólo

---

<sup>114</sup> Gadamer, Verdad y método Tomo I, p.p. 376 - 377.

por la comparación de experiencias similares podremos acercarnos al otro. El objeto de la experiencia tiene el carácter de una persona, es un fenómeno moral y también el saber que se ha obtenido de esa experiencia, que lleva a la comprensión del otro, por eso trabajamos la experiencia no sólo como intrínseca sino como experiencia hermenéutica que interpreta, explica y permite la comprensión.<sup>115</sup>

Así también cuando realizamos un proceso hermenéutico tratando de interpretar la vida de los otros, recurrimos a una fusión de horizontes desde nuestra propia vida. Esto se confirma desde el carácter lingüístico de la interpretación. A través de la lectura de un texto (un texto que puede ser incluso el hombre mismo, o cualquier obra en la que se encuentre su espíritu) nos apropiamos de los mensajes, de las imágenes, establecemos un diálogo con el que escribió o generó el texto.

Es muy interesante como ningún texto dice algo si no está expresado en un lenguaje que se encuentre al alcance del otro. No se trata de identificar letras, o palabras, sino de captar el sentido de las palabras. No es pasar los ojos por los glifos sino representar en nuestra mente las ideas, contenidos simbólicos, significados que estamos identificando a partir de la lectura.

Si tenemos en las manos un texto escrito en un lenguaje desconocido, las letras no hablan por sí mismas. Por eso, la interpretación tiene que dar con el lenguaje correcto si es que quiere hacer hablar realmente al texto.<sup>116</sup>

También es cierto que si se reflexiona acerca de los problemas a los que trataba de responder un autor al generar su obra, podemos desde nuestro contexto imaginar qué respuesta habríamos dado nosotros.

La prueba hermenéutica en este caso podría ser *probar el intérprete, en sí mismo* cómo se expresaría si estuviera en el lugar del autor. Por eso se experimenta con muchos materiales, colores, formas sobre un mismo tema.

---

<sup>115</sup> Ibidem, p.p. 434 – 435.

<sup>116</sup> Idem, p. 477.

Es decir, no se trata de una mera *representación* en la mente, como un volver a decir, sino que (media lo ontológico), el conocimiento que significa traer al presente el texto, en este caso una pintura y observarla y estudiarla en el contexto del intérprete y con la información de que se dispone, así como con las técnicas a su alcance, interpretarla. Se intenta reducir la distancia entre la época cultural pasada a la que pertenece la obra y al intérprete del mismo.

Una forma de lograr el acercamiento es conocer cada vez más al autor, haciendo su biografía y leyendo y releendo sus obras. Por eso Andrés Ortiz Osés dice que la interpretación es una transferencia de sentido y por tanto un acto de amor, en tanto que sólo nos acercamos a lo que amamos.<sup>117</sup>

Por otra parte, ya antes Dilthey había mencionado que no se puede amar algo que se desconozca y por ello hace estudios acerca de algunos poetas de su época por ejemplo, Novalis, Lessing o Hölderling, porque la poesía reporta la emoción y sentimiento de la vida, en este sentido la narración y la literatura sirven a la Historia pero deja de lado la parte poética.

Para lograr exteriorizar lo interno, es necesario introducirse en el autor a partir de su biografía y a su mundo por el contexto en el que vivió y ya con esa información fundirse en su pensamiento y por tanto a su mundo de representación. Según Wilhelm Dilthey, el carácter de la comprensión está en la capacidad del sujeto para introducirse en el mundo de la vida, en la posibilidad de volver a sentir, de comprender al otro posteriormente y a través de una distancia temporal.

Al traer al presente el texto, el intérprete se apropia del sentido, hace propio algo que desconocía y por tanto le era ajeno. En ese momento aumenta la comprensión de sí mismo a través de la comprensión del otro.<sup>118</sup>

Por ejemplo, cuando leemos una novela que narra situaciones desconocidas por nosotros, nos ponemos en el lugar de alguno de los protagonistas y vivimos

---

<sup>117</sup> Andrés Ortiz Osés, *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Ed. Anthropos, colección hermeneusis no. 19, Barcelona, España, 2003.

<sup>118</sup> Paul Ricoeur, *Conflicto de las interpretaciones, Ensayos sobre hermenéutica, FCE sección obras de filosofía*, México, 2003, p. 21.

a través de él, cosas que nosotros no hemos experimentado. O cuando estamos frente a una pintura de Van Gogh no conocimos al pintor, pero podemos sentir su presencia.

“Interpretar significa cambiar un objeto para reconvertirlo nuevamente en sí mismo, pero todavía más enaltecido; y, en ese empeño, también el sujeto cambia. Es cierto que la interpretación modifica la realidad, pero también transforma lo imaginario, por lo que la interpretación y la creación son en el fondo, sinónimos. Toda creación, dice Merleau-Ponty, cambia, esclarece, profundiza, conforma, exalta, recrea o crea por anticipado todas las demás”<sup>119</sup>

De esta manera se obtendrá un conocimiento nuevo, distinto, enriquecido, en pocas palabras re- semantizado y por lo tanto revitalizado.

Esto explica el porqué en hermenéutica existen básicamente dos corrientes:

- a) la llamada “literalista”, que trabaja con la exactitud en el significado de los textos y;
- b) la conocida como filosófica que busca el sentido que tiene la obra.

Ahora bien, en los dos casos, no sólo se trata de encontrar los significados explícitos que están en la obra sino que se hacen conjeturas de los que se encuentran implícitos en ella y se comparan con otras interpretaciones. En este sentido, la interpretación es como un verbo que se encuentra en continua conjugación.

Es como la narración de algún acontecimiento importante en nuestra vida, cada vez que lo recordamos y traemos al presente lo revivimos y lo revitalizamos porque agregamos contenidos, elementos cada vez que lo contamos, una narración que nunca está totalmente completa, por eso se mantiene vivo el hecho, a pesar de no estar aconteciendo cada vez que lo recordamos.

Esto permite que se pueda relacionar lo racional con lo meta- racional de los sentimientos, incluso lo que no puede afirmarse lógicamente puede ser

---

<sup>119</sup> Mario Gennari, op. cit, p. 4.

relatado lingüísticamente. En síntesis: la hermenéutica trata del significado humano o humanado en la significación simbólica.<sup>120</sup>

La hermenéutica simbólica no renuncia a la razón, pero amplía su horizonte pues hay que aceptar que el ser humano además de ser racional, también es sentimiento y afecto, éste es el complejo tejido subjetivo- objetivo que hay que explicar.

Para ello, la hermenéutica y en especial la iconografía (referente a las imágenes) ayudan a organizar e interpretar. La imagen es una forma construida, a veces abstracta, pero que contiene la historia del hombre que lo creó. Es un documento de vida condensada, por lo que es capaz de revelar dimensiones de la vida que han sido olvidadas, transformadas o incluso desfiguradas.<sup>121</sup>

En resumen: la interpretación hermenéutica además de ser un modo de ser es un modo de conocer, de decir que articula al objeto y al sujeto en una relación hombre – mundo, permitiendo hacer un discurso acerca de nuestros discursos. Por lo que la hermenéutica es un excelente auxiliar en el proceso de construcción de nuestro conocimiento de los otros y del mundo.

Ahora bien, la palabra Hermenéutica viene del griego *Hermenéuein* y significa: interpretar, comunicar, proclamar, traducir, esclarecer pero sobre todo **iluminar el entendimiento**. Este conocimiento implica un compromiso con la realidad social ya que aspira a modificar las cosas con las que no se está de acuerdo.

La función de la interpretación o *Hermenéuein* es **un modo de comprensión**. En este sentido, quizá fue el motivo fundamental de mi estudio de las mujeres artistas. Me explico: a mi generación le resulta incomprensible el hecho de no poder decidir libremente la vocación o el dedicarse a tal o cual actividad.

Lo anterior, me parecía totalmente incomprensible porque estaba ajena a esta situación. Tuve que involucrarme en la interpretación hermenéutica de ellas,

---

<sup>120</sup> Andrés Ortiz-Osés, *Amor y Sentido. Una hermenéutica simbólica*, Ed. Anthropos, col. Hermeneusis, No. 19, Barcelona, España, 2003, p. 29.

<sup>121</sup> Luis Garagalza, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Ed. Anthropos, Col. Hermeneusis, No. 7, Barcelona, España, 1990, p. 18.

como una forma que me permitiera comprender a la vez, el momento en que creció y se desarrolló, tanto mi bisabuela, como mi abuela para valorar lo que les significó rebelarse a compromisos, prejuicios y responsabilidades que la sociedad les impuso, para dedicarse a vivir su vida.

Al igual que María Izquierdo mi bisabuela nació en 1906 y fue obligada a casarse por su madre a la edad de 14 años con un General de División (casi 20 años mayor que ella), en tanto que mi abuela nació en 1929 y Lilia Carrillo en 1930. Así perteneciendo a generaciones muy cercanas, sucedió que los hijos coincidieron en la Universidad, que fue el caso de mi madre, condiscípula del hijo de Lilia Carrillo, Ricardo Guerra quien estudió en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Estas similitudes en tiempo, también lo fueron en estratos sociales de pertenencia y ambiente en el que vivieron, muy cerca del parque España, (colonia Condesa, Insurgentes) por lo que si estudiaba a estas artistas de alguna manera también lo estaba haciendo con las mujeres de mi familia, ya que a mi bisabuela y abuela, sólo las había conocido por fotografías y en buena medida por las anécdotas que de ellas se contaban. Fue así como dimensioné la herencia que de alguna manera ellas trabajaron para mí, para que yo diera por hecho que se puede hacer lo que se quiere, con sólo el deseo para lograrlo.

En fin, habiendo explicado el motivo que me acercó a la Hermenéutica, continuemos con la definición de la misma. A la Hermenéutica, le se asocia con la palabra *Hermenéuein* al arte de conducir el mensaje o el anuncio, por lo que también se refiera a explicar algo hablando. Actualmente se relaciona con la correspondencia entre pensamiento, lenguaje y ser.<sup>122</sup>

Según Maurizio Ferraris:

“la hermenéutica es el arte de la interpretación como transformación, y no teoría como contemplación“. Según la *Hermeneia*, la palabra y la cosa, están en la base de todas las palabras derivadas de la misma raíz y de todo lo que

---

<sup>122</sup> Al respecto véase, Giles Durand, *El retorno de Hermes*, Ed. Anthropos, Barcelona, España, 1990, p. 180.

en ellas resuena: *hermeneus, hermeneutes, hermeneutike*. La raíz puede ser idéntica a la del latín *sermo*. Es el uso de la interpretación en el lenguaje cotidiano.

Expresar un significado es ya una función hermenéutica; por otra parte, no se dan comprensiones tácitas, toda vez que el comprender se realiza sólo cuando el sentido entendido se traduzca en logos- lenguaje. Como escribe Ebeling “El significado del vocablo es buscado en tres direcciones: aseverar (expresar), interpretar (explicar) y traducir (ser intérprete).”<sup>123</sup>

Hay diversos métodos de objetivación desde los cuales se aborda la realidad, es entonces cuando el símbolo es indispensable.

Para el ya mencionado teólogo alemán Schleiermacher, la hermenéutica es el arte de comprender, una doctrina metódica ordenada según un saber práctico, lo que permite llegar a una interpretación correcta de un texto. Para ello establece una disciplina que permita reflexionar sobre la interpretación y se basa en la consideración de la concepción de la obra como una exteriorización de la interioridad.

En el Siglo XX nacen las escuelas de Baden y de Marburgo, que desarrollan el pensamiento neokantiano que es antecedente de la corriente conocida con el nombre de Círculo de Eranos.

El Círculo de Eranos es generador de la perspectiva teórica de la hermenéutica contemporánea, como forma específica para comprender la existencia.<sup>124</sup> Persigue un conocimiento basado en la captación de sentido de la experiencia vivida y sentida.

El símbolo aparece como el único medio a través del cual el sentido puede manifestarse y realizarse como una auténtica mediación de la verdad, concebida como sentido.

---

<sup>123</sup> Maurizio Ferraris, Historia de la hermenéutica, Ed. Siglo XXI, lingüística y teoría literaria, segunda edición, México, 2005, p. 11.

<sup>124</sup> Blanca Solares (coord.), Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica, Ed. Anthropos, col. Hermeneusis No. 17, CRIM/UNAM, Barcelona, España, 2001, p. 7.

Los seguidores de la escuela de Eranos consideran que conocer es al mismo tiempo interpretar, y así dejan de asumir que existe una única verdad, es decir no existen interpretaciones unívocas, por lo que aceptan que hay múltiples posibilidades de interpretar y que están directamente relacionadas con la posición en la que estamos ubicados en el mundo y desde la cual observamos la realidad. Pero no por ello dejan de buscar el sentido de la verdad.

Entre 1972 y 1988, se desarrolló la Hermenéutica simbólica que dice que debemos comprender al hombre con su vida no sólo como un ser estrictamente racional sino que está sostenido por su imaginación creadora y por ello genera toda clase de obras. Así para conocer al mundo y al hombre es necesario, interpretar y captar el sentido de la vida, y muy especialmente, de su vida.

Otro miembro brillante de la escuela de Eranos es Gastón Bachelard, trabaja en la investigación de la creación poética, quizá influido por Dilthey que como mencioné estudió a poetas como Novalis y Hölderling. Ya que la literatura auxilia en la labor de la Historia en tanto narra, mientras que la poética da cuenta de la vida.

La noción de ruptura epistemológica de Bachelard se encuentra en todos los ámbitos de la cultura, en la historia de un artista, en la forma como transgrede los patrones establecidos. El conocimiento científico y el saber poético se presentan como los dos polos de la vida psíquica, como métodos para transformar la realidad.<sup>125</sup>

La Escuela de Eranos indica la forma de mediar entre lo que la modernidad separó: espíritu y materia; vida y muerte; mitos y logos.

En 1960, Gadamer publica su libro *Verdad y Método*, obra que resulta ser clave para la filosofía hermenéutica, ya que considera que la interpretación, además de ser una forma de conocimiento, también lo caracteriza. Alude al diálogo que entabla el hombre con su mundo tanto interior como exterior.

Por otra parte Gricce agrega que otro objetivo de la hermenéutica es captar no sólo el significado que se encuentra en el texto, sino la intención del hablante a

---

<sup>125</sup> Luis Garagalza, op. cit, p. 22.

través del texto o lo que él llama *the speaker's meaning*, lo que el hablante quiso decir.

Sea cual sea, la corriente en la que uno se identifique, la hermenéutica aparece sistemáticamente desarrollada y se entiende como una corriente filosófica y cultural en la que el mundo y el hombre se constituyen como tales en y por un lenguaje, de modo que llegar a ser es llegar a la palabra (tener algo que decir y ser dueño de un lenguaje para expresarlo) y por tanto ser sujetos de interpretación.<sup>126</sup>

Para Martín Heidegger, una interpretación puede ser la contemplación en una fusión integral del sujeto y el objeto.

Si bien, Gadamer utiliza la hipótesis comprensivo – interpretativa propuesta por Heidegger, afirma además que la comprensión del arte no forma parte de un método con una técnica sofisticada de interpretación, sino que es resultado del comportamiento del pensamiento hermenéutico. Es por ello que relaciona al lector con la obra y conjuntamente se establece una relación con el autor.

Más aún Gadamer agrega que para comprender es necesario dejarse decir algo, y agrega: comprender lo que la obra de arte nos dice en realidad es una especie de encuentro con nosotros mismos.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Ibidem, p. p. 11-12.

<sup>127</sup> Mario Gennari, op. cit, p. 127.



## III PARTE HISTÓRICA

### 3.1 UBICACIÓN DE LAS ARTISTAS EN SU CONTEXTO HISTÓRICO

**El 30 de octubre, algunos dicen que de 1902 y otros que de 1906, nació María Cenobia Izquierdo Gutiérrez, en San Juan de los Lagos, Jalisco.**

**A los 5 años quedó huérfana de padre, por lo que se mudó a casa de sus abuelos maternos, hasta que su madre se volvió a casar. Tiempo después, emigró a Aguascalientes y después a Saltillo, Coahuila, donde estudió en el Ateneo Fuente.**

Cuatro años después en 1910, en Moscú, a la edad de 44 años, Kandinsky comienza su pintura no figurativa con lo que da inicio a la gran aventura de la abstracción. Poco después durante la Primera Guerra Mundial (1914- 1918), se inició el movimiento Dadá, el más iconoclasta del arte, en el sentido de que era enemigo de signos y emblemas ya fueran religiosos, políticos o de cualquier otro valor establecido.

En 1911, en México, los estudiantes de la Academia de San Carlos, iniciaron una protesta hasta llegar a la huelga, querían destituir al director Rivas Mercado. Gerardo Murillo, conocido como El Dr. Atl, acababa de regresar de Europa con la necesidad de sacudir el ambiente artístico de México. La huelga no tuvo grandes resultados, pero logró la llegada a la dirección de Alfredo Ramos Martínez y con él la creación de las “Escuelas al aire libre” que significaban nuevos rumbos.<sup>128</sup>

Este proyecto se ubicó en el barrio de Santa Anita Iztapalapa y consistió en sacar a los estudiantes de las aulas para que pintaran *au plein air*. A esta escuela le sucedieron otras en Xochimilco, Coyoacán, Chimalistac, Churubusco y Tlalpan, llegando a ser la más famosa la de Coyoacán.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Historia general de México, Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, México, 2000, p. 949.

<sup>129</sup> Teresa del Conde, Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX. Ed. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 2001, p. 16.

**En 1916, María Izquierdo tenía 14 años, su madre decidió casarla con un militar mucho mayor que ella, con el cual tuvo dos hijos: Carlos y Amparo.**

En 1918, cuando finalizó la Primera Guerra Mundial, surgió el surrealismo que con el objetivo de rebelarse contra toda forma de orden, de convención lógica, moral y social, se expresó a través del funcionamiento del pensamiento con los valores del sueño, instinto, deseo y rebelión. Para definir a este movimiento literario y artístico, André Bretón publicó el *Manifiesto Surrealista* que influyó a todas las formas artísticas, una característica fue el que sus seguidores tomaron posiciones políticas.

En Europa, la cultura y el arte empezaban a transformarse: se sentaban las bases de lo que sería el desarrollo del arte contemporáneo del siglo XX, se entronizaba la vanguardia, como un movimiento de renovación y exploración en el campo literario, artístico, político e ideológico.<sup>130</sup>

México se encontraba en la época de apertura con respecto al exterior, se manifestaba el deseo de ser un país civilizado, a la altura de las naciones cultas del mundo, sin olvidar los ideales de la cultura nacionalista que insistían en la necesidad de crear un arte nacional, una “Escuela Mexicana”.<sup>131</sup>

Durante la Primera Guerra Mundial la relación de México con EUA fue muy complicada. En los años veinte la situación política por una parte y las carencias económicas de una Nación que empezaba a recuperarse, no propiciaron el restablecimiento de la comunicación tal como se llevaba a cabo antes del estallido revolucionario.<sup>132</sup>

En 1920, tras el triunfo revolucionario, los aliados de Obregón firmaron el Plan de Agua Prieta. En él se acusaba a Carranza de encabezar un gobierno anticonstitucional en Sonora, por haber impuesto a su sucesor, Bonillas. Poco tiempo después Venustiano Carranza fue asesinado.

---

<sup>130</sup> Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, reimpresión, México, 2007, p. 123.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>132</sup> Idem, p. 260.

Entonces, el general Álvaro Obregón retomó el poder centralizándolo. Aunque tenía un gobierno de tinte populista, articulando un nuevo Estado. El indigenismo siguió siendo uno de los pilares de la construcción de la Nación mexicana. A partir de entonces, la asimilación de los pueblos indígenas fue confiada a instituciones indigenistas.<sup>133</sup>

El periodo de la presidencia de Álvaro Obregón (1920- 1924), tuvo un proyecto educativo y cultural promovido por José Vasconcelos, como ministro de Educación Pública que chocó con la cultura política de la Revolución. Dispuso el espacio para que los artistas pudieran trabajar el llamado Muralismo en los edificios públicos, lo cual ayudó a reforzar el conocimiento de la historia y así se hizo posible el llamado “Renacimiento mexicano”.<sup>134</sup>

Cuando José Vasconcelos invitó a los artistas a decorar los edificios tenía la conciencia de que lo hacía por un sentido didáctico a través del cual se exaltaría a la nueva Nación.<sup>135</sup> Si bien, para Vasconcelos esta propuesta era una forma decorativa de edificios públicos, los artistas concibieron este proyecto dotándolo de sentido y lo pensaron como arte nacional.

Éste es un momento que puede ser considerado como el fin de la Revolución ya que empieza un periodo caracterizado por estabilidad política y social.

La pintura de la Revolución Mexicana, se caracteriza por estar impregnada con detalles de dolor y resignación que se expresan mediante el uso de colores en tonos oscuros generando un ambiente místico, a la vez que las pinceladas gruesas y vigorosas son recurrentes así como los elementos compositivos que sugieren sin llegar a detallar.

---

<sup>133</sup> Graciela Kasep Ibáñez, El muralismo en México. *Comunicación a través de la imagen. Estudio del caso José Clemente Orozco*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, noviembre 2002, p. 53.

<sup>134</sup> Jorge Alberto Manrique, Una visión del arte y de la historia. Tomo IV, p. 88.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p.145.

Cuando los artistas (jóvenes rebeldes), empezaron a pintar en los muros, circulaban ideas de nacionalismo y modernidad sin embargo, ellos realizaron obras con temas universales y abstractos.<sup>136</sup>

Gracias a la Escuela Mexicana de Pintura, se promovió un proyecto tanto educativo como cultural encabezado por el Estado, dirigido a las masas campesinas y urbanas y se logró eliminar parte del primitivismo y violencia para reemplazarlos por la lectura y contemplación artística. Así es como nace el Muralismo mexicano.<sup>137</sup>

Ahora bien, es importante recordar que en el ambiente intelectual mexicano de principios del siglo XX, eran frecuentes las ideas que consideraban al espíritu como realidad irreductible y se oponían al materialismo, lo mismo que ideas de la doctrina religiosa teosófica con el objeto de conocer a Dios a través de su revelación en la naturaleza así como de la elevación del espíritu hasta su unión con la divinidad. Estas ideas estaban presentes en el círculo del Ateneo de 1910, precisamente cuando se estaban formando los artistas rebeldes, que transformarían la pintura mexicana y la plasmarían en los muros de los edificios públicos.

Este movimiento aparece después del post impresionismo, simbolismo, fauvismo, cubismo francés, el futurismo italiano, suprematismo ruso y expresionismo alemán, como resultado de diversas acciones de artistas que tenían como preocupación fundamental alcanzar un arte nacional. No fue un movimiento homogéneo, ni estuvo libre de críticas, sobre todo por su alto contenido político. Se consideró al muralismo un medio propagandístico ideológico más que un movimiento artístico, para la implantación de una nueva sociedad.<sup>138</sup>

El Muralismo mexicano estuvo destinado a crear conciencia sobre los valores patrios entre las masas y entre las razas indígenas, lo mismo que la Escuela de

---

<sup>136</sup> Idem, p. 200.

<sup>137</sup> Lupina Lara Elizondo, *Visión de México y sus Artistas, Siglo XX 1901-1950*, Tomo I, Promoción de Arte Mexicano, Qualitas, segunda edición, México, 2001, p. 50.

<sup>138</sup> Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*. Tomo IV, p. 88.

Pintura al Aire Libre y la Escuela Mexicana de Pintura. Desarrollaron una mayor expresión de contenidos ideológicos con aspectos innovadores y radicales para la estética del momento.

Formalmente estos artistas se caracterizaron por la utilización de colores aplanados, cada zona cromática estaba delimitada por una línea oscura que las subrayaba y las volvía autónomas, esta técnica fue heredada de Gauguin, de los fauvistas y fue utilizada por Rodríguez Lozano, Castellanos y Tamayo.

Durante las tres décadas de presencia indiscutible en el horizonte artístico mexicano, el Muralismo no fue homogéneo porque dentro del grupo hubo diferentes corrientes de disidencia, al principio Orozco no coincidió con el nacionalismo exagerado que estaba de moda, lo mismo sucedió con Fermín Revueltas quien afirmó que el muralismo había caído en simplificaciones y auto-elogios lo que había ocasionado una decadencia ideológica.

En contraste, casi de manera simultánea al inicio de 1921, se estableció un convenio entre el gobierno de México y el de EUA para darle permiso de explotar nuestro petróleo.

Después de una larga y productiva estancia en Francia, regresaron a México Roberto Montenegro y Diego Rivera. Ellos, al igual que otros pintores, habían investigado e incursionado en las formas plásticas derivadas del expresionismo y del cubismo: coincidían con los parisinos y berlineses, pero lograron crear medios de expresión que les eran propios. Cuando llegaron se pusieron a trabajar al lado de otros artistas en diversos programas de Vasconcelos.<sup>139</sup>

La Escuela Mexicana de Pintura, buscaba evidenciar lo que nos es propio como mexicanos. Estableciendo una pintura mexicana nacionalista, con un lenguaje universal incorporando características europeas al arte popular y prehispánico. Una de ellas, consiste en los elementos mitológicos que usa. En ella cada artista expresó su propia personalidad aunque el componente central es su nacionalismo,<sup>140</sup> buena parte de su éxito local y del internacional depende

---

<sup>139</sup> Lupina Lara Elizondo, Visión de México y sus Artistas, *Siglo XX 1901-1950*, tomo I, p. 50.

<sup>140</sup> Jorge Alberto Manrique, Arte y artistas mexicanos del Siglo XX, serie lecturas mexicanas, CONACULTA, México, 2000, p. 28.

de él. Se consiguió forjar un arte que siendo propio, se expresa en un lenguaje universal.

Los murales tienen escenas de: la conquista, el gran poder que tuvo la Iglesia durante la vida colonial, la lucha de clases, costumbres, mitos, ritos, fiestas populares, geografía, paisaje, etnias, pasado prehispánico, edad de oro y de la Nación.<sup>141</sup>

En 1922, continuaba la mala relación de México con EUA que databa de 1920 (porque el gobierno del general Álvaro Obregón aún no había sido reconocido por el de los Estados Unidos). Además exigían que se derogara el artículo 27 de la Constitución de 1917, porque lesionaba los intereses económicos de sus connacionales.

Entonces se firmó el convenio De la Huerta – Lamont por el cual Adolfo De la Huerta renegocia la deuda que se tenía con EUA.

El reconocimiento diplomático, era muy importante, porque así evitaba la amenaza de un conflicto armado con dicho país y le restaba fuerza a los enemigos del régimen que buscaban el apoyo de los norteamericanos.

En este momento, algunos pintores se organizaron y formaron el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores. Escribieron un manifiesto titulado *Declaración social, política y estética*, dirigido a campesinos, obreros, soldados de la Revolución e intelectuales no comprometidos con la burguesía. Proponían un arte público que debería ser monumental, descalificando a la pintura de caballete y reconociendo como fuente inspiradora al arte popular. También pedían que el arte actuara sobre el pueblo para encaminarlo hacia el proceso revolucionario.<sup>142</sup>

Estas ideas que repudiaban el arte burgués debían animar a todos por ser un arte mexicano que recogía la tradición nacionalista con una reflexión crítica sobre la historia y la realidad social del país. Proponían un arte público, documental y didáctico, para que el pueblo tomara conciencia de su situación.

---

<sup>141</sup> Teresa del Conde, Historia mínima del arte mexicano en el Siglo XX, p. 19.

<sup>142</sup> Jorge Alberto Manrique, Una visión del arte y de la historia, Tomo IV, p. 209.

Con este manifiesto se dio la base teórica al movimiento pictórico de entonces ya que sus fines fueron más claros y definidos que los de otros movimientos que tuvieron lugar en América poco tiempo después.<sup>143</sup>

El manifiesto se publicó en *El Machete* que era el periódico del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, que después fue órgano de difusión del Partido comunista. Sus editores principales fueron Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros aunque también recibieron colaboraciones de Diego Rivera, José Clemente Orozco y otros más. Al Sindicato se unieron casi todos los pintores que empezaban a trabajar sobre los muros ya fueran artistas principales o ayudantes, con diversas ideologías tales como: Siqueiros, Guerrero, Rivera, Orozco, Nahui Olín (Carmen Mondragón), Carmen Foncerrada, Roberto Montenegro, Carlos Mérida, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Amado de la Cueva, Fernando Leal, Emilio Amero, Ramón Alva de la Canal, Máximo Pacheco, Ignacio Asúnsolo, Ángel Bracho, Roberto Reyes Pérez, Manuel Anaya, Ramón Alba Guadarrama y Cahero.<sup>144</sup>

El hecho de haber publicado el manifiesto identificó las ideas que los unirían y encausó al Muralismo. Este proyecto incluía formas prehispánicas así como arte popular, haciendo a un lado la belleza clásica y la tradición académica, lo que permitió a los nuevos pintores tener como objetivo ser a la vez modernos y universales. Para cumplir con este fin, el arte tuvo que ser enriquecido con muchos elementos simbolistas.

A mismo tiempo, surgió una contracorriente que se caracterizó por su indiferencia hacia el nacionalismo ya que se preocupaba por mantener vigente la herencia de la vanguardia europea.<sup>145</sup>

Entre estas dos posiciones encontradas, las instancias oficiales vieron con orgullo el éxito del Muralismo, les complacía enormemente el prestigio que le acarrearba al país un arte reconocido sobre todo por su carácter nacionalista. Una de las consecuencias de este hecho fue que se multiplicaron los encargos

---

<sup>143</sup> Teresa del Conde, Historia mínima del arte mexicano en el Siglo XX, p. 23.

<sup>144</sup> Jorge Alberto Manrique, Una visión del arte y de la historia, Tomo IV, p. 211.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 116.

sobre decoración mural para los artistas así como las exposiciones, homenajes sobre todo a los “tres grandes”.

Las galerías (sobre todo la de Arte mexicano de Inés Amor) hicieron un buen trabajo de selección y difusión de colecciones especialmente en EUA en donde vendieron obras representantes de la pintura mexicana, por sumas bastante considerables.

**A pesar de que nunca fueron amigas Inés Amor reconoció la importancia de María Izquierdo en la pintura mexicana.**

Lo más sorprendente fue que en México por primera vez aparecieron coleccionistas de arte mexicano, la mayoría de ellos con perfil de políticos, hombres de negocios, profesionistas con dinero que consideraban que adquirir y exhibir en sus casas pinturas mexicanas, les daba prestigio y un estatus especial que confirmaba su nacionalismo. Quizá este gusto por lo mexicano pueda deberse a que era fácilmente comprensible.

Lo mismo sucedió con museos estadounidenses como por ejemplo el de Arte Moderno de Nueva York.

Ahora bien, el arte afín a la pintura mural, si bien es cierto que no alcanza los niveles de popularidad que tuvieron los autores del manifiesto de 1923, sí trasciende el círculo de los entendidos y es conocida, reconocida y admirada por un amplio sector de la clase media.<sup>146</sup>

**En 1923, María Izquierdo, escapó de su esposo con sus dos hijos, para abrirse paso en la plástica mexicana.**

**Posteriormente estableció una relación sentimental con el periodista Cándido Posadas Izquierdo. Pronto se mudaron a la Ciudad de México donde nació su hija Aurora. Esta relación terminó en separación, por lo que María tuvo que sostener a sus tres hijos.**

**Ingresó a la Academia de San Carlos donde fue discípula de Germán Gedovius, Manuel Toussaint y Antonio Caso.**

---

<sup>146</sup> Idem, p. 215.

En el año de 1923, las relaciones que México sostenía con EUA empezaron a mejorar, en este mismo año fue asesinado Francisco Villa en un atentado en Parral, Chihuahua. Se firmaron los Tratados de Bucareli acerca de las propiedades agrícolas expropiadas.

En 1924, hubo un levantamiento en contra de que Plutarco Elías Calles fuera presidente, a pesar de eso alcanzó el triunfo, enfrentándose a la Iglesia Católica y a la insurrección cristera entre 1927 y 1930.

También en 1924 se presentan problemas de regionalismo en los cuales se hace evidente la persistencia del caciquismo, se sufren huelgas en varios sectores como el textil, petrolero, ferrocarrilero y el sector hidroeléctrico.

En el mismo año, José Vasconcelos dejó la Secretaría de Educación Pública, hecho que fue resentido por los pintores muralistas, agravando la situación de desconfianza hacia el régimen de Calles ya que era claro que el presidente les permitía pintar por un acto de tolerancia y no porque realmente le interesara el proyecto. Poco después, los funcionarios del régimen callista tomaron conciencia de que ganaban más no oponiéndose a los pintores.

Lo anterior explica lo escaso del apoyo y esto obligó a José Clemente Orozco y a David Alfaro Siqueiros a abandonar sus respectivos trabajos en la Escuela Preparatoria de San Ildefonso. Curiosamente poco tiempo después, el mismo gobierno, le otorgó fondos a Orozco para que concluyera la magnífica decoración de la preparatoria, así como el mural de Orizaba. Por su parte, Diego Rivera consiguió fondos para continuar con el inmenso trabajo que suponía la decoración de los muros de la Secretaría de Educación.

En 1925, se promulga la nueva ley del petróleo, se delinean los principios del Partido Nacional Revolucionario (PNR), tiene su origen la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) así como la creación del Banco de México.

Mientras que la escuela del muralismo crecía y se iba definiendo cada vez más en sus principios e ideología, se dio otro movimiento artístico moderno también mexicano, al que se le conoce como “la Contracorriente del arte mexicano”.

Entre estos dos movimientos hubo constante polémica, los muralistas llevaban un paso firme reflejado en sus obras gigantescas y consideraron a los pintores de la Contracorriente, enemigos y contrarios al proyecto nacionalista y que no asumían la característica de la monumentalidad, entre estos estaban: Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Antonio Ruiz (mejor conocido como “El corzo”).

Este último se distingue especialmente por pintar obras de muy pequeño formato, escenas sencillas de la vida cotidiana en México, con la clara intención de presentar un retrato casi costumbrista. Se aisló de manera voluntaria de las agrupaciones artísticas y puede considerarse el artista más discreto de la generación. También fue amigo cercano de Fernández Ledesma, Juan O’Gorman y Rivera. Otros casos notables son los de Juan Soriano, Carlos Mérida, Pedro Coronel y Gunther Gerzso.

El Corzo formó parte del movimiento cultural de los años veinte y treinta pero no tuvo afán protagónico como varios de sus contemporáneos. Pintó cuadros de pequeñas dimensiones y el mural que pintó al temple en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica apenas medía un metro y medio de alto por dos de ancho. También fue un observador político que junto con Posada logró elevar la vida cotidiana y la crónica al rango de arte.

Rufino Tamayo obtuvo parte de su formación fuera de México y no simpatizaba con los muralistas por encontrar a esta corriente como retórica.

Según él, buscaba una pintura no superficialmente sino profundamente mexicana en la que no fuera el contenido sino la forma lo que diera razón de México. Contrariamente a Rivera, Orozco y Siqueiros, no se planteó problemas filosóficos, sino que entendió que el cuadro por sí mismo, daría una explicación del ser y la circunstancia del autor.

Tamayo, dio al cuerpo un papel preponderante dentro de su poética; además de ser uno de los artistas modernos que propusieron la figura humana como motivo de investigación plástica, que devino en la representación inédita del cuerpo como símbolo de la modernidad. Construyó los cuerpos de mujeres y hombres con variaciones siempre inéditas de la síntesis de los elementos de la

estatura prehispánica, de algunas manifestaciones del arte popular de ciertas formas asimiladas de vanguardias internacionales.<sup>147</sup>

A pesar de su origen oaxaqueño estuvo mucho más expuesto que sus contemporáneos a las corrientes internacionales del arte, de las que se nutrió sin reserva. Pero lo que lo hace especialmente diferente, es el uso de los colores mexicanos. Tamayo constituye junto con Carlos Mérida ejemplos que quisieron seguir los jóvenes de los años cincuenta que se rebelaban frente a la Escuela Mexicana, que en esa época ya era considerada anquilosada y congelada, incapaz de producir un arte lleno de vida. Esta generación crítica contaba ya con un importante obra que estaba alejada y no reconocida por los patrones que marcaban los “tres grandes”.

Por su parte, Juan Soriano se expresó de manera muy libre con trazos sueltos, arabescos que reflejaban su carácter nervioso. De la misma manera Pedro Coronel, se caracterizó por el uso de formas fuertes y colorido disonante con el deseo de apoyarse en la Escuela Mexicana pero yendo más allá utilizando formas de arte popular y de arte prehispánico insertando las enseñanzas de la vanguardia europea.

Finalmente Gunther Gerzso primero ostentó el surrealismo informal y después adoptó el geometrismo con una fuerte carga sentimental.

Ahora bien, es cierto que este grupo de la Contracorriente no olvidó su preocupación constante por los sucesos europeos ya que varios de ellos habían recibido parte de su educación en ese continente.

**Entre 1927- 30 María Izquierdo pinta sus primeras obras: *Retrato de Belem* (1928) y *Niñas durmiendo* (1930) también pinta naturalezas muertas y paisajes. Se nota la influencia de las Escuelas al Aire Libre.**

Con el paso de los años, se puede advertir que los muralistas no eran los únicos artistas ligados a un proyecto nacionalista, también el grupo literario de los *Contemporáneos* (1928- 1931), llamados así porque publicaron una revista

---

<sup>147</sup> Alicia Suárez y Mercé Vidal, Historia Universal del arte. *El siglo XX*, Vol. 9, Ed. Planeta, España, 1992.

con el mismo nombre, estaban igualmente preocupados por la cultura mexicana, buscando nuevas formas de expresión escrita así como nuevas técnicas lingüísticas. Se identificaban por la desconfianza que tenían respecto a un nacionalismo que tendía a oficializarse, tenían interés en reflexionar acerca de lo que pasaba en otras partes y deseos de incorporar lo que consideraban bueno a la cultura mexicana, cosa que el muralismo no consideraba.

Eran una fracción de la intelectualidad mexicana posrevolucionaria con pensamiento cosmopolita y plural.<sup>148</sup> No constituyeron estrictamente un grupo porque eran de personalidades muy diferentes. Entre ellos sobresalen: Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, el principal animador de la revista (decía que eran un “grupo sin grupo” por sus coincidencias y divergencias), Salvador Novo, José Gorostiza, Gilberto Owen y Jorge Cuesta. Los pintores ligados a este grupo fueron Agustín Lazo, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Germán Cueto y otros no relacionados con la revista: Antonio Ruiz, Alfonso Michel, Miguel Covarrubias, Frida Kahlo y Juan O’Gorman.

Poco a poco entre los pintores, se fueron formando dos grupos, uno fue conocido como “los tres grandes”: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros y un segundo grupo encabezado principalmente por Rufino Tamayo, aunque a su lado también estaban Xavier Guerrero, Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revueltas y muchos más, incluso algunos participantes disidentes como Manuel Rodríguez Lozano y después vendrían Juan O’Gorman, O’Higgins, Alfredo Zalce, etc.

En este momento tan especial, algunos artistas agremiados como Frida Kahlo, Juan O’Gorman y María Izquierdo se unieron compartiendo una ideología muy particular, totalmente influenciada por el marxismo, esto se reflejó en sus obras ya que trabajaron arduamente con la idea de socializar al pueblo a través de la expresión artística atacando de frente al individualismo burgués. Desde esta perspectiva se consideró al Muralismo como un medio propagandístico,

---

<sup>148</sup> María Izquierdo 1902- 1955, Catálogo del Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, 1996, p. 30.

ideológico que tenía como objetivo criticar a la sociedad tratando de generar conciencia para dar paso a una nueva sociedad.

**En una exposición en la Ciudad de México y luego en Guadalajara María Izquierdo participó como miembro de la sección femenil de la sección de Artes Plásticas del ENBA de la SEP junto con otras pintoras y con la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, presentó un cartel de contenido social.**

Por otro lado, en este mismo periodo, en el campo mexicano había una clase terrateniente reducida en número pero que ejercía dominio en alrededor del 90% de las tierras que anteriormente pertenecían al campesinado mexicano, por tanto, estos últimos se veían obligados a vivir en un sistema de peonaje y deudas abrumadoras.<sup>149</sup>

En la Ciudad de México, surgió un grupo de escritores que se denominaron a sí mismos como los *estridentistas*, declarándose en contra del gusto burgués. Se distinguieron por sus constantes escándalos producidos por las imágenes irreverentes, disfrutando con la provocación que causaron a las “buenas” conciencias de la época.

En resumen, tenemos dos grandes movimientos: la Escuela Mexicana de Pintura identificada con el nacionalismo y una escuela más internacional conocida como Contracorriente a la que seguiría el movimiento de *La Ruptura*.

Desde su inicio, la pintura mural tuvo más éxito que cualquier otro movimiento artístico en América y sus obras traspasaron las fronteras de tal suerte que llegó a influir en movimientos artísticos latinoamericanos y también tuvo un fuerte impacto en EUA.

Este movimiento del arte mexicano, recogió y renovó la tradición nacionalista, con una reflexión sobre la historia y la realidad social del país, por eso se le ha llamado arte filosófico. Ahora bien, otra de sus características fue que era público, por tanto didáctico y documentado, con la intención de hacer que el pueblo tomara conciencia de su situación de sometimiento y reactivara la causa

---

<sup>149</sup> Lupina Lara Elizondo, *Visión de México y sus artistas. Siglo XX 1901 – 1950*, Tomo I, p. 55.

revolucionaria. Este arte a la vez tuvo formas particulares y novedosas para ser expresado, idóneas para ser manifiestos los contenidos antes mencionados.

Lo más novedoso fue su confianza en que el pueblo recibiría el mensaje que no era otra cosa sino una exaltación de la lucha revolucionaria a través del culto a los héroes.<sup>150</sup>

En 1925, una pintora de origen ruso llamada Olga Costa presentó en la galería de las hermanas Amor una exposición individual en la que mostró su capacidad y habilidad para integrarse al paisaje mexicano.

En 1926, tuvo lugar una invasión norteamericana a Nicaragua, al mismo tiempo en México se inició la Guerra Cristera. Con Calles, el reparto de tierras tiene un carácter distinto al que tuvo en el gobierno de Obregón ya que se restringe y se condiciona a ciertos requisitos. Se da impulso a la reelección, la ley de expropiaciones, se funda el Banco de Crédito Agrícola y se promulga la “Ley Calles” por la que se quitaron derechos a la Iglesia. Esta fue la causa que desató la Guerra Cristera.<sup>151</sup>

En 1927, tuvo lugar la firma del Acuerdo Pani- Lamont y al mismo tiempo se privatizaron los ferrocarriles.

Los centros populares de pintura abrieron sus puertas en los barrios de San Pablo y Nonoalco, además de una escuela de escultura en el claustro del convento colonial de la Merced, que fueron núcleos artísticos de una tendencia estética alterna a la manejada por los maestros conservadores de Bellas Artes. Algunas de las escuelas libres estuvieron dirigidas por pintores egresados de la Academia de San Carlos, sin embargo guiaron a sus alumnos para que se expresaran libremente utilizando algunos aspectos pedagógicos de la vanguardia europea.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Historia general de México, op cit, p. 990.

<sup>151</sup> Luis Aboites Aguilar, *El último tramo, 1929 – 2000*, en Pablo Escalante Gonzalbo, Et Al, Nueva Historia Mínima de México, El Colegio de México, quinta reimpresión, México, 2008, p. 263.

<sup>152</sup> María Izquierdo 1902- 1955, op. cit, p. 26.

En el periodo que va de 1928- 1934 gobernó el general Calles, imponiendo un régimen autoritario que recurrió en repetidas ocasiones a la represión para mantener su dominio, mismo que duró hasta 1934, debido a que la reelección es anticonstitucional su gobierno no fue continuo.

**María Izquierdo ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes a la vez se mantuvo como alumna en la Academia de San Carlos, tomó dibujo con Alberto Garduño.**

**Entre el 19 y el 28 de noviembre, hubo una exposición colectiva “de arte social” organizada en las instalaciones de la Academia por la sociedad de alumnos del ENBA.**

La pintura que se practicaba en la Academia de San Carlos oscilaba entre un impresionismo tardío y los experimentos cubistas y estridentistas. Fuera de la Academia, Orozco, Rivera y Siqueiros encabezaban la revolución en el arte público. Los escritores y artistas querían recuperar el nacionalismo perdido durante el Porfiriato.

**María se encontraba en un ambiente de toma de posiciones en la discusión sobre cuáles debían ser los lineamientos estéticos y pedagógicos para la enseñanza de las artes y en especial de la pintura. Su trabajo fue reconocido por pintores, escritores y críticos del Renacimiento Mexicano de inicios de los años treinta.**<sup>153</sup>

Entre 1929 y 1934 Calles gozó de gran influencia y participaba en la dirección del gobierno gracias a la lealtad de altos funcionarios y por su papel como líder del PNR. En ese lapso conocido como el Maximato hubo cuatro presidentes: Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio, Abelardo L. Rodríguez y Lázaro Cárdenas, todos ellos bajo el dominio de Calles.<sup>154</sup>

El general maderista Álvaro Obregón apoyó a Venustiano Carranza en contra de De la Huerta y luchó contra los villistas en 1915, asumió la presidencia en 1920, aplicó la reforma agraria y para ello, expropió latifundios e impulsó la

---

<sup>153</sup> [www.lajornada.unam.mx](http://www.lajornada.unam.mx). 19 de enero de 2006: Los murales de María Izquierdo. Margo Glantz.

<sup>154</sup> Luis Aboites Aguilar, op. cit, p. 265.

educación. En 1924, le sucede el general Calles, pero en 1928 Obregón es reelecto para un segundo periodo presidencial, al que como bien sabemos, no logra llegar porque es asesinado por José de León Toral, por lo que en su lugar, tomó protesta como presidente el callista Emilio Portes Gil.

El asesinato de Obregón ocasionó fuertes tensiones tanto entre grupos políticos como entre militares.

En los primeros meses de 1929, varios militares obregonistas se levantaron en armas en contra del gobierno federal, mientras que en la Ciudad de Querétaro el Partido Nacional Revolucionario (PNR)<sup>155</sup> se formaliza como partido político. Debía contar con un centro político que fuera capaz de ejercer plena autoridad sobre los diversos grupos sociales que se encontraban dispersos a lo largo del territorio nacional, se buscaba que el centro fuera el gobierno federal y encabezado por el presidente de la República. Esto causó un periodo de estabilización del país, aunque poco tiempo después el partido quedó bajo la influencia de Calles, el hombre más fuerte en el escenario político nacional, por lo que se le llamó “Jefe máximo de la Revolución”.

El Partido Comunista Mexicano es declarado ilegal por el gobierno y pasó a la clandestinidad reforzando sus métodos de lucha.

**Entre el 15 y el 18 de diciembre de 1928, en Coahuila, en la Academia Renacimiento, tuvo lugar una segunda exposición colectiva en la que participó María Izquierdo.**

Ocho meses después Manuel Toussaint, director del ENBA le pidió al maestro Gedovius que montara una exposición con los trabajos más recientes de sus alumnos porque Diego Rivera visitaría la institución.<sup>156</sup>

**Los trabajos que María presentó en 1929 en la Galería de Arte Moderno ilustraron la *Revista Contemporáneos*.**

---

<sup>155</sup> Coalición de partidos y grupos regionales que se reconocían como vencedores de la Revolución de 1910.

<sup>156</sup> María Izquierdo 1902- 1955, op. cit, p. 25.

**Cuando Diego Rivera asumió la dirección de la escuela en agosto de 1929, María Izquierdo tuvo que decidirse entre asumir la tradición o aceptar la modernidad, problema que solucionó por el reconocimiento que hizo Rivera de su obra a la que definió como uno de los mejores elementos de la Academia. Poco después fue la primera mujer mexicana que expuso en el Arts Center de Nueva York.**

**En el Palacio de Bellas Artes funcionó una galería de arte moderno dirigida por los pintores Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida. Ahí tuvo lugar la primera exposición individual de María.**

El año de 1929, es conocido como el año de la gran crisis económica en la bolsa de valores o el Crack de Nueva York. Esto impactó terriblemente a todo el mundo causando una depresión económica. Miles de personas perdieron en horas toda su estabilidad, recursos, bienes, etc. Los precios de las mercancías aumentaron considerablemente en tanto el comercio mundial descendió. Muchas empresas cerraron provocando el desempleo de muchísimas personas. México no estuvo exento de estos problemas, la crisis repercutió en reducción de importaciones y exportaciones lo que afectó al ingreso del gobierno federal.

El campo enfrentó grandes dificultades. Los productos mexicanos no se podían vender en el extranjero por lo que se colocaron en el mercado nacional, entonces el Estado propuso políticas proteccionistas para los productos nacionales imponiendo aranceles e impuestos a las importaciones con el fin de mejorar las condiciones de vida de la población sobre todo en las ciudades.<sup>157</sup>

Una buena noticia fue que terminó la Guerra Cristera, además se dio la autonomía a la Universidad.

**En la Escuela de San Carlos, María Izquierdo se integró a los artistas liberados. Conoció a Rufino Tamayo quien impartía clases de dibujo. Compartieron 4 años como pareja.**

---

<sup>157</sup> Luis Aboites Aguilar, op. cit, p.p. 263 – 291.

**María Izquierdo se colocó en un lugar intermedio entre las creaciones espontáneas de la Escuela al Aire libre y lo formalista de Tamayo. Él llevaba cerca de 12 años pintando y ya era reconocido en México y en Nueva York.**

**A partir de 1929, María hizo del circo un icono. Con la convivencia, ambos pintores se influyeron mutuamente y Tamayo empezó a pintar el mundo que ella amaba, carpas y circos.**

**María Izquierdo y Rufino Tamayo, trabajaban en los portales de un segundo piso, en la Plaza de Santo Domingo, en el centro de la Ciudad de México.**

**Entre octubre y noviembre de 1930 Tamayo expuso en el Metropolitan Museum y preparaba su primera muestra en la galería de Julien Levy, en tanto, María descubría la moderna pintura europea y el neoclasicismo de Braque y Picasso.<sup>158</sup>**

**Cuando Tamayo estaba pintando su primer mural, conoció a Olga Flores Rivas Zárate, una talentosa pianista que tenía 25 años. Previo violento rompimiento con María pronto se casaron.**

A fines de los años veinte, Frida Kahlo era una diva que se encontraba recluida en su casa debido a su precaria salud, por lo que tenía muchos visitantes, de tal suerte que casi no necesitaba exponer sus cuadros de manera formal.

La obra de Frida está fuertemente impactada por su vida. La tragedia puede ser la explicación al desarrollo del exhibicionismo, la megalomanía y las representaciones que hace de ella misma como un ser terriblemente torturado. Podríamos decir que al pintar lo que estaba haciendo era una autobiografía contada a través de cada cuadro. Su obra influyó a sus alumnos y a muchos otros que la rodearon.

---

<sup>158</sup> Luis Martín Lozano, (coord. Editorial Et Al), María Izquierdo. *Una verdadera pasión por el color*, Landucci editores/CONACULTA, México, 2002, p. 37.

**Frida y María Izquierdo fueron las dos primeras mujeres mexicanas que lograron el reconocimiento para poder montar una exhibición en el extranjero.**

En 1930, protesta como presidente Pascual Ortiz Rubio (primer candidato del PNR). La Secretaría de Educación Pública inauguró su galería en sus instalaciones, misma que fue encomendada a Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León y Julio Castellanos, la cual desapareció en 1935.

**En ese año, nace en la Ciudad de México, Lilia Carrillo. Hija única de Socorro García y del General Piloto Aviador Francisco Carrillo.**

**La madre de Lilia era amiga de María Asúnsolo y conoció a Diego Rivera, Siqueiros, Carlos Pellicer, Manuel Rodríguez Lozano, Fito Best Maugard, Cordelia Urueta, entre otros.**<sup>159</sup>

**Vivieron en un departamento en la calle de Sonora no tenían lujos pero tampoco privaciones.**<sup>160</sup>

Entre los años veinte y treinta hubo varios intentos sucesivos para afianzar galerías o lugares en donde pudieran admirarse las obras de arte, entre ellas se cuenta: la Galería de Arte Moderno Americano; la casa de decoración Pellandini, o simplemente librerías como la Misrachi en el centro de la ciudad o en la colonia Roma, en donde se podían admirar las obras de los artistas.

**La American Federation of Arts presentó en el Metropolitan Museum of Art una exposición de arte popular y pintura mexicana (Mexican Arts) seleccionada por René d'Harnoncourtm incluyendo obras de Rufino Tamayo, María Izquierdo, Diego Rivera y Agustín Lazo. Más adelante sus pinturas también se presentaron en Tokio, París, Bombay, Chile, etc.**

**Durante su estancia en Nueva York, María visitó galerías y museos como el recién inaugurado Museo de Arte Moderno y en el Valentine Gallery, lo que impactó su quehacer artístico.**

---

<sup>159</sup> Revista Resumen, Pintores y pintura mexicana. Directora Lupina Lara Elizondo, *Lilia Carrillo y Paloma Torres*, Promoción de arte mexicano SA de CV, año 11, No. 81, México, 2006, p. 5.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 6.

De este periodo son obras como: *Prisionera (1936)*, *Paisaje con Cebra y Barco (1935)* una playa a oscuras con un tigre y una torre de extracción de petróleo, sobre el mar un trasatlántico, y un dirigible en el horizonte. *El Teléfono (1931)* o *La raqueta (1938)*, *mujer gris (1936)* . En los que hay un cuidadoso estudio de formas y espacios.

En 1930, María había pasado por el arte formal y había expuesto tanto en México como en el extranjero, su carrera artística era ascendente hasta 1945.<sup>161</sup>

En 1931, María ingresa como maestra en el departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. En pocos meses se retiró. En febrero, presentó su segunda exposición individual en la ciudad de México, básicamente de acuarelas con temas de caballos y escenas de circo.

En 1932, asume la presidencia Abelardo L. Rodríguez quien alcanza a reactivar la reforma agraria.

El Primer Congreso de Universitarios Mexicanos tuvo lugar en 1933 y se aprueba la libertad de cátedra para la Universidad Nacional Autónoma de México y las instituciones de carácter universitarias docentes, científicas y culturales.<sup>162</sup>

Cuando el mando del general Calles se consolidó, tuvo absoluto control sobre caciques y gobernadores. Retomó la Constitución de 1917, aplicando la ley de cultos.

Cuando en 1933, Adolfo Hitler tomó el poder en Alemania. En México, el secretario de Educación Pública era Narciso Bassols, él impulsó el objetivo de dar educación a todos los mexicanos por igual “escuela socialista”. Bassols simpatizaba con los Contemporáneos, en especial Salvador Novo.

---

<sup>161</sup> Luis Martín Lozano Et Al, op. cit, p. 22.

<sup>162</sup> Historia general de México, op. cit, p. 1019.

**María pinta ruinas, *Velorio* (1933), cruces e iglesias *Calvario* (1933), *Consolación* (1933).**

En diciembre de 1934, a los 39 años, asume la presidencia el general Lázaro Cárdenas para un periodo ampliado a seis años. En su gobierno se da la expropiación petrolera además de que se difundió la ideología antiimperialista y nacionalista. Por la necesidad de ser fuerte y buscar la unidad nacional, hizo propio el plan que restituía al Estado la capacidad de intervenir mucho más en la economía recuperando la idea de que la reforma agraria debía seguir adelante. Por su parte, la educación tendría un espíritu socialista cuyo propósito era desplazar las doctrinas religiosas y combatir el fanatismo, es decir, formar a la juventud con base en conocimiento exactos de la naturaleza y de la vida social.

Con la intención de separarse de la influencia y dominio de Calles, con quien no compartía sus ideas conservadoras en materia agraria, buscó apoyo en las organizaciones campesinas y obreras (muchas de ellas armadas), con el respaldo de Vicente Lombardo Toledano que más tarde fundaría la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM). El rompimiento entre Cárdenas y Calles fue inminente.

Cárdenas pidió la renuncia a los miembros de su gabinete y al presidente del PNR, declarando la desaparición de poderes en los estados gobernados por callistas, y reestructuró su gabinete con políticos leales. Ante el consenso conseguido y en su calidad de comandante constitucional del ejército, Cárdenas pidió a Calles se alejara del país temporalmente.

El gobierno se concentró en impulsar reformas de tipo social continuando con el reparto agrario pero con un nuevo código que eliminaba la prohibición que pesaba sobre los peones de las haciendas a quienes se había excluido del derecho de votación. Se estableció la Nacional Financiera, se incrementaron los montos de crédito rural por el Banco Nacional de Crédito Agrícola y el Banco Nacional de Crédito Ejidal que promovió el colectivismo ejidal, se termina el monumento a la Revolución, se inician los vuelos comerciales y el uso del automóvil.

Se inaugura el Museo de Artes Plásticas y el Palacio de Bellas Artes y Diego Rivera inicia el mural *El hombre controlador del universo*, en el segundo piso.<sup>163</sup>

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) quería contribuir con el arte y luchando contra el imperialismo norteamericano recuperar el nacionalismo que se había perdido y el Taller de Gráfica Popular (TGP), fundado en 1937 tuvieron algunos de sus miembros residiendo en el extranjero, tal fue el caso de Rufino Tamayo. Estos grupos fundaron la Galería Espiral.

### **María Izquierdo se inscribió a la Liga.**

La LEAR fue una organización creada en 1934, por el Partido Comunista Mexicano, cuyos miembros eligieron el uso del grabado en relieve para exponer los temas sociales y políticos que consideraban relevantes.<sup>164</sup>

Entre los pintores destacados que formaron parte de la LEAR se encontraban: Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Pablo O'Higgins, Rufino Tamayo, Feliciano de la Peña, Mariano Paredes, Rafael López Vázquez, Julio Prieto, Isidoro Ocampo, Ezequiel Negrete, Gonzalo Paz Pérez, María Izquierdo. Músicos como Blas Galindo, Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Carlos Chávez, José Pomar, así como escritores y poetas como Octavio Paz, José Mancisidor, Juan de la Cabada o Germán List Arzubide.

Ellos ilustraron periódicos, carteles y volantes, además de los libros de texto escolar editados por la Secretaría de Educación Pública. La Liga se inscribía en un contexto político y social en donde el nacionalismo se vinculaba con preocupaciones sociales progresistas, orientación estimulada durante el sexenio del gobierno cardenista, y por lo mismo no sólo pintores identificados con esas inquietudes formaron parte de esa organización.

Calles acompañado por Luis N. Morones regresó a finales de 1935, sólo que esta vez el mandato del presidente Cárdenas fue tajante, acusó a Calles de

---

<sup>163</sup> Reposición del que fue destruido por motivos ideológicos en el Centro Rockefeller de Nueva York y Catarsis de Orozco, en el mismo nivel.

<sup>164</sup> Lupina Lara Elizondo, *Visión de México y sus Artistas. Siglo XX 1901-1950*, Tomo I, p. 59.

acopio de armas y por ello lo obligó en abril de 1936 a salir de México para un exilio que duraría diez años.

Carolina Amor, con la ayuda de Juan O'Gorman, adecuó la planta baja de la casa de su familia, de estilo porfiriano, para que sirviera como una galería que tenía como función difundir el arte mexicano a través de su exposición y venta, acompañada por sus amigos Julio Castellanos, Julio Bracho e Isabela Corona.

Los inicios de la galería no fueron fáciles ya que muy pocas personas se interesaban en comprar obras de arte moderno, preferían obras clásicas. No obstante, Carolina Amor estableció contacto con agencias de turismo, hizo publicidad y poco a poco los clientes empezaron a llegar. Estos eran extranjeros que conocían algo de Orozco y de Rivera y a través de la galería de arte mexicano empezaron a descubrir otros artistas y manifestaciones plásticas.

Inés Amor expuso en su galería la obra de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Federico Cantú y Rufino Tamayo. Aunque también exhibió trabajos de artistas de calidad que no necesariamente se encontraban dentro de la corriente del muralismo, como fueron los casos de Julio Castellanos, Agustín Lazo, Gunther Gerzso o Rafael Coronel.

De esa galería salieron exposiciones de pintores mexicanos a Estados Unidos, en donde se presentaron obras de Ricardo Martínez, Juan Soriano, Guillermo Meza, Olga Costa y José Chávez Morado. Esas exposiciones de principios de los años cincuenta fueron decisivas para que en el exterior se conocieran y apreciaran expresiones y lenguajes pictóricos diferentes a los que ya conocían por los pinceles de Diego, Orozco o Siqueiros.

Juan Soriano entró también en contacto con la galería de las hermanas Amor en 1936 porque preparó ahí su primera exposición individual. Este pintor y escultor es prácticamente autodidacta y desde muy joven se incorporó al grupo de pintores e intelectuales mexicanos, conocía y participaba en el debate ideológico del momento.

Con el exilio de Calles y la recuperación de la crisis mundial, el general Cárdenas terminó con el maximato.

Se estableció el sistema económico de sustitución de importaciones, se crea el plan sexenal y El Castillo de Chapultepec lo convierte en museo nacional de historia.

**En 1936, María conoció a Antonin Artaud, quien influyó en su pintura. Una de las piezas de este periodo es *Marina*. En los dos años siguientes continua pintando *Sirenas y leones* (1936), *Bañistas* (1938).**

En España estalló la Guerra Civil y México colaboró con las fuerzas republicanas, en mayo de 1937 exigió frente a la Sociedad de las Naciones que se respetara la neutralidad internacional y se estableciera una distinción entre gobiernos legítimos que sufrían la agresión totalitaria y los que eran sus agresores sostenidos desde el extranjero.

Por ello, recibió a muchos refugiados entre ellos quinientos niños afectados por la guerra y luego a más de cuarenta mil republicanos exiliados entre los que se encontraban: José Gaos, Eduardo Nicol, Juan Roura, Parella, Luis Recasens Fiches, José Medina Echeverría, Joaquín Xirau, Juan David Bacca, Remedios Varo, José Renal, Arturo Souto, Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Enrique Climent, Antonio Peláez, Roberto Balbuena Spert y los fotógrafos José y Kati Horna.<sup>165</sup>

Algunos de ellos fundarían el Colegio Madrid, la casa de España en México que después daría origen al Colegio de México. Otros más, se incertaron en la Universidad Nacional Autónoma de México enriqueciendo la vida cultural e intelectual.

En un momento en que se dieron movilizaciones sociales, de obreros y campesinos, en buena parte del territorio nacional, Cárdenas transformó la CROM en Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) y su dirigente fue Vicente Lombardo Toledano, aliado de Cárdenas. El PNR cambió a ser el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) partido fundado por Cárdenas conformándose por varios sectores: la CTM y la Confederación Nacional Campesina (CNC) con Graciano Sánchez a la cabeza, los trabajadores, los

---

<sup>165</sup> Ibidem, p. 63.

militares y los burócratas, maestros, comerciantes, constituyeron (el llamado sector popular).<sup>166</sup>

Cárdenas quería organizar las clases trabajadoras vinculándolas para que le sirvieran de respaldo y contrapeso frente a grupos opositores. El desarrollo económico era prioritario. Se buscó una opción intermedia entre el capitalismo y un sistema con una distribución más justa del ingreso. Sin embargo, la ganadería y la agricultura se estancaron o retrocedieron, lo que ocasionó migración del campo a las ciudades.

Se funda Nacional Financiera (NAFINSA), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Politécnico Nacional (IPN), la Escuela Nacional de Educación Física, el consejo Técnico de Educación Agrícola, el departamento de asuntos indígenas, repartición de tierras y sistemas de irrigación, Departamento de turismo, banco de crédito rural (BANRURAL), el tribunal fiscal de la federación. También en 1937 se reorganizó la Comisión Federal de Electricidad (CFE), creada desde 1933.

**Empezaron los problemas en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y como resultado, Muñoz Cota destituye por presión de los “artepuristas” a Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Manuel Álvarez Bravo y María Izquierdo.**

Los despedidos, para defenderse crean la Asociación de Trabajadores del Arte (ATA) que duró unos cuantos días, su demanda era la restitución de las plazas que se les habían quitado debido a la crítica de los “artepuristas”. Obtienen la restitución en la LEAR y desaparece la ATA. Se agregan: Luis Cardoza y Aragón, Abreu Gómez, Jesús y Julio Bracho, Emilio Gómez Murial, Antonin Artaud, Juan Marinello y Nicolás Guillén.<sup>167</sup> Por la gran efervescencia del momento se disuelve la Federación de Escritores y Artistas Proletarios y se expulsa de la LEAR a Muñoz Cota.

---

<sup>166</sup> Idem, p. 36.

<sup>167</sup> Historia general de México, op. cit, p. 1018.

Por otra parte, el surrealismo nacido en Europa a principios del siglo XX, quería ver en las formas y expresiones del arte mexicano elementos de esa corriente. Por ello, uno de sus más importantes representantes, André Breton, viajó a México para establecer contacto con los artistas mexicanos. Lo que observó en las manifestaciones artísticas mexicanas fue que eran totalmente distintas al surrealismo.<sup>168</sup>

En 1938, León Trotsky llegó a México y fundó la IV Internacional.

Otro grupo que destacó en el arte en esta época fue el conocido con el nombre de ¡30-30!<sup>169</sup>

Cárdenas quería poner en marcha una revolución industrial, promoviendo el fomento de industrias novedosas (función del IPN), la reglamentación para exportar materias primas y suprimió el impuesto a la exportación de ganancias. Por su parte, la Confederación de Trabajadores Mexicanos, tuvo el encargo de mitigar las huelgas y facilitar las negociaciones entre obreros y patrones. El gobierno se comprometió a proporcionar infraestructura para mejorar el transporte, energía eléctrica, propiciar la mano de obra calificada y los inversionistas debían construir talleres y fábricas.<sup>170</sup>

El Muralismo de este periodo se caracterizó por el esfuerzo de crear una imagen del pueblo que surgía de las cenizas de la Revolución la que pretendía igualarse o identificarse con la lucha proletaria.

Entre 1937 y 1938, el gobierno de Cárdenas enfrentó un gran reto, el emplazamiento a huelga del nuevo sindicato de petroleros lo que polarizó la actitud nacionalista del Estado frente a las compañías extranjeras.

La solución del problema era crucial: las empresas no obedecieron el laudo legal que autorizaba tanto aumento de salarios como mejora de las prestaciones de los trabajadores. Esto significó un abierto desafío hacia el Estado mexicano al no obedecer el fallo de la Suprema Corte de Justicia.

---

<sup>168</sup> Lupina Lara Elizondo, *Visión de México y sus Artistas. Siglo XX 1901-1950*, Tomo I, p. 60.

<sup>169</sup> Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el Siglo XX*, p. 33.

<sup>170</sup> Lupina Lara Elizondo, *Visión de México y sus Artistas. Siglo XX 1901-1950*, Tomo I, p. 38.

Frente al temor de que se detuviera la extracción del petróleo del subsuelo y sobreviniera la inminente escasez del combustible, así como la actitud de desobediencia de los concesionarios, la respuesta del gobierno cardenista fue la expropiación petrolera apoyada por buena parte del pueblo. Esto sucedió el 18 de marzo de 1938.<sup>171</sup> Pocos meses después nació Petróleos Mexicanos (PEMEX) con subsidio del gobierno.

La expropiación no se hizo sin generar tensiones diplomáticas. Los ingleses, que tenían más inversiones que los norteamericanos, rompieron relaciones con los mexicanos. El presidente Roosevelt, fue cauto y comprensivo y afirmó que si México pagaba pronto y de manera justa, no habría intervención para defender a las compañías afectadas.

**En 1938, Izquierdo tiene un público reducido y fuertes necesidades económicas. María es nombrada pintora especialista en el Centro Productor de Artes Plásticas del departamento de Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Educación Pública.<sup>172</sup> Expone en la Stanley Rose del Hollywood Boulevard en Los Ángeles.**

El momento que se estaba viviendo significaba tomar decisiones cruciales:

- a) postura frente a las condiciones internacionales como era el fin de la Guerra Civil Española y la amenaza del fascismo en Europa; b) defender la reforma agraria; d) implantar la educación socialista; e) posicionamiento frente a EUA, país de cultura industrial.

Cárdenas evaluó bien la coyuntura internacional. Además del valor simbólico que tuvo la expropiación con relación al afianzamiento de la mexicanidad, la política educativa y cultural también dejó una honda huella.

Esta manifestación de fuerza de parte del gobierno cardenista dividió al país. En 1939, con la dirección de Manuel Gómez Morín se formó el Partido Acción

---

<sup>171</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>172</sup> José Pierre, *María Izquierdo. Situación de María Izquierdo en la pintura mexicana*, Centro cultural de arte contemporáneo, México, Nov. 1988- 1989, p. 78.

Nacional (PAN). Uno de los objetivos de esta organización era frenar lo que se consideraba eran tendencias socialistas y colectivistas del cardenismo.

Algunos grupos católicos y conservadores veían con preocupación la educación socialista que se estaba impartiendo en las escuelas. A estas filas de inconformes también se sumaron terratenientes cuyas propiedades habían sido afectadas. A ellos se agregaron los sinarquistas que tenían presencia en áreas rurales del país, especialmente en el Bajío.

**En 1939, María abandona el centro de la Ciudad de México, después vive en la colonia Roma y posteriormente, inicia una relación con el pintor chileno Raúl Uribe. Se muda a la colonia Anzures.**

**Uribe era empleado en la embajada de Chile y tenía muchas relaciones. Lo que sirvió para contratar a María para que les hiciera retratos.**

**Debido a su gusto por lo popular, fue representada por los caricaturistas al lado de Rivera y Orozco, entre las musas de la inteligencia mexicana como centro de una neoboemia.<sup>173</sup>**

Mientras se había desató la Segunda Guerra Mundial. México se declaró neutral.

**En 1939, María participó en 1st International Fair de Nueva York y en la Contemporary Art and Fine Arts Exhibitions del Golden Gate International Esposition de San Francisco.**

**En 1940, inicia con éxito artístico y económico, había expuesto en México, California, París y en Nueva York y participó en la exposición “Twenty centurias of Mexican Art” del Museo de Arte Moderno.**

**En 1943 tuvo una muestra individual en el Palacio de Bellas Artes y una colectiva en el Philadelphia Museum of Art, “Mexican Art today” organizada por Henry Clifford.**

En una jornada electoral disputada por el popular candidato Almazán, Manuel Ávila Camacho (1940- 1946) se impuso por Cárdenas y el partido oficial.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Ibidem, p. 51.

Ávila Camacho continuó la política del general Cárdenas, aunque fue más reformista y conservador lo que propició la industrialización del país porque dio estabilidad política y en consecuencia hubo avance económico.

Tanto Ávila Camacho como posteriormente Miguel Alemán, abandonarían poco a poco las políticas radicales de la Revolución y el espíritu público. Más tarde el régimen alemanista propiciaría una economía más sólida.<sup>175</sup>

En este contexto, nacen la Galería Universitaria, propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En esta década se inicia el “milagro mexicano”, se construyen presas para proveer de energía eléctrica a la vez que se evitan inundaciones y se canaliza el agua en obras de irrigación, favoreciendo a la propiedad privada por sobre los ejidos.

Los críticos de arte encontraban el mexicanismo en cualquier obra realizada por un pintor mexicano. El folklorismo estaba de moda, entre políticos mexicanos y diplomáticos latinoamericanos que eran los posibles clientes del arte.

México disminuyó el gasto militar considerablemente y así pudo invertir en carreteras, presas y servicios que crecieron año con año. Especialmente en el Sureste se dotó de infraestructura por ser una zona rica en recursos naturales a la vez que atrasada en términos sociales. Ya no sólo se extrajo petróleo sino que también se extrajo gas natural y se desarrolló la petroquímica. La industria también creció sobre todo la siderúrgica y la química. Se empezó hablar del Estado de Bienestar.

Al fin de la Segunda Guerra Mundial, con la inmigración se tuvo la oportunidad de ampliar experiencias por la llegada de personas con nuevas ideas a nuestro país. Los artistas europeos escapaban tanto de la Guerra Civil Española como de la Guerra Mundial, tal fue el caso de Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Rahon, Kati Horna, etc.

---

<sup>174</sup> Luis Aboites Aguilar, op. cit, p. 270.

<sup>175</sup> Lupina Lara Elizondo, Visión de México y sus Artistas. Siglo XX 1901-1950, Tomo I, p. 22.

A finales de los años treinta y principios de los cuarenta, una buena parte de los artistas abandonaron el centro de la ciudad para distribuirse e instalarse en los suburbios de ese entonces, es el caso de: Manuel y Lola Álvarez Bravo, Weston y Tina Modotti, se mudan a Tacubaya; Gabriel Fernández Ledesma y Antonio Ruiz “El Corzo”, viven en La Villa; Diego Rivera y Frida Kahlo estrenan las Casas Azul y rosa en San Angel y Juan O’Gorman termina la construcción de su taller Bauhaus, también en San Ángel.<sup>176</sup>

Un punto de referencia importante fue la zona cercana al monumento de la Revolución, a la que se le llamó “la pequeña Iberia” porque era lugar de reunión de refugiados españoles. Los artistas acostumbraban ir de visita a la casa de María Izquierdo, en donde Olga Costa y su esposo José Chávez Morado conocieron a Juan Soriano, a estas reuniones también acudían Diego de Meza y Raúl Anguiano. Remedios Varo vivía muy cerca, lo que facilitaba el intercambio de ideas y experiencias pictóricas, en las constantes reuniones bohemias y fiestas que organizaban. Esa estrecha convivencia permitió que los pintores mexicanos terminaran con el mito de que los pintores españoles recién emigrados estuvieran usurpando el espacio nacional.

En la galería de Inés Amor se promovieron exposiciones de pintores mexicanos que después pudieron ser admiradas en EUA, tal fue el caso de Ricardo Martínez, Juan Soriano, Guillermo Meza, Olga Costa y José Chávez Morado. Esta oportunidad fue decisiva para que se conocieran en EUA y en el resto del mundo expresiones y lenguajes pictóricos diferentes a los que ya eran ampliamente conocidos originados por los pinceles de “los tres grandes” del muralismo.

Durante la década de 1940 a 1950 la danza, el teatro y la literatura complementaron un rico panorama cultural aunque lleno de contrastes y marginalidad, desarrollo técnico y atraso rural, de crecimiento urbano y control político.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>177</sup> Idem, p. 65.

Debido a que era más sencillo dotar de servicios públicos como: alumbrado, agua potable, alcantarillado, transporte, educación y salud en un pequeño espacio geográfico, empieza a darse la concentración de la población en zonas como la Ciudad de México, Monterrey y Guadalajara. Después de 1940 la población tuvo una gran movilización del campo hacia las zonas urbanas.<sup>178</sup>

En el tránsito del gobierno de Cárdenas al del Manuel Ávila Camacho, la cultura nacional estaría constituida, según la concepción dominante y sus jueces, por los que se consideraban próceres ya fuera de la escritura, historia, artes plásticas o música que habían trabajado por el bien de la patria.

Se crean instituciones como: El Colegio Nacional, que es un equivalente a la Academia francesa y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) con la función de difundir la cultura. También se dedica un espacio en el panteón para la Rotonda de los Hombres Ilustres y ahí se sepultan hombres que cumplen con los lineamientos artísticos e intelectuales que el Estado respeta.<sup>179</sup>

En agosto de 1940 Trotsky es asesinado por su secretario Ramón Mercader, que al parecer era agente de Stalin.

En 1940, David Alfaro Siqueiros tenía 44 años, su obra mural era escasa, en cambio tenía importante obra de caballete. Seis años después hizo un interesante proyecto en la escalera de la Antigua Aduana de Santo Domingo, en la ciudad de México, obra que no finalizó. Entre 1952 y 1953 pintó los murales del Instituto Politécnico Nacional y del Hospital de la Raza y en Ciudad Universitaria pintó al exterior del edificio de rectoría, en relieve recubierto de vitro- mosaico. Su última gran obra, en colaboración con sus discípulos fue el Poliforum Siqueiros del que iba hacer entonces Hotel de México.<sup>180</sup>

Movimiento paralelo al de la pintura es el “grabado de la Escuela Mexicana”. Se encuentra motivado por las mismas preocupaciones sociales y nacionales. Abandonó las técnicas complicadas del metal y se dedicó al grabado en hueco

---

<sup>178</sup> Luis Aboites Aguilar, op. cit, p. 274.

<sup>179</sup> Carlos Monsiváis, *La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas*, en José Emilio Pacheco Et Al, *En torno a la Cultura Nacional*, Sep- Ochentas, México, 1982. p 203.

<sup>180</sup> Lupina Lara Elizondo, *Visión de México y sus Artistas*, Siglo XX 1901-1950, Tomo I, p. 67.

en madera de hilo o en linóleo, lo que permitía un trabajo rápido y de fácil reproducción. Los grabadores produjeron obras de gran importancia, en especial Leopoldo Méndez que consigue conjuntar la fuerza del mensaje con la riqueza imaginativa y una inmensa ternura.<sup>181</sup>

Es difícil hablar de tendencias. Muchos de los pintores importantes se formaron en un medio hostil y la mayoría de las veces aislados, lidiando una batalla contra la vieja escuela mexicana, luchando por ser reconocidos.

Estaban en contra de aquella escuela y cada uno tuvo que buscar inspiración como mejor pudieron desarrollando un trabajo individual y solitario. El único punto de contacto era la defensa frente al enemigo común que era la Escuela Nacionalista, que también tuvo especial cuidado en atacarlos.

A pesar de que la Galería Espiral, dirigida por Olga Costa en 1941, sólo existió dos años, dio origen a la Sociedad de Arte Moderno. Costa estuvo rodeada de un grupo de artistas entre los que se encontraban: Gabriel Fernández Ledesma, Angelica Belfo, Germán Cueto, Feliciano Peña y Francisco Zúñiga. Se extendieron con la participación de Fernando y Susana Gamboa, Malú Bock, Alfred Barr y Henry Clifford. Estos últimos dirigían el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el de Filadelfia respectivamente.

Orozco pintó Apocalipsis, en la cúpula de la iglesia del Hospital de Jesús.

Las centrales obreras se subordinaron al Estado y esto se evidenció con la caída de Lombardo Toledano como líder de la CTM en 1941. La unidad nacional sustituyó a la lucha de clases y el nuevo líder que abanderó esta idea de unidad fue Fidel Velásquez quien se mantuvo al frente de la CTM durante 56 años.

Submarinos alemanes atacaron dos buques petroleros por lo que México les declaró la guerra a las naciones del Eje sumándose a los aliados.<sup>182</sup> Esto impactó positivamente a la economía que recibió flujo de capital del exterior y la consecuente posibilidad de emprender nuevos negocios. El peso se estabilizó,

---

<sup>181</sup> Jorge Alberto Manrique, Una visión del arte y de la historia, Tomo IV, p. 91.

<sup>182</sup> Lupina Lara Elizondo, Visión de México y sus Artistas. *Siglo XX 1901-1950*, Tomo I, p. 39.

la agricultura se incrementó beneficiando la balanza de pagos en tanto se conservaba el bajo costo de la mano de obra. Los esfuerzos de la industrialización de los años treinta se fortalecieron entre grupos privados. Se cubrieron los desabastos, se aumentó la capacidad de exportación de materias primas a EUA así como de mano de obra por lo que México empezó acumular divisas y recibió préstamos de la comunidad internacional.

Como era difícil adquirir productos extranjeros se unieron esfuerzos para producirlos en el país, lo que fue conocido como sustitución de importaciones, reforzando con impuestos la importación para proteger los productos nacionales de la competencia internacional. México logró también un acuerdo por el que se redujo el 90% de sus adeudos con EUA pero para dar este acercamiento con EUA se eliminó la educación socialista.<sup>183</sup>

La ciudad de México, lo mismo que su población se extendió y creció. El Estado apoyaba los espacios de difusión artística que también aumentaron con objeto de formar nuevas generaciones de pintores. En 1942, reabrió la escuela de pintores, ahora con el nombre de Escuela de Pintura y Escultura “la Esmeralda”, dependiente del INBA. En ella dieron clases profesores como Diego Rivera, Frida Kahlo, Federico Cantú, Manuel Rodríguez Lozano, Feliciano Peña, Luis Ortiz Monasterio y Raúl Anguiano.<sup>184</sup>

**En 1942 María pinta, *Mi tía, un amiguito y yo*. Sufre una delicada intervención quirúrgica por padecimientos cardiacos. Sin embargo, repara 60 óleos para una exposición en 1943 en el Palacio de Bellas Artes**

**Escribe para la Revista *Hoy*.**

**Inicia una serie de paisajes tropicales, vistas panorámicas, paisajes desolados, escenas costumbristas y naturalezas muertas. Pinta *Manzanas* (1947); *Huachinango* (1943), una serie de alacenas idénticas pero con diferentes objetos de arte popular.<sup>185</sup>**

---

<sup>183</sup> Luis Aboites Aguilar, op. cit, p. 271.

<sup>184</sup> Lupina Lara Elizondo, Visión de México y sus Artistas. *Siglo XX 1901-1950*, Tomo I, p. 66.

<sup>185</sup> José Pierre, op. cit, p. 52.

El Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) fue creado a nivel nacional en 1943, que junto con Petróleos Mexicanos, PEMEX y Nacional Financiera NAFINSA evidenciaban que el gasto público era indispensable para impulsar la economía.

En ese mismo año se crea la Secretaría de Marina y la Secretaría de la Defensa Nacional y se establece el salario mínimo. En economía se continúa con el sistema de sustitución de importaciones.

Es entonces cuando Diego Rivera pintó en los murales del Hospital de Cardiología la historia de esa especialidad de la medicina, un mural con temática similar lo realizó en el Hospital de la Raza en 1954. Después pintaría *Sueño de una tarde dominical* en el Hotel del Prado, frente a la Alameda Central en donde rescató personajes cotidianos que ya habían sido pintados en murales anteriores.

Después de la Segunda Guerra Mundial 1945, se desarrollaron más abiertamente corrientes de vanguardia vinculadas a planteamientos más universales porque artistas jóvenes descubrieron nuevos caminos en movimientos artísticos aparecidos como forma de denuncia de las atrocidades cometidas durante la guerra. Es entonces cuando el Muralismo mexicano alcanzó su esplendor.

A finales de los años cuarenta se hace cada vez más patente la crisis de la escuela mexicana por su incapacidad de renovación, lo que remarcaría la conclusión de una época gloriosa.

En el arte internacional, especialmente en el cine se muestra a la ciudad y sus problemas, como ejemplo tenemos la película *Los olvidados*, 1950 escrita y dirigida por Luis Buñuel, *Maldita ciudad*, 1954 dirigida por Ismael Rodríguez, *¿A dónde van nuestros hijos?* 1958, dirigida por Benito Alazraki.<sup>186</sup>

**En 1945 María fue contratada para pintar un mural en el edificio de Gobierno del DF. Pronto fue informada de la cancelación del proyecto por**

---

<sup>186</sup> Algunos datos interesantes al respecto se encuentran en exhibición en el Museo del Estanquillo en el centro de la ciudad de México, como una colección personal de Carlos Monsiváis.

**razones “técnicas”. Hizo declaraciones en la prensa afirmando que había un monopolio de la pintura mural.**

**En 1946 fue objeto de una campaña de desprestigio.**

Al término de la Segunda Guerra Mundial, se consolidó el lugar de EUA como potencia mundial frente a otra gran potencia: la URSS.

En ésta época, los artistas de diferentes países se pudieron desplazar por diversas partes del mundo, lo que les permitió a conocer nuevas corrientes plásticas, así como a sus autores y al mismo tiempo transmitir a otros su propia experiencia.

En México, la industrialización del país fue la prioridad del gobierno. Se pensaba que la modernización dependía de multiplicar fábricas, técnicos y obreros, aunque también se invirtió en innovar tecnología.

Fue notorio el crecimiento de la Ciudad de México, tanto en extensión como en concentración de la población y se pensó que el sureste del país podía aliviar de algunas zonas del centro e incluso del norte como La Laguna.

Sin embargo, el grupo de los artistas no creció en la misma proporción, por lo que era muy fácil reconocerlos ya que se reunían en lugares comunes como: la Galería de Inés Amor, el Café París, el Teatro Orientación, la casa de María Asúnsolo, en donde era frecuente encontrar a Juan Soriano, Fernando Benítez (es el investigador que estudió a los indios de México), Jesús Guerrero Galván, Ricardo Martínez, entre otros. Esta etapa de la vida bohemia en México se caracterizó por la famosa producción de Julio Bracho tanto con Isabel Corona como con Xavier Villaurrutia.

El Partido de la Revolución Mexicana cambió su nombre a Partido Revolucionario Institucional (PRI) permitiendo la transición pacífica del poder tanto en la federación como en los municipios, entre los mismos miembros del poder. El PRI se oficializó, algunas veces utilizó la represión para controlar a la oposición aunque también jugó su extraordinaria capacidad para negociar e incorporar un contrapeso político, el PAN. Con el manejo del poder logró también el descontento de algunos sectores medios canalizando las demandas

sociales a través de las elecciones demostrando también capacidad en el manejo de masas marginadas.

Se reforma el artículo 47 de la Constitución sobre la propiedad de la Tierra, se da una gran migración campesina hacia las ciudades. En este momento también a consecuencia de la industrialización “el milagro mexicano” surge el sindicalismo. Se le da el registro al Partido Socialista.

En 1946, fue electo el primer presidente civil, Miguel Alemán Valdés<sup>187</sup> (1946-1952). Se dedicó a continuar con el proceso de industrialización y propiciar el crecimiento empresarial. Este gobierno reinterpretó el proceso revolucionario mexicano y para corregir el rumbo se basó en la teoría y la práctica desarrollista con la consecuente acumulación de riqueza, esta fue la manera de consolidar el capitalismo. Se propician las inversiones extranjeras y se acepta su influencia en la economía.<sup>188</sup>

**En 1946, Izquierdo pintó *El Idilio (1946), Naturaleza viva con Huachinango y Naturaleza muerta con Huachinango (1946).***

**Cuando Lilia Carrillo tiene la edad de 16 años se empieza a interesar por la pintura. Manuel Rodríguez Lozano le da clases en La Esmeralda, por lo que se considera heredera de la Escuela Mexicana de pintura.**

**Durante una práctica en el ex convento de San Diego cayó de un andamio, lesionándose la espalda.**

En 1947, Orozco se ocupó de la decoración del muro curvo del teatro al aire libre de la Escuela Nacional, al mismo tiempo que de la gran cabeza de Benito Juárez para el castillo de Chapultepec.

**María pinta los *altares de Dolores (1946), Naturaleza viva (1946), Sueño y presentimiento (1947) y Niña Indiferente (1947).***

Al inicio del régimen, el INBA tuvo ya fines precisos, autonomía en sus decisiones y fondos para la promoción del arte, esto marca la aceptación y

---

<sup>187</sup> Luis Aboites Aguilar, op. cit, p. 277.

<sup>188</sup> Historia general de México, op. cit, p. 1035.

reconocimiento de la cultura nacionalista, en el que la pintura mural y la Escuela Mexicana fueron claves pero también marca la aparición de su crisis. A pesar de ello, el INBA promovió tanto obras murales como exposiciones en el país y en el extranjero que difundieron esta escuela.

Hacia 1947, el discurso del movimiento muralista se había agotado en su lectura crítica de la historia, además su compromiso social era similar a los discursos oficiales del Estado. En contraparte, la pintura de caballete daba oportunidad a los pintores para explorar distintos lenguajes en coherencia con el espíritu de apertura característico del arte moderno de México.

Don Alfonso Reyes, al frente del Colegio de México (Institución educativa reconocida por su gran calidad, fundada por intelectuales tanto mexicanos como refugiados españoles) publicó su ensayo *El deslinde*, este trabajo es reconocido por marcar el impulso formalista de las letras mexicanas. Entre los docentes del COLMEX se contaban: Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Jesús Siva Herzog y José Vasconcelos. Entre los alumnos, futuros políticos estaban Jaime Torres Bodet y Agustín Yáñez. Entre los intelectuales de esa época también estuvieron Manuel Gómez Morín y Vicente Lombardo Toledano.

Sin embargo, la sociedad mexicana era una sociedad encerrada en sí misma, muy celosa de sus valores tradicionales mismos que conservó y transmitió, lo que dificultó abrirse y aceptar las manifestaciones culturales que fueran juzgadas como peligrosas para las “buenas costumbres”.

La censura se practicaba cotidianamente y se aplicaba a la nueva generación de pensadores y creadores artísticos que constituían la parte intelectual y creativa de un nuevo México cuyo proyecto era el desarrollo industrial y su reinserción a la economía mundial como la vía al desarrollo.

En poco tiempo la estructura social se volvió a polarizar con el consecuente surgimiento de diversos grupos sociales con enormes diferencias entre ellos.

Sin embargo, esta situación fue un poco diferente de épocas anteriores porque la naciente clase media resultado de la acelerada industrialización tuvo acceso

poco a poco a la educación, servicios médicos, diversión, etc. Que la mayoría de los campesinos y obreros no tuvieron.<sup>189</sup>

El señor Emilio Azcárraga creció al mismo tiempo que la televisión se convirtió en un medio de comunicación masivo, en muy poco tiempo en los hogares mexicanos se desarrolló la costumbre de reunirse en torno al aparato de televisión, aunque también rápidamente aumentó el número de televisores por hogar. Simultáneamente al fenómeno de urbanización, las facilidades para transportación aérea, la comunicación vía telefónica, el desarrollo de la televisión se dio el intercambio de ideas de intelectuales y artistas.

Entre 1947 y 1951, el gobierno federal trabajó en un amplio programa de inversiones orientado a la construcción de hidroeléctricas, grandes avenidas y drenaje, desmonte de tierras, tala de bosques y selvas con la finalidad de extender la agricultura. Paralelamente los poderes de la unión, el legislativo y el judicial se habían visto debilitados por el autoritarismo y populismo que ejercía el régimen. En tanto, éste último fundó el Banco Nacional de ejército y la armada, lo que de alguna manera le aseguraba su respaldo.

Del otro lado del mundo, José Stalin hizo su famosa declaración sobre la incompatibilidad del mundo comunista y el capitalismo. En respuesta, Fulton da su discurso de la Cortina de hierro al mismo tiempo que Kennan manda un telegrama a EUA sobre los planes de dominación de la URSS.

1947 es el año que se conoce como el año de difusión de la Doctrina Monroe “América para los americanos”. A partir de ese momento se inician las intervenciones de EUA por toda Latinoamérica.

También en 1947 se establece el premio nacional de ciencias y artes, la ley general de derechos de autor y ley federal sobre impuestos mercantiles.

En 1948 en México se fundó la confederación nacional de organizaciones patronales (CNOP) y empieza a surgir una nueva generación de empresarios mexicanos. Al mismo tiempo se da la transformación de la Cámara Nacional de

---

<sup>189</sup> Lupina Lara Elizondo, Visión de México y sus Artistas. Siglo XX 1901-1950, Tomo I, p. 64.

la Industria de la Transformación (CANACINTRA) y Confederación de Cámaras Industriales (CONCAMIN).

En lo internacional, se reconoce el Estado de Israel y se establece la Organización Europea de cooperación económica, la Organización de Estados Americanos (OEA) y la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

**En febrero de 1948 María Izquierdo sufrió una hemiplejía y como secuela sufre parálisis parcial. Su carrera se detuvo casi un año, a pesar de estar recluída en una cama pintó más de 25 cuadros.**<sup>190</sup>

En 1949, poco antes de morir Orozco pintó murales y cuadros muy importantes: la decoración de la Biblioteca Gabino Ortiz de Jililpan, los frescos de la recién construida Suprema Corte de Justicia y los tableros móviles, Dive bomber, capaces de ser combinados en diversas posiciones y de formas abstractas, para el Museo de Arte Modero de Nueva York.

Nace el Salón de la Plástica Mexicana y mediante un consejo los artistas participan en su dirección, aunque la idea ya había sido manejada años atrás por Fernando Gamboa y Carlos Chávez. Habían propuesto una sala de pintura dependiente del INBA, en donde se pudieran hacer ventas libres previo cobro de una comisión, esto con objeto de evitar una comercialización exagerada del arte.

Octavio Paz publicó *El laberinto de la soledad*.

Debido al ya mencionado crecimiento de la población en la ciudades, se hizo necesaria la regulación de los precios en alimentos, con ese fin se creó primero en 1938 el Comité Regulador del Mercado de los Subsistemas, después en 1949 la Compañía Exportadora e Importadora Mexicana y finalmente en 1961 la Compañía Nacional de Subsistemas Populares (CONASUPO).

En este periodo, a cambio del control de los trabajadores, los líderes sindicales recibieron privilegios y cargos públicos muchas veces a través de la

---

<sup>190</sup> Luis Martín Lozano (coord.), op. cit, p.14.

canalización vía elecciones haciéndolos candidatos del partido oficial para la representación popular.<sup>191</sup>

Los años cincuenta se inician con el triunfo del nacionalismo.

A principio de la década el periodo muralista estaba pasando, Orozco había muerto, hacía tiempo Rivera no ofrecía nuevas propuestas y Siqueiros seguía defendiendo a la Escuela Mexicana.

Es entonces cuando surge un nuevo movimiento que se conocerá como “La Ruptura”. En ella, artistas jóvenes expresaron libremente sus individualidades, estableciendo un lenguaje de transición contra el oficialismo de la Escuela Mexicana de pintura.

Simultáneamente, llegaron a México artistas de diferentes partes, debido a razones políticas, ideológicas, religiosas: alemanes Paul Westheim y Mathías Goeritz, la inglesa Leonora Carrington, Alice Rahon, de Francia Vlady, de Rusia Kasuya Sakai, japonés- argentino y Roger Von Gunten, de Suiza. Sin lugar a dudas, tuvieron influencia en el desarrollo del arte mexicano no sin dificultades generaron espacios principalmente en galerías y en escuelas.

El muralismo se identificó cada vez más con los intereses dominantes, por ser un magnífico instrumento de propaganda, especialmente hacia el exterior, por lo que había conseguido hacerse de un mercado a base de contratos oficiales, ya que sus representantes pintaban por encargo, lo cual significó un elemento que fue fuertemente criticado, especialmente por el movimiento de *La Ruptura* compuesto por jóvenes pintores que rompen con el muralismo tratando de establecer una nueva relación con el medio y sus problemas.

Los miembros de *La Ruptura*, tienen la conciencia clara de que el pintor establece relaciones con el Estado de acuerdo a la autenticidad y no de sus representaciones. Su pintura debe ser tan honesta que debe ser totalmente coherente con su pensamiento y su vida.<sup>192</sup> Los conocidos como “los tres

---

<sup>191</sup> Luis Aboites Aguilar, op. cit, p. 273.

<sup>192</sup> Catálogo de la exposición *Ruptura*, 1952 – 1965, Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Museo Biblioteca Pape, INBA, SEP, México, 1988, p. 23.

grandes”, en su momento se habían beneficiado del aislamiento que tuvo Europa como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial mientras que EUA no tenía algo importante que ofrecer en materia de arte, hasta la aparición del expresionismo abstracto.

Durante las reuniones a las que asistían algunos pintores, se dio el intercambio de ideas de tal surte que lograron identificar ciertos intereses, logrando unidad en cuanto a su oposición frente a la pintura mural nacional. Se dio con ello inicio a una serie de manifestaciones de estos jóvenes artistas, por lo que empezaron a sufrir duros ataques y fuertes críticas, provenientes tanto del extranjero como de las instancias oficiales. Entonces tomaron la decisión de tomar distancia de los temas considerados como nacionalistas así como del arte realista, para lograr lo anterior escogieron un camino relacionado con la subjetividad y cercano a las vanguardias artísticas internacionales, lo que dio nuevos motivos para ser criticados, calificándolos de que su arte respondía a intereses extranjeros.

Se dieron entonces batallas encarnizadas con respuestas manifestadas a través de la obra artística de estos jóvenes críticos que trataban de imponer su arte transformando el panorama artístico mexicano. Entre más opiniones desfavorables recibían, más se fortalecían y era más fuerte el lazo que los unía en su posición de estar en contra que la finalidad de lograr algo.

Entre los miembros de esta generación rebelde se encontraban: Juan Soriano que desarrolló un lirismo onírico expresado muy libremente; Pedro Coronel con sus formas fuertes y colorido, apoyado en el arte popular; Gunther Gerzso con un surrealismo informal. Ellos se habían reunido previamente para desarrollar su propia crítica acerca de la Escuela Mexicana.

Algunos de los lugares de reunión de estos pintores críticos fueron: la galería Proteo, la galería Antonio Souza, después la Junta Martín y la galería de Inés Amor. A pesar de que coincidían en su postura crítica hacia la Escuela Mexicana, cada uno había iniciado la búsqueda de su propia expresión, por lo tanto no había identificación plena con tendencias artísticas.

En otras palabras, lo que caracterizó a este nuevo arte mexicano fue su carencia de tendencias definidas y que no había grupos conformados trabajando sobre un mismo problema o una misma línea. Es decir, cada quien tomó lo que pudo de donde pudo y como pudo para ir creando su propia obra.

No se consideraba válido tomar la experiencia de los demás colegas, ya que cada pintor debía encontrar su propia vía. Una situación que se calificó de anárquica evitando influencias ajenas. Poco a poco, entre ellos se notó la desconfianza y se fue marcando una distancia entre el modelo y la obra, por una necesidad y deseo explícito de no seguir la línea que marcaban los que se consideraban como los nacionalistas, como si su camino fuera el único para serlo. Entonces se valieron de todo lo útil que puede encontrarse en cualquier parte, un arte moderno, arte de experiencia personal, individual e intransferible.

En ese ambiente desfavorable para ser reconocidos, gracias al valor que cada uno de estos jóvenes tuvo, después de un tiempo de lucha, lograron cambiar la situación. Por otra parte, ellos consideraron que la crisis de la pintura mural o el estancamiento de la Escuela Mexicana no se debía únicamente a que Orozco hubiera muerto y Rivera se encontrara prácticamente desaparecido, sino porque la situación social había cambiado y se tenían que considerar los recientes acontecimientos además de destacar nuevos valores.

Es decir, la crisis de la Escuela Mexicana no sólo era resultado de causas internas sino de que los apoyos del exterior se habían modificado. Si bien al principio había recibido una franca aceptación por la crítica y mercado estadounidense en especial cuando la crisis financiera produjo una apertura ideológica con rasgos de izquierda, también se dio porque las pinturas mexicanas eran más baratas que las de artistas europeos. Al terminar la guerra esta situación se revirtió.

Por otra parte, un grupo de extranjeros residentes en México se sintieron ligados, de manera natural a estos jóvenes rebeldes, ellos fueron: Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Mathias Goeritz y Remedios Varo. Mathias Goeritz, levantaba gran polémica con sus declaraciones y obra atípica y ofrecía la ventaja de estar perfectamente actualizado en cuanto al manejo de información.

Cuando el grupo de *La Ruptura* empezó a buscar motivos para defenderse, se interesaron por artistas que habían realizado alguna obra ajena a los muralistas. Éste fue el caso de Rufino Tamayo que regresó a México después de haber tenido éxito en Nueva York y reconocimiento internacional, mismo que había logrado contra todos los pronósticos de la Escuela Mexicana.

El expresionismo, el neocubismo y la abstracción fueron fomentados por algunos de estos pintores que al principio fueron figurativos y paulatinamente transitarían hacia la abstracción lírica, tal es el caso de: Alberto Gironella, Enrique Echeverría, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Roger von Gunten, Cordelia Urueta y Luis Mishizawa.

No hay que perder de vista que estos pintores eran en extremo individualistas y su trabajo fue primordialmente de caballete, habían quedado muy lejos los tiempos en que se peleaban por los grandes espacios, las paredes de edificios públicos y todavía más lejos aún la representación de una sociedad sin clases.<sup>193</sup>

Mientras tanto, en Europa se estaba viviendo la Guerra Fría y los medios masivos de comunicación sembraron en occidente un gran temor hacia el comunismo, mismo que se consolidó a través de la televisión.

Para comprender el trabajo de los artistas de *La Ruptura*, sobretodo por su alejamiento de los contenidos ideologizados, es indispensable recurrir a la obra de Tamayo, Mérida, Gunther Gerzso, Ricardo Martínez, Juan Soriano y Pedro Coronel porque son referente insustituible.

Cuando ya se pudo identificar propiamente al grupo de *La Ruptura* sus integrantes eran: Manuel Felguérez (1928), Carlos Mérida (1891- 1984), Mathias Goeritz (1915- 1990), Gunther Gerzso (1915- 2000), Wolfgang Paalen (1905- 1959), Manuel Álvarez Bravo (1902- 2002), Armando Salas Portugal, Antonio Caballero, Rufino Tamayo (1899- 1991), Lilia Carrillo (1930- 1974), Cordelia Urueta (1908), Rodolfo Nieto (1936- 1985), Kati Horna (1912- 2000),

---

<sup>193</sup> Lupina Lara Elizondo, *Visión de México y sus Artistas. Siglo XX 1901-1950*, Tomo I, p. 69.

Roger von Gunthen, Héctor García, José Luis Cuervas (1934- 1994), Pedro Coronel (1923-1985), José Horna, Arnaldo Coen (1940), Estanislao Contreras (1939), Gerardo Suter (1957), Mariana Yampolsky (1925-2002), Adolfo Riestra (1944-1989), Fernando García Ponce (1933-1987), Vicente Rojo (1937), Kazuya Sakai (1927-2001), Eduardo Terrazas (1935), Helen Escobedo (1934), Maris Bustamante, Felipe Ehrenberg (1943), Adolfo Patiño Torres (1954-2005), Yolanda Andrade, Pablo Ortiz Monasterio (1952), Martha Palau (1934), Adolfo Riestra (1944-1989), Francisco Toledo (1940), Laura Anderson (1958), Alfredo Castañeda (1938), Francisco Castro Leñero (1954), Irma Palacios (1943), Roberto Turnbull (1959), Germán Venegas Pérez (1959), Kyoto Ota (1948), Julio Galán (1959-2006), Gabriel Orozco (1962), Michael Tracy (1943), Gerardo Suter (1957).

Como mencionamos, originalmente en México surgieron algunos artistas abstractos líricos entre ellos **Lilia Carrillo, quien de hecho fue la precursora.** Tenía una sensibilidad finísima y hay quien opina que se apoyaba en los logros de Tamayo pero los hace más puros hasta permitir una expresión íntima y concentrada; Fernando García Ponce (hermano de Juan García Ponce, el escritor) maneja una paleta de colores planos; Rocha apoya su quehacer en la expresión de emociones a través de la fineza de texturas; Rodolfo Nieto, era rabiosamente informal.

Tamayo tenía un estilo personal en el que manifestaba preferencia por la forma, con un sentido de absoluto. Esto era porque, el artista oaxaqueño era ya un maestro consumado, con reconocimiento internacional, especialmente célebres son sus cuadros: *Músicos cantores*, *Mujer en la noche*, *El grito*, *Músicas dormidas*. A través de su obra expresó tradiciones, fisonomía y carácter de los mexicanos con un lenguaje distinto a los que se habían dado a conocer con anterioridad. Esta característica fue la que permitió reconocerlo como un artista mexicano y universal.

Cuevas ha sido reconocido por sus extraordinarios dibujos, se mueve entre dos extremos: la ternura y la violencia mostrando las entrañas del mundo. En cuanto a Francisco Corzas y Rafael Coronel, el primero tiene fuerte contrastes

de color y efectos de oposición, en tanto el segundo con una materia pictórica extremadamente delgada y delicada, se mueve en terreno ambiguo.<sup>194</sup>

México trataba de ser a la vez industrial y moderno. La palabra “revolución”, cada vez era un concepto más abstracto y vacío de contenido, incapaz de justificar la realidad. Se hacen las primeras transmisiones televisivas a nivel nacional y el cine comienza abordar temas urbanos (carreteras, pobres, jóvenes universitarios) reflejando el cambio que vivía el país.

Poco a poco empezaron a llegar libros y revistas de las cuales se nutrieron en tanto algunos más lograron conseguir becas y se fueron a estudiar a Europa. El movimiento artístico de la posguerra en Nueva York fue el *action painting* que tuvo resonancia mundial.

La cultura artística europea se volvía hacer presente y llegaba a México a través del mercado estadounidense. Los jóvenes artistas mexicanos se sintieron aislados y desarrollaron tendencias diferenciadas.

Tanto en la pintura como en el nuevo grabado mexicano no hay tendencias fácilmente identificables sino que se intenta relacionar esfuerzos individuales y casi aislados. Sin embargo, haciendo un esfuerzo podemos agruparlos en:

- a) Expresionistas: José Luis Cuevas, fino y violento dibujante que expresa el interior de las cosas; Felguérez en un momento de su carrera, Francisco Corzas, Alberto Gironella que glosa obras maestras del arte del pasado a la luz del siglo veinte, con una iconología irredenta, que lo acerca a veces a expresiones de tipo *pop art*.
- b) Geométricos: Vicente Rojo, que siendo geométrico no se desprende de un íntimo lirismo; Manuel Felguérez en su época reciente; Kazuya Sakai o Helen Escobedo.
- c) Abstractos líricos: Lilia Carrillo, extraordinariamente fina y sensible o Fernando García Ponce
- d) Surrealistas: que contaban con un viejo antecedente mexicano de arte fantástico y con la obra extraordinaria de Frida Kahlo, a lo que se sumó

---

<sup>194</sup> Jorge Alberto Manrique, Una visión del arte y de la historia, Tomo IV, p. 71.

la presencia en México de las finas pintoras Leonora Carrington y Remedios Varo;<sup>195</sup> como surrealista habría que considerar a Pedro Friedeberg, por más que su personal expresión resulte atípica y en buena manera se ligue a experiencias del *op art*.

- e) Neofigurativos líricos: Francisco Toledo, que con extraordinaria fantasía y magnífica calidad pictórica recrea y recupera una visión mítica del universo; Brian Nissen o Roger von Gunten.

Todo el periodo de cerrazón estaba en crisis y se empezaba a vislumbrar la apertura.<sup>196</sup> Habiendo roto con el muralismo, se conjunta la presencia de la vanguardia europea y después la neoyorquina. Es importante destacar que las corrientes internacionales no se hicieron presentes en México de manera paulatina, sino que irrumpieron como dando un gran golpe que tuvo consecuencias importantes.<sup>197</sup>

A pesar de ello, en México no parece muy fácil desarrollar las vanguardias excepto en algunos casos marginales. En realidad lo que puede observarse es un grupo de buenos artistas que van desde la búsqueda de la espiritualidad (Goertiz o Gerzso), al geometrismo (Rojo o Sakai) o la investigación gestáltica (Felguérez) hasta el lirismo (Fernando García Ponce).<sup>198</sup>

Coronel, Soriano y Tamayo, no se sentían los únicos herederos ideológicos de la Revolución. Por lo que cada uno buscó en sus obras formas nuevas y objetos de inspiración para sus pinturas.

Los jóvenes de *La Ruptura* que se identificaron con Coronel, Soriano y Tamayo, se esforzaron mucho para mantenerse con vida cuando los muralistas estaban de moda y casi los asfixiaban.

---

<sup>195</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>196</sup> Idem, p. 93.

<sup>197</sup> Id, p. 75.

<sup>198</sup> Ib, p. 95.

Estos artistas que representaban una vía diferente de la escuela mexicana, no tenía acceso a los espacios públicos ni apoyo decidido del gobierno, en un momento de crecimiento económico en el que la sociedad tenía mayor capacidad económica, esto explica que para sobrevivir en esos años algunos artistas se vieran en la necesidad de organizarse para poder montar sus exposiciones en galerías independientes. Como por ejemplo en 1952, Vlady, Héctor Xavier y Gironella fundaron la galería Prisse que se especializaba en dar a conocer lo último del arte mexicano.<sup>199</sup>

Paradójicamente estas galerías aparecieron y desaparecieron rápidamente, de tal suerte que ninguna de ellas existe actualmente por la poca participación privada para promover actividades artísticas pero sobretodo por lo escaso y casi nulo número de coleccionistas.<sup>200</sup>

**Juan Soriano, fue el primero que le mostró a Lilia Carrillo una visión más amplia del arte, diferente a la de la academia, y le recomendó que dejara el país para seguir su carrera en el extranjero.**<sup>201</sup>

**En 1951, Lilia obtuvo el título de maestra de artes plásticas con mención honorífica. Contrajo matrimonio con Ricardo Guerra.**

**Residieron poco tiempo en Guanajuato y después entre 1953 y 1955, se fueron becados a Europa.**

**Es alumna de la *Académie de la Grand Chaumière*, en el momento de transición de la vanguardia. El automatismo puede notarse en sus primeros cuadros.**

Inaugurada en 1952, la Ciudad Universitaria empieza a tener vida propia. Como muestra de la expansión urbana se pone en marcha un enorme fraccionamiento conocido como Ciudad Satélite, simultáneamente empiezan a planearse los grandes centros comerciales imitando a los “malls” de EUA con grandes tiendas departamentales.

---

<sup>199</sup> Lupina Lara Elizondo, Visión de México y sus Artistas. Siglo XX 1901-1950, Tomo I, p. 69.

<sup>200</sup> Jorge Alberto Manrique, Una visión del arte y de la historia, Tomo IV, p. 79.

<sup>201</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 7.

**En 1952 María Izquierdo pinta Infancia el país.**

Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) sucedió a Miguel Alemán, durante su gobierno se esforzó por sacudirse de la fuerte imagen de Alemán sin éxito.

Eisenhower, toma posesión de la presidencia en EUA.

En 1953 las mujeres obtuvieron el derecho al voto en México.

**El 31 de agosto de 1953 María Izquierdo se divorcia. En enero de 1954, se vio obligada a recurrir a un abogado para que demandara y expulsara del país a Uribe.<sup>202</sup>**

Debido a la cirrosis hepática y posterior muerte de uno de los ídolos del cine nacional, Jorge Negrete, se inició la decadencia de la época de oro.

Los usuarios de la red de telefonía se multiplicaron casi 10 veces entre 1940 y 1970. Se establecieron nuevos patrones de consumo debido en buena parte a la difusión de comerciales a través ya no sólo del radio sino ahora por la televisión.

También hubo nuevas prácticas laborales, así como formas de ocio y diversión porque se imitaba a los personajes que aparecían en las series televisivas que tuvieron gran éxito iniciándose la época de las telenovelas. Además de que se empezaron a utilizar en los hogares de clase media: licuadoras, lavadoras, refrigeradores, tocadiscos, tejedoras, maquinas de coser y el que con el tiempo se convertiría en un aparato indispensable la televisión, ya que la familia se reunirá en torno a la tele, para ver los programas y especialmente los anuncios comerciales con los que se impusieron nuevas, necesidades y rutinas en los hogares porque no sólo les permitía imitar *the American way of life* sino que liberaban a las mujeres del trabajo doméstico, dándoles un tiempo de ocio. Esto impactó tanto que modificó los horarios y las rutinas en el hogar. Se empezaron a abrir salas de belleza y se utilizaron máquinas para reducir o moldear la figura femenina.

---

<sup>202</sup> José Pierre, op. cit, p. 107.

Por esos mismos años, en contraparte, tanto en el cine como en la televisión se presentan imágenes de mujeres dominantes que están a favor de la liberación femenina y buscan hacer valer sus derechos sometiendo a los hombres, tal es el caso de la segunda telenovela que se transmitió en México *Gutierritos* que protagonizó Rafael Banquels y María Teresa Rivas, no grabada sino transmitida en vivo, producida por Valentín Pimstein en 1958 para telesistema mexicano de lunes a sábado en el canal 4 a las 6:30 de la tarde, al igual que *Senda prohibida*, la película *La familia Pérez* con Joaquín Pardavé y Sara García 1949, o *Las camisas pintas* con Emilio Tuero.

Se forma la Asociación mexicana contra la pornografía porque los valores acerca de la virginidad y sumisión de las mujeres era muy importante. Ejemplos de lo anterior son las múltiples películas de Joaquín Pardavé y Sara García.

Gracias a la educación o bien al empeño y disciplina familiar con vocación empresarial, se crean una serie de expectativas de ascenso en el estatus de la sociedad mexicana, con lo que se pretendía conformar una sociedad menos provinciana y agraria y más cosmopolita y urbana.<sup>203</sup>

Los años cincuenta en general pueden calificarse como de una aparente y amplia tranquilidad. Ahora bien, el abuso de lo que se proclamaba como “lo mexicano” da como resultado algo más bien folklórico.

En 1954 muere Frida Kahlo.

**Lilia Carrillo forma parte de la exposición de Artistas Extranjeros se llevó a cabo en el Petite Palais en Francia.**

**Felguérez llega a la casa de México en París, donde vive Lilia con Ricardo. Lilia pintaba mucho pero ya no asistía a las clases de la *Grand Chaumière*.**

**En la misma residencia estudiantil, eran compañeros: Francisco López Cámara, Margo Glantz y Horacio Torres. Carrillo y Felguérez se acompañaron para visitar galerías y museos y conocer del**

---

<sup>203</sup> Luis Aboites Aguilar, op. cit, p. 282.

**abstraccionismo. Felguérez empezó a trabajar el abstraccionismo geométrico.**

Se manifiesta un creciente intervencionismo de Estados Unidos en Latinoamérica.

En México, alrededor de 1955, independientemente de los llamados movimientos artísticos se da un fenómeno sobretodo en el ambiente femenino, quizá debido a las nuevas prácticas y costumbres, así como al tiempo libre que empezaron a tener muchas de las mujeres. Un número considerable de éstas amas de casa empiezan a tomar clases de pintura en talleres privados y continúan pintando de acuerdo a los géneros clásicos del bodegón, el paisaje y los cuadros de flores.

Reflexionando un poco, si bien ya existía Ciudad Universitaria, la gran mayoría de la población de estudiantes era masculina. Las mamás de estos jóvenes estudiantes no habían tenido la necesidad de estudiar una carrera universitaria pero sí de cultivarse con clases particulares, por ejemplo de pintura. En otras palabras, pintaban más por diversión que por vocación, por lo que las pinturas resultantes de estos pequeños talleres eran más artesanales que artísticas.

En México se implanta un sistema económico llamado desarrollo estabilizador, al mismo tiempo, la secretaría de gobernación, a través de un departamento especial implementa la censura en el cine y las telenovelas, es entonces cuando se clasifican según el horario los programas infantiles, juveniles y la programación para adultos. Telesistema nacional no mandaba la señal televisiva directamente a los receptores en los hogares sino que había una retransmisión por lo cual un programa podría ser suspendido en cualquier momento.

**María escribió una autobiografía al final de su vida.**

**Frida Kahlo y María se conocieron en la escuela de pintura de la Esmeralda, pero nunca fueron amigas.**

**Lilia Carrillo tiene su primera exposición individual en la Casa de México.**

**En 1956 expone en la Ciudad de México.**

En esa época Diego Rivera construye el museo Anahuacali, Octavio Paz escribe *El arco y la lira* y Juan Rulfo *Pedro Páramo*.

La Casa del Lago se fundó en Chapultepec y en el centro, casi frente a Bellas Artes se construye un edificio muy moderno, el más alto de Latinoamérica, la Torre latinoamericana.

**En 1955 muere María Izquierdo.**

**En 1956 Lilia se separa de Ricardo Guerra y regresa a México acompañada por Manuel Felguérez.**

**Se establece en casa de su madre donde nace su segundo hijo.**

**Sigue la influencia de Paalen, transita del abstraccionismo reflexivo (1956 – 1959) al automatismo 1960.**

**Su primer cuadro abstraccionista: *Al mundo espío, mientras alguien a mí voraz me observa* (1956), obra que refleja una fuerte influencia poscubista.**<sup>204</sup>

**En febrero de 1956 se monta la primera exposición conjunta con Felguérez. Entre los cuadros que exhibe se encuentran: *Gatos, Los gallos, cabeza de mujer*.**

En 1957, en la ciudad de México, ocurrió un gran sismo, debido a que en ese entonces no había reglamentación de construcción en este sentido, muchos edificios y construcciones tanto del centro como de la colonia Roma y Nápoles se ven seriamente dañados. La estatua del Ángel de la Independencia cayó desde lo alto de su columna como testigo de los destrozos que causó este fenómeno.

En ese mismo año mueren dos figuras muy importantes para la vida de México: el muralista Diego Rivera que recibió un homenaje en Bellas Artes y el gran ídolo del cine nacional, Pedro Infante. La muerte de éste último causó gran

---

<sup>204</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 8.

conmoción y su a su sepelio asistió una muchedumbre porque se había identificado con este personaje.

**El 2 de diciembre, se anuncia una nueva exposición de Felguérez y Carrillo, en la galería de Antonio Souza que se inauguraría el 5 de diciembre. Unos días antes muere Diego Rivera y toda la prensa desvía la atención de la exposición para dedicarse a hacer el recuento de la vida y obra de Diego.**

Se fundan diversos partidos de oposición como el PPS y el PARM.

La etapa que va de 1957 a 1960, es considerada como originaria en el desarrollo de movimientos independientes de grupos de trabajadores organizados en contra del autoritarismo del sistema político. Las múltiples huelgas y movilizaciones sociales de ferrocarrileros y maestros que se dan, son resultado de las presiones de las demás fuerzas populares.<sup>205</sup>

Adolfo López Mateos (1958- 1964) asume la presidencia. A él le correspondió organizar los festejos del cincuenta aniversario de la República de 1910 que mostrarían orgullosamente los logros nacionales.

En 1958, Carlos Fuentes publicó *La región más transparente*.

Una política gubernamental fue adquirir las compañías de la industria eléctrica. En ese mismo año, hubo movimientos sociales de ferrocarrileros, telegrafistas, petroleros y maestros, los que sufrieron de la represión y el encarcelamiento de algunos líderes, entre ellos Demetrio Vallejo, líder ferrocarrilero.

El desplazamiento de personas del área rural hacia las zonas urbanas aumentó sin precedentes, esto ocasionó que creciera el número de empleados y funcionarios en empresas privadas, así como burócratas y todos los que conforman la clase media. Las políticas gubernamentales aumentaron el gasto público en salud, educación e infraestructura, lo que permitió un mejor nivel de

---

<sup>205</sup> Soledad Loaeza, *Clases medias y política en México. La querrela escolar, 1959 – 1963*. Ed. El Colegio de México/ Centro de Estudios Internacionales, segunda reimpresión, México, 1999, p. 14.

vida en las ciudades que en el campo y especialmente en la Ciudad de México con la consecuente ampliación del mercado interno.<sup>206</sup>

Mediante el “desarrollo estabilizador” en 1958 los precios se estabilizan y baja la inflación.<sup>207</sup>

**Lilia y Felguérez se mudan a la calle de Campeche.**

**Se abre la galería de Juan Martín, son muy pocas las ventas, por lo que recurren a la docencia y al diseño de artesanías.**

**Lilia pinta obras surrealistas con el pseudónimo de Felipa Gross. Tiene influencia de Fernando Leduc.**

**El geometrismo de Felguérez está presente en la composición de Lilia *Abstracción* (1958).**

**Otra obra de esta etapa pero más cercana al expresionismo abstracto es *El fin* (1958), en la que se encuentran los primeros indicios de automatismo. De esta época son: *La ciudad de Andrómeda* (1957), *Júbilo neutro* (1959), *sin título o Mediodía* (1957), *La laguna* (1957).**

**El arte mexicano se había oficializado.<sup>208</sup>**

En 1959, el arquitecto Jaime Torres Bodet construye el edificio del Museo Nacional de Antropología.

Fidel Castro encabezó un grupo de guerrilleros, derrocando al dictador Fulgencio Batista en enero de 1959, esto impactó en México porque recordemos que había un clima de inconformidad social.

Se creó el Consejo Mexicano de Hombres de Negocios (CMHN) y a éste se sumaron la Confederación de Cámaras Nacionales de Comercio (CONCANACO), la Confederación de Cámaras Industriales (CONCAMIN), la Cámara Nacional de la Industria de Transformación (CANACINTRA), la

---

<sup>206</sup> Luis Aboites Aguilar, op. cit, p.p. 280 -281.

<sup>207</sup> Lupina Lara Elizondo, Visión de México y sus Artistas, *Siglo XX 1901-1950*, Tomo I, p. 41.

<sup>208</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 5.

Confederación Patronal de la República Mexicana (COPARMEX) y la Asociación de Banqueros de México.

La Dirección de Pensiones creada en 1925, en 1959 se transformó en el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado (ISSSTE).

**Lilia también trabajó como maestra en las galerías Chapultepec del INBA.**

**En 1959, Lilia participa en el Primer Salón Nacional de Pintura, en Bellas Artes y en 1960, en la muestra colectiva “Nuevos exponentes de la pintura mexicana”, en el Museo Contemporáneo de Arte (MUCA) de la UNAM, junto con Pedro y Rafael Coronel, Juan Soriano, Francisco Toledo, Fernando García Ponce y Vicente Rojo.**

**La obra de Lilia Carrillo y de Manuel Felguérez es escogida para ser expuesta en Washington, también visitan Nueva York, al final del viaje contraen matrimonio.**

**Conoce la obra de Arshile Gorky.**

**Lilia deja la casa materna para establecerse con Felguérez. A principios de los años 60's se le asoció con el informalismo.**

**En 1961 Lilia fue invitada a la VI Bienal de Sao Paulo como grupo independiente junto con Echeverría, Carrillo, Felguérez, Gironella, Nishizawa, Rojo, Sjölander y Vlady.**

Entre 1959 y 1968, los sectores ilustrados rechazan el uso de la tradición porque creen en *La Ruptura* y la califican como lo más audaz del siglo. Es el momento en que tiene lugar los *happenings*, *talk shows*, entrevistas a intelectuales en televisión, publicidad ilimitada a las vanguardias extranjeras y nacionales, incluso se delimitó una zona de la ciudad de México con fines comerciales pero también con muchos cafés y galerías y se constituyó en un centro de reunión de los intelectuales y bohemíos de la época y se le dio el nombre de “zona rosa” a parte de la colonia Nápoles.<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> Historia general de México, op cit, p. 1038.

En la pintura, a principios de los sesenta al calificativo de lírico se le agrega el de informal. En lengua española se le llamó informalismo. Es un movimiento posterior a la abstracción lírica que aparece en Francia en 1950, con el nombre de arte informal, término acuñado por el crítico Michel Tapié, quien en ese año organiza la muestra *Les significants de l'informel*, con obras de Dubuffet, Fautrier, Mathieu y Michaux.

**Lilia encuentra su camino en el abstraccionismo lírico y más tarde es reconocida como la introductora del informalismo en México.**

Con Castro a la cabeza, triunfó la Revolución cubana declarándose socialista, por lo que es excluida de la Organización de Estados Americanos (OEA) a lo que México se opuso y N. Krushchev se entrevista con Eisenhower en EUA, poco después anuncia el derribo en espacio soviético de un avión espía norteamericano. Inicia el embargo comercial de EUA hacia Cuba.

En 1960 inicia la presidencia de John F. Kennedy.

**En 1961, Lilia empieza a trabajar como escenógrafa y diseñadora de vestuario para obras teatrales, su trabajo es elogiado por la crítica.<sup>210</sup>**

Lilia diseñó el vestuario para la puesta en escena de *La ronda*, *La señora en su balcón*, *Un corazón en la corteza* y *El señor perro*, e incluso participó como extra en la versión cinematográfica del cuento *Tajimara* de Juan García Ponce bajo la dirección de Juan José Gurrola.

**Ella había trabajado en *La Sonata de los Espectros* y *La ópera del orden*.**

**Entre 1961 y 1962 Lilia disfrutaba mucho con el contacto directo con los actores. Lilia y Manuel trabajaron en la decoración del teatro “Casa de la Paz” ubicado en la calle de Cozumel en la colonia Roma.**

**José Luis Cuevas se opuso con ironía a la Escuela Mexicana de Pintura y los vanguardistas lo reconocieron como protagonista. Cuevas frente al arte abstracto fue muy polémico. En 1960, dio una conferencia en la Universidad Iberoamericana en la Escuela de Historia del Arte y ahí atacó al**

---

<sup>210</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 15.

**abstraccionismo mexicano en explícita referencia a Lilia Carrillo y Manuel Felguérez.**

**En 1961 Lilia renuncia a la galería de Antonio Souza, uniéndose al proyecto de Juan Martín en una nueva galería compartiendo el espacio con Leonora Carrington, Remedios Varo, Enrique Echeverría, Gunther Gerzso, Alice Rahon y a ellos se unirán en los años siguientes: Fernando García Ponce, Gironella, Vicente Rojo, Gabriel Ramírez y Felipe Orlando. En los primeros años tampoco hubo muchas ventas, por lo que estos artistas sufrirán debido al poco éxito.**

**Carrillo y Felguérez tuvieron que realizar otras actividades en la enseñanza o artesanías en barro y metal.**

Con la proliferación de los medios masivos de comunicación, aumenta el consumo y se va imitando cada vez más a los EUA. Siqueiros es hecho prisionero en 1960. Se conforma la Asociación Latinoamericana de Libre comercio (ALALC).

Es la época en que ya no sólo hay cines que proyectan películas comerciales sino que se construyen los pequeños cine-clubes en los que se discute al término de la presentación de los filmes, cómo debe ser la cultura y el papel del intelectual y los artistas.

La tensión entre EUA y Cuba aumentó cuando Castro se confesó marxista-leninista. Ésta declaración tuvo mucha simpatía entre los inconformes y radicales mexicanos y en toda Latinoamérica. Fracasa el intento de golpe a Castro por la invasión a la Bahía de Cochinos, inmediatamente después EUA rompe relaciones diplomáticas con Cuba.

Se inicia la construcción del llamado Muro de Berlín.

Como consecuencia de la Guerra Fría (1962 - 1964), hubo una fuerte presión de EUA hacia los gobiernos latinoamericanos con el fin de aislar económica y diplomáticamente a Cuba. Es entonces cuando se dio la noticia de que un avión norteamericano había descubierto misiles soviéticos en Cuba lo que

desató la llamada: Crisis de los Misiles que fue un momento clave y muy importante en la Guerra Fría.

En 1962, el movimiento de liberación nacional es frustrado en su intento democrático de oposición ya que el ejército mexicano acribilló al líder campesino independiente Rubén Jaramillo junto con su familia.

**Lilia viajó con Felguérez a Perú y expuso en el Instituto de Arte Contemporáneo.<sup>211</sup> Ella logra vender tres cuadros y Felguérez cuatro.**

**Después, Lilia pinta sobre telas rústicas y trabaja en obtener volúmenes, estos cuadros van a exponerse en la galería de Juan Martín.**

Entre 1962 y 1965, se lleva a cabo el Concilio Vaticano II, en el que se presenta el tema del sometimiento de los más pobres, especialmente en América Latina, como resultado de fuertes discusiones se publica la encíclica: *Rerum Novarum*, que va inspirar a la teología de la liberación, que fue una forma de protestar contra la iglesia tradicional.

En el mundo, hay manifestaciones a favor de la Revolución Cubana “Cuba libre” y en contra de la guerra de Vietnam, mismas que son reprimidas y disueltas violentamente, con el uso de la fuerza y a base de gases lacrimógenos.

Por otra parte, en la UNAM hay un gran interés por el mundo prehispánico y se difunde y exhibe su riqueza y esplendor en el Museo Nacional de Antropología.

El presidente John F. Kennedy asesinado en Dallas.

El movimiento por los derechos civiles en EUA toma fuerza y aumenta después del asesinato del pastor Martin Luther King. Se organizan múltiples marchas por la paz.

Si en los años cincuentas se dio entre la juventud el movimiento “rebeldes sin causa”, en los años sesenta, la rebelión de los jóvenes sí la tiene ya que es

---

<sup>211</sup> Ibidem, p. 15.

una protesta abierta a la represión y al intervencionismo de EUA en Latinoamérica.

El libro de Wilhelm Reich “la liberación sexual de los jóvenes” fue un best seller y el sexo dejó de ser algo vergonzoso para convertirse en una celebración de vida y de paz (*Peace and love*). Con la comercialización de la píldora anticonceptiva femenina, las mujeres empezaron a decidir libremente sobre el momento en que querían embarazarse y en consecuencia sobre el uso de su cuerpo (liberación sexual). Tomaron un papel activo y dejaron de ser pasivamente objetos sexuales. Poco a poco se fue tomando la sexualidad con más libertad, serenidad y menos obsesión, debido a que los jóvenes estuvieron sexualmente más informados.

**En 1963, parte de la obra de Lilia es seleccionada para la exposición Arte actual de América y España, presentada en el Parque del Retiro en Madrid y también en Barcelona.**

**En esos lugares coincide con los artistas Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Fernando Botero y Alejandro Obregón. Lilia también participa en la exposición inaugural del Museo de Arte Moderno en México (1964).**

**En ese mismo año, la UNAM organiza en la Casa del Lago una exposición retrospectiva de la obra de Lilia.<sup>212</sup>**

Los jóvenes también exigen una relación más igualitaria con los adultos empezando por sus padres y maestros. La manera de vestirse y de expresarse se liberó y se hizo una práctica normal, sobre todo entre los jóvenes el uso de palabras prohibidas. Así la informalidad se apoderó de la manera de vestir y del lenguaje. Las faldas de las mujeres se acortaron, los hombres se dejaron crecer el pelo, los pantalones de mezclilla fueron la ropa más común de una generación dejando de ser la ropa de uso exclusivo de los obreros.

Ésta era una generación que buscaba por todos los medios el pacifismo y se identificaba con la revolución de las flores, de hippies y de comunas.

---

<sup>212</sup> Idem, p. 17.

Se inicia el sexenio del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964- 1970) con la encomienda de hacer frente a un movimiento de médicos internistas y residentes principalmente del IMSS, ISSSTE, pero también de otras instituciones médicas. Este movimiento se considera un importante antecedente del movimiento estudiantil que culminaría con la masacre de estudiantes que tuvo lugar en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Nunca se supo a ciencia cierta cuantos fueron los muertos, las versiones de la prensa extranjera y nacional fueron muy contradictorias con la versión oficial, lo mismo sucedió con el número de jóvenes hechos prisioneros y reclusos en el penal de Lecumberri, ahora archivo general de la Nación.<sup>213</sup>

**Muere la madre de Lilia quien no logra superar el duelo, por lo que se habitúa a mezclar su angustia con alcohol. En este periodo sus telas empiezan a tener colores oscuros.**

En México, el existencialismo se puso de moda, los artistas jóvenes, vestían suéteres de cuello de tortuga de colores muy oscuros, preferentemente negro, se dejaron crecer el pelo, fumaban y bebían mucho y de la misma manera hacían “el amor”. La melancolía era un estado normal, el tánatos se dejaba ver de saco y suéter de cuello de tortuga por el angst existencial, como ejemplo Fernando García Ponce y Salvador Elizondo.

La ciudad de México no tenía grandes dimensiones, sin embargo las galerías tenían gran actividad así como los cafés. La vida social se desarrollaba principalmente en la “zona rosa” y de ahí iban a la Casa del Lago.

Otros lugares de reunión eran el Cine Insurgentes, el Sanborn’s de Niza, la galería de Juan Martín y Antonio Souza y en general, todo el Paseo de la Reforma. Los paseos habituales de los jóvenes artistas eran: Radio Universidad, San Ángel, Tepoztlán y sobre todo la reseña de cine de Acapulco, evento que no se podían perder.

---

<sup>213</sup> Luis Aboites Aguilar, op. cit, p 285.

Aquellos artistas que en algún momento fueron rechazados, ahora constituían una élite que había estudiado en el extranjero y que tenía acceso a galerías, suplementos culturales y revistas.

David Alfaro Siqueiros, que había contribuido a la configuración de la escuela muralista mexicana, empezó a utilizar el arte como instrumento político. Se basaba en la unión entre acción y pintura. La fuerza de su pintura es innegable y en ella hay valores viejos y nuevos en su arte público y monumental.<sup>214</sup>

Dos grupos de jóvenes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (antes Academia de San Carlos) hicieron exposiciones colectivas con orientación teórica afín.

Lyndon B. Johnson gana las elecciones presidenciales en EUA.

**El matrimonio Felguérez se muda a San Ángel. Es entonces cuando prepara las obras con las que participará en la II Exposición Anual de pintura Panamericana en Barranquilla, Colombia.**

En 1965 en México, se inicia otro periodo de fe culturalista con actividades como concurso de cine experimental, los *happenings* teatrales de Alexandro Jodorowsky, la proclamación de un *star system* cultural y polémicas diversas sobre el realismo o la responsabilidad del escritor.<sup>215</sup>

Nuevamente es reprimido el movimiento de médicos organizados para manifestar sus demandas.

Al mismo tiempo se conforma un gran proyecto de transporte urbano, el sistema de transporte colectivo (metro). También en este año, previo a la llegada de las tropas norteamericanas a Vietnam, se da el primer bombardeo y la utilización de armas prohibidas, por causar sufrimiento innecesario en el adversario, estas armas se usaron indiscriminadamente contra población civil, después se utilizó también el napal. Es el Apartheid II en Sudáfrica, sistema fuertemente racista y discriminatorio.

---

<sup>214</sup> Jorge Alberto Manrique, Una visión del arte y de la historia, Tomo IV, p. 67.

<sup>215</sup> Historia general de México, op cit, p. 1039.

En febrero de 1965, el Museo de Arte Moderno fue escenario del rompimiento definitivo de la pintura abstracta con la Escuela Mexicana de Pintura.

**Por una convocatoria de la OEA y el INBA, en el Museo de Arte Moderno se efectuó el concurso Artistas Jóvenes de México, al que se le llamó: Salón Esso. El primer premio fue otorgado a Fernando García Ponce y el segundo a Lilia Carrillo.**

El jurado estuvo compuesto por: Rufino Tamayo, Justino Fernández, Carlos García Romero, Rafael Anzures y Juan García Ponce.

El que Juan García Ponce fuera jurado y su hermano ganador se calificó como corrupción. Y en la crítica se empezó a vincular al abstraccionismo como imperialismo cultural, además se les acusó de falta de compromiso.<sup>216</sup> Este incidente lastimó al medio.

Tamayo se reconcilia con los jóvenes de *La Ruptura* en la inauguración de la galería Suneson en Nuevo Laredo, Tamaulipas, cuando el oaxaqueño expuso junto con Cuevas, Felguérez, García Ponce, Gironella, Carrillo, Coen y otros.

En 1966, debido a estos desagradables incidentes, José Luis Martínez, director del INBA y Jorge Hernández Campos, director del departamento de artes plásticas, organizan en Bellas Artes, la exposición *Confrontación 66*, en la que participó Lilia Carrillo (después se trasladaría a la Expo 67 de Montreal).

En ella, las vertientes en pugna (Escuela Mexicana y Arte Universalista) se verían expuestas a la opinión pública.

Se convoca a la prensa que asiste en busca de la nota, seguros de que habría escándalo. La crítica fue especialmente dura contra el arte abstracto por su incomprensión, los jóvenes artistas respondieron generando un gran alboroto que puso al arte en la mira de la ciudad. El resultado fue que el mundo oficial reconoció y aceptó la existencia y vigencia de la nueva pintura mexicana frente a la que mantenía la tradición del viejo nacionalismo.<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 18.

<sup>217</sup> Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, p. 119.

La muestra *Confrontación 66*, fue un enfrentamiento abierto entre las nuevas tendencias y los últimos representantes de la Escuela Mexicana de Pintura. Este momento marca el inicio del reconocimiento del grupo conocido como “generación de ruptura”, iniciadores del informalismo abstracto. Debido a la notoriedad que alcanza el arte abstracto se genera un grupo de seguidores entre ellos, Juan Martín. Aparecen una docena de notas informativas y de reseñas sobre el arte abstracto.

**Lilia Carrillo se consolida con una muestra extraordinaria de 16 cuadros en donde evidencia su madurez. Empieza a crecer generando obras muy complejas.**

En 1967, Juan Martín sale de su galería en la “zona rosa” para llevar a Ciudad Universitaria una muestra de las tendencias abstraccionistas en México, desde luego Lilia Carrillo y Manuel Felguérez participan en ella. Si bien los universitarios muestran interés, no parecen estar preparados para dar la acogida esperada.

Si bien es cierto que la nueva pintura mexicana se había conformado en oposición a la vieja escuela, en más de un sentido puede considerarse que éste fue el único elemento de unión entre caminos artísticos muy diferentes entre sí. Fue una pintura de frente de batalla pero se resintió la ausencia de un antecedente formativo más lógico y coherente.

Paradójicamente, cuando el arte abstracto comienza a ser reconocido en México, internacionalmente está siendo desplazado.

Para la Expo 67 de Montreal Fernando Gamboa, curador y crítico de arte, encargó a Lilia tres obras: *Introspección*, *Resistencia Activa* y *Sueño en espiral* pintadas entre septiembre y noviembre de 1966. Gamboa compra parte de la obra para el pabellón de México de la Expo 67. En tanto el INBA adquiere *Introspección*, que desde entonces forma parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México que es quizá la obra más conocida y reproducida en diversas publicaciones.

**Lilia viaja con Felguérez a la Universidad de Cornell en EUA y después presenta en la Habana una exposición individual, por lo que permanecen ahí cerca de seis meses en los que coincidieron con Octavio Paz.<sup>218</sup>**

**En 1967, ella presenta 16 cuadros en la galería Juan Martín, con ellos da cuenta de la madurez que ha alcanzado su obra.**

En este año, tiene lugar la primera transmisión mundial de un programa de televisión, mismo que terminó con la canción “*al you need is love*” del icónico grupo de los Beatles.<sup>219</sup>

En México se necesitaba reflexionar sobre la abstracción, por lo que en el mes de diciembre, en el MUCA se presentó la muestra *Tendencias del arte abstracto en México*, como un arte que significa sin representar.<sup>220</sup>

Se pugnaba por una escuela abstracta nacional, en pocos años englobó en la categoría de “abstracción geométrica” como símbolo institucional de la modernización.

En 1968, se fundó el Salón Independiente que fue una unión de artistas de vanguardia que deseaban exponer pero sin el patrocinio oficial del INBA. Al mismo tiempo trataron de relacionarse con artistas de otras partes como Antonio Seguí, Canogar, Omar Rayo, Yunker, Allen Jones, etc.

El Salón pudo contar con un buen número de pintores importantes y sus exposiciones fueron principalmente en el Museo de Ciencias y Artes (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México. A pesar del gran entusiasmo, sólo tuvo tres años de vida y cuando desapareció no dejó herencia.

El llamado grupo de “interioristas”, fue intrascendente lo mismo sucedió con el manifiesto de los artistas.

---

<sup>218</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 19.

<sup>219</sup> Estudios Políticos, No. 19, Cuarta época, septiembre- diciembre, 1998, Gerardo Estrada, *Los jóvenes de hace 30 años y los de hoy*, México, p. 214.

<sup>220</sup> Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, Proyecto Teratoma, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968 – 1997*, MUCA/ UNAM, México, 2007, p. 122.

El problema era reencontrar la comunicación con el espectador que se había perdido. Manuel Felguérez, a partir de formas abstractas expresivas recorrió un camino que lo llevó a presentar el cuadro como un teorema o hipótesis lógica en que las formas y colores se justifican por su masa y peso. En tanto, Vicente Rojo alcanza una conciencia de valores y desvalores en una forma determinada que hace que en sus series, especie de fenomenología, investigue todas las posibilidades de la misma forma que se provee de significados o se despoja de ellos frente a lo otro, el mundo o el espectador.<sup>221</sup>

Como preámbulo para el movimiento de 1968, en Acapulco hubo una matanza de obreros. La Universidad de Morelia había sido invadida en 1966 lo mismo que la Universidad de Sonora en 67.

Internacionalmente, continuaban las protestas contra la Guerra de Vietnam. Israel y Líbano luchan en la Guerra de los 6 días.

En México, era cada vez más evidente la incapacidad del régimen político para responder a las demandas sociales de una sociedad urbanizada, plural, ilustrada pero sobre todo inconforme y carente de medios para expresar sus puntos de vista.

El presidente Díaz Ordaz y algunos sectores sociales creían ver una infiltración de tipo comunista que amenazaba la estabilidad nacional.

Los preparativos para los Juegos Olímpicos que se iniciarían el 12 de Octubre, se efectuaban a marchas forzadas.

Por primera vez, previa a la contienda deportiva, se celebraría la Olimpiada Cultural rescatando el espíritu original que tenían estos juegos, por lo que las presiones sociales, los mítines, las marchas hacían muy complicada la situación.

En junio de 1968, el INBA convocó a pintores, escultores y grabadores a participar en la Exposición Solar que estaba pensado como el evento cultural más grande de las XIX Olimpiadas.

---

<sup>221</sup> Ibidem, p.p. 70 - 72.

### **Lilia rechazó la invitación para participar en el Salón Solar.**

Los periodistas internacionales ya se encontraban en México y el gobierno prácticamente estaba en un escaparate. Esta tensa situación como sabemos, finalizó en octubre con la noche de Tlatelolco y el sacrificio de civiles.

No sólo en México hubo movimientos, primero fue la Primavera de Praga, después el movimiento estudiantil de mayo en Francia y finalmente México. También en ese mismo año los norteamericanos cometieron la matanza de My Lai en Vietnam y las tropas de Pacto de Varsovia invaden Checoslovaquia.

**Entre agosto y septiembre de 1968, tanto Lilia como Manuel participaron en actividades de apoyo a estudiantes, entre ellas el mural colectivo de protesta “Muro efímero”, pintado por los miembros del Salón Independiente en una barda frente a la Ciudad Universitaria. Lilia es socia fundadora del Salón Independiente junto con José Luis Cuevas, Roberto Fonis, Francisco Icaza, Jorge Manuell, Benito Messenger, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera, Ricardo Rocha y Manuel Felguérez.**

El “Muro efímero” no fue la única expresión de un grupo de pintores a favor del movimiento estudiantil. Días antes, el Salón de la Plástica Mexicana había organizado la exposición colectiva *Obra 68*. Ninguna de las obras aludía a conflictos sociales, sin embargo los artistas expresaron su inconformidad por lo que sucedía y su simpatía con los estudiantes.

Entre el “Mural efímero” y *Obra 68* hay una diferencia fundamental en el Salón de la Plástica Mexicana los autores protestaron no mostrando sus cuadros en la Ciudad Universitaria se manifestaron produciendo obra.

Los estudiantes y profesores de la Academia de San Carlos de la UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda del INBA también realizaron obra como parte de su adhesión al movimiento estudiantil (de ahí resultaron los carteles). Eran imágenes anónimas, productos colectivos para difundir ideas e impulsar la protesta. Puestos sobre mantas, pancartas, carteles, volantes, pegatinas, impresas con diversas técnicas como el mimeógrafo, Offset y serigrafía. (MIRA, TAI, el Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la Perra Brava y Germinal, son talleres que desarrollarán trabajo

político en los años setenta y que tuvieron sus raíces en 68). Usurpaban signos producidos por diseñadores profesionales para los Juegos Olímpicos como la paloma de la paz, símbolo distintivo oficial en México que se representó atravesada por una bayoneta.

Esta experiencia fue determinante para muchos artistas que participaron en el movimiento, desde la apertura al trabajo colectivo, a innovaciones técnicas hasta su preocupación por lo que ocurría en la política, lo que incidió en una modificación de técnicas y estilos de trabajo.<sup>222</sup>

**Manuel y Lilia participaron en el Comité de lucha de artistas e intelectuales que por aquel entonces dirigía José Revueltas.**

**Lilia pintó mantas con las consignas que ideaba Revueltas en la cafetería de la Facultad de Filosofía y Letras. También marchó en varias manifestaciones junto con artistas e intelectuales.**

**El 23 de septiembre, fue parte de los firmantes del esplegado contra la renuncia del Rector de la UNAM, la ocupación de Ciudad Universitaria por el ejército, apoyo del pliego petitorio estudiantil y la libertad de presos políticos.**

**Como la Noche del 2 de octubre en Tlatelolco le dejó una gran frustración, pinta *En todos los caminos*, obra llena de presencias inquietantes.**

**Lilia viaja con Felguérez a San Antonio, Texas para asistir a la inauguración de Hemisferia 68.**

A causa de todos estos acontecimientos, los artistas tomaron una clara conciencia de lo que sucedía en México y manifestaron cada vez más interés por exhibir sus obras en espacios ajenos a los oficiales. Además empezaron a cuestionar no sólo la administración sino también la estructura de las instituciones artísticas así como la intervención de factores políticos y comerciales que incidían en la selección de los proyectos y su premiación.

---

<sup>222</sup> Idem, p.p. 35 – 36.

Un grupo de artistas considerados disidentes formó el Salón Independiente, con sede en el centro cultural Isidro Fabela. Ellos se propusieron ser sus propios administradores ya que pensaron que así tendrían absoluta libertad para expresarse en sus actividades, querían que la motivación para trabajar fuera la creatividad y no el interés por ganar algún premio, así que suspendieron la entrega de cualquier reconocimiento además de que tampoco se limitaría exigiendo al artista un número determinado de obra ni se le marcaría el tamaño de la misma.

Su intención no estaba dirigida en modo alguno a boicotear los eventos olímpicos, pero sí querían aprovechar que la prensa extranjera se encontraba en el país para mostrar al mundo el desarrollo cultural que había alcanzado México, por lo que su exposición se hizo paralelamente a la realización de las Olimpiadas.

En 1968, el Coordinador de Difusión Cultural de la UNAM era Don. Gastón García Cantú, reconocido académico profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, quien tenía un amplio criterio para comprender a los artistas. Las gestiones para la conformación del Salón Independiente se llevaron a cabo con él.

Sin embargo, la exposición no se pudo efectuar tal como se había planeado originalmente en el recinto académico a causa de que el entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz ordenó al ejército, la toma de las instalaciones de Ciudad Universitaria el 17 de septiembre. Quería a toda costa impedir que la atención mundial hacia los juegos Olímpicos se distrajera. No hay que olvidar que uno de los estadios en donde se llevaron a cabo muchas de las justas olímpicas fue precisamente el estadio olímpico universitario situado frente a la torre de la Rectoría.

Quizá por la tensión generada por los desagradables acontecimientos causó que antes de su apertura, el Salón Independiente tuviera su primera división. Tamayo, Mérida, Gerzso, Peláez, Jaime Saldívar, Maka y Amalia Abascal abandonaron el grupo, Cuevas tampoco participó.

Sin embargo, la inauguración fue el 15 de octubre de 1968 a escasos días de la apertura de los Juegos.

El Salón independiente no tomaba en cuenta la nacionalidad de los artistas para aceptarlos, a diferencia de la Exposición Solar. Ello significaba una postura anti-oficial y también anti-académica lo que desde luego fue considerado como un acto de explícita rebeldía. Tomando en cuenta el clima político y social que se estaba viviendo, su afán por unir esfuerzos individuales y el tratar de promoverse sin ayuda de organismos oficiales, fue aplaudido por la crítica.

Los integrantes del Salón Independiente enfrentaron muchos problemas económicos lo que los llevó a compartir formas de trabajo. También se esmeraron en cumplir con un reglamento interno que ellos mismos habían acordado en donde distribuían cada una de las funciones que cada uno de los integrantes debía cumplir.

Sin embargo, frente a la crisis social trece de los miembros fundadores presentaron su renuncia. Del Salón Independiente quedó una producción grupal resultado de proyectos conjuntos además de una actitud contestataria.

Es importante señalar que también en 1968 Hersúa, Sebastián y Eduardo Garduño egresados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) fundaron el grupo "Arte Otro" como una crítica al sistema de enseñanza académica de arte. Este grupo buscó a través de la escultura, el color y el espacio crear ambientes reales que el espectador podía activar rompiendo así con la relación de dominio y subordinación entre el artista y su público.

En 1969, el mundo se vio sorprendido por la transmisión televisiva en vivo de la llegada del hombre a la luna. Los astronautas norteamericanos llegaron al satélite del planeta y dieron la primera caminata espacial.

La declaración de uno de los astronautas de la misión fue más o menos así: "éste es un gran paso para el hombre, pero significa un gran salto para la humanidad", pero no era para toda la humanidad porque en 1970, las tropas norteamericanas junto con las de Vietnam del sur invadieron Camboya, lo que ocasionó grandes protestas contra la guerra.

Lilia crea obras para la exposición de la galería Lepe, en Puerto Vallarta, así como para el Palacio de Bellas Artes de París y el II Salón Independiente en el Museo de Ciencias y Artes de la UNAM.

Con Felguérez, Roger von Gunthen, Vlady, Brian Nissen, Fernando García Ponce y Gilberto Aceves Navarro, trabaja en un proyecto de grandes dimensiones, un tríptico mural colectivo de aproximadamente 350 metros cuadrados: *La ciudad desbordada: impureza del aire*, con el objetivo de participar en el Pabellón de México en la Expo 70 en Osaka, Japón. Por invitación de Fernando Gamboa se instalan en una bodega en la colonia El Vergel, donde realizan la obra. En el mural se alude a lo caótico de la ciudad de México sobrepoblada y llena de autos, contaminación pero muy alegre.

En agosto de 1969, en una mesa redonda “la función del Museo de Arte Moderno” en el Instituto Cultural Mexicano- israelí, hacen pública su inconformidad con el museo, exigen apertura y promoción de las nuevas corrientes plásticas. En esta mesa también participaron Carmen Barreda, Helen Escobedo, Fernando Gamboa, Ramón Xirau, Alfonso Soto Soria, Vlady y Óscar Urrutia. En este momento crítico, Francisco Icaza, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez y Felipe Orlando retiran sus obras del Museo de Arte Moderno.

El Salón Independiente 69 fue inaugurado por el Rector Javier Barros Sierra, el 16 de octubre en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la UNAM.

La actitud de protesta del grupo se fue acentuando en cada una de las nuevas ediciones del Salón Independiente. Por motivos ideológico-políticos, en ocasiones los artistas no participaron en exposiciones con carácter de concurso, pero sobre todo si se consideraba que el medio en el que expondrían su pintura no era democrático.

El grupo trabajó temas con contenido político, en donde las polémicas se hicieron cada vez más evidentes, al igual que los intereses personales y las

disputas, hasta formar dos bandos con cierta relación con la pertenencia generacional lo que ocasionó la disolución del Salón Independiente.

Es entonces cuando el grupo de Felguérez y Sakai se manifiesta contra el autoritarismo y control del Estado pero sin rechazo al sistema. En tanto los intereses de otros miembros se relacionan con un sentido político del ejercicio artístico.

El 3 de diciembre de 1970 se inauguró el III Salón Independiente, la muestra permaneció abierta hasta febrero de 1971. Muchos de los artistas trabajaron en el MUCA que funcionó como un laboratorio. El amplio espacio permitió a los artistas experimentar y producir obras de gran formato como ambientes efímeros sin intenciones comerciales.<sup>223</sup>

El 10 de junio de 1971, en la ciudad de México se dio otro episodio de represión a estudiantes por el llamado grupo de los halcones, lo que ratificó la distancia entre opositores inconformes y el Estado surgido de la Revolución de 1910 consolidado en el PRI.

Manuel Felguérez fue Secretario del III Salón Independiente, esta exhibición fue la más crítica y con ella muere el intento de los independientes, el 15 junio de 1971.

**Lilia está en el grupo de los que desean apartarse del exacerbado izquierdismo de la otra parte de los artistas.**

**En 1970, trabaja dos telas extraordinarias *Entre la luna y el mar; Otra dimensión*, en donde el azul cobalto aparece como horizonte y depositario de velocísimos movimientos de sus pinceles con ritmos muy poco usuales en la pintura. También trabaja para su última exposición en la galería Juan Martín *Sin nubes y sin estrellas y; Premonición*.**

**Debido a un aneurisma en la médula espinal es internada de emergencia en el hospital de Neurología.**

---

<sup>223</sup> Id, p.p. 41 – 45.

Entre 1970 y 1971 Felguérez junto con Federico Silva modernizó los programas de estudios de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). Los artistas identificados con el llamado “geometrismo” se afiliaron a la UNAM, así el geometrismo (del que hablaré un poco más adelante) quedó patrocinado por la Universidad.

En abril de 1971, los artistas del salón Independiente son invitados por el Centro de Arte Moderno de Guadalajara para trabajar en esculturas y murales al aire libre que realizarán en la plaza y los muros del centro, con la intención de integración urbana con el arte.

Durante los mandatos de los presidentes Luis Echeverría (1970-1976) y José López Portillo (1976- 1982) el gobierno intentó captar y cooptar a grupos de inconformes ofreciéndoles amnistía.

Al mismo tiempo, en un intento por disminuir la presión social y como un mecanismo de apoyo a la clase trabajadora se funda el Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (INFONAVIT) en 1972.

En tanto que para paliar la demanda de educación, se dio la apertura de nuevos centros de educación superior como la Universidad Autónoma Metropolitana en 1974.<sup>224</sup>

**Durante 1971 y 1972 Lilia permaneció hospitalizada, parcialmente paralizada, pintó un cuadro para el Museo de Arte Moderno y otro para el museo en formación Museo Rufino Tamayo.**<sup>225</sup>

En 1972, se forma la Europa de los nueve: el Reino Unido, Dinamarca e Irlanda ingresan en la CEE. Visita de Nixon a la China Popular, Firma de los tratados SALT I Moscú, Inicio del escándalo Watergate (Nixon), New Deal de Roosevelt, En México, se reforma la Ley Electoral, se aumenta el número de diputados de partido y se intenta ser líder de países del tercer mundo.

---

<sup>224</sup> Luis Aboites Aguilar, op. cit, p. 286.

<sup>225</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 21 – 22.

Como resultado del escándalo Watergate en 1972, el presidente Nixon renuncia y le sustituye el vicepresidente Gerald Ford. Bresnev y Ford se encuentran en Vladivostok y acuerdan un borrador del tratado SATL II.

En Inglaterra toma posesión el primer ministro Margaret Thatcher, después conocida como “la dama de hierro”.

Por otra parte, sobreviene una fuerte caída en la producción alimentaria y en consecuencia en la generación de divisas, como resultado de un sector agropecuario exhausto e incapaz de respaldar a la industrialización, es lo que se conoce como Déficit de la balanza comercial. En tanto, el ahorro interno no era suficiente para financiar la expansión económica y comparado con otros países, el Estado mexicano era muy pobre.

Aunque Luis Echeverría intentó hacer una reforma fiscal con objeto de recaudar más impuestos, los empresarios se opusieron a esta medida de manera rotunda, un indicio más de la debilidad presidencial. Entonces, como el gobierno no vio otra salida, decidió pedir préstamos externos para lograr mantener e incluso elevar el gasto público. Si bien, se trataba de dar una imagen de austeridad (en las fiestas patrias se sirvió agua de horchata y de jamaica) se sabía de los despilfarros del gobierno.

Esta época se caracterizó por el activismo de grupos políticos de diversas tendencias, desde maoístas, trotskistas, cristianos por el socialismo, hasta católicos vinculados a la Teología de la Liberación, la corriente que reclamaba una opción de emancipación para los pobres dirigida principalmente por jesuitas, maristas y misioneros del Espíritu Santo y que tuvo un trabajo muy fuerte en América Latina.

Durante toda la década de los setentas se da una represión ilegal de grupos opositores a través de la Guerra Sucia. El gobierno se reservó el derecho legítimo de someter a aquellos que lo desafiaban por la vía armada recurriendo a torturas, desapariciones y asesinatos de decenas de militares con el consecuente amedrentamiento de sus familias. Esta actitud no fue exclusiva de México, fue algo que también sucedió en Argentina y Chile y en la mayoría de

los países de América Latina que tenían gobiernos militares surgidos de golpes de Estado.

Se crea el Instituto Nacional del Consumidor y con él, la Ley Federal de Protección al Consumidor (PROFECO), el Canal 13 inicia sus transmisiones independiente a Televisa (Televisión Azteca). También inicia sus transmisiones Radio Educación.

Abiertamente, aumenta la corrupción y el despilfarro en la familia presidencial. Hubo movimientos de guerrilla. En Nuevo León asesinaron a Eugenio Garza Sada, importante empresario de Monterrey con el consiguiente indignación de la sociedad regia.

Por otra parte, el gobierno chileno de Salvador Allende ofrece apoyo al de Cuba, lo que desde luego no fue bien visto por EUA. México acoge a miles de exiliados uruguayos, argentinos y chilenos que llegaron al país escapando de las dictaduras militares de sus países.<sup>226</sup>

1973 es considerado como el fin de la era de la posguerra y el inicio de una crisis generalizada. En Israel se da la Guerra del Yom Kipur; con la derrota de la intervención de EUA en Vietnam en Francia se firma el tratado de paz, aunque la guerra continúa.

En Chile, el 11 de septiembre de 1973 tiene lugar un golpe militar apoyado por la CIA en contra del presidente de izquierda Salvador Allende, quien después de unas horas de resistencia se suicida en el Palacio de la Moneda.

En México se reduce la edad para votar de 18 a 21 años.

Debido a que la economía no crecía al mismo ritmo que la población y ante la incapacidad del Estado para satisfacer las demandas sociales de la misma, se tuvieron que adoptar políticas demográficas basadas en la planeación, es decir en el control de la natalidad, no sin antes enfrentar el obstáculo que representaba la religión católica que prohíbe todo tipo de control natal que no sea natural.

---

<sup>226</sup> Luis Aboites Aguilar, op. cit, p. 288

Sin embargo, con el paso de los años se observó que a pesar la intensa campaña de control natal, la demanda escolar a nivel Primaria no disminuyó como se esperaba. Es decir, si bien el número de nacimientos bajó, la demanda no, sino que contrariamente a lo esperado ésta aumentó, debido a que también se pusieron en marcha campañas exhaustivas de vacunación para niños, lo que disminuyó la mortalidad.

Para estudiar estos problemas, en marzo de 1974, se crea el Consejo Nacional de Población (CONAPO).

En cuanto al arte, al final de la época de “La Ruptura” puede observarse que los artistas pertenecientes a esta época expresaban sus experiencias personales aunque hubo algunas coincidencias cuando presentaban soluciones más o menos geométricas.

Trabajar con modelos geométricos propiciaba la distancia entre el artista y el objeto creado y aseguraba un control racional sobre las formas que generaba en su imaginación. El utilizar modelos geométricos o geometrizantes era un marco de referencia para el quehacer de cada uno y desplazaba el problema de la generación de la obra hacia el de la percepción de la misma.<sup>227</sup>

Por más de 30 años, el geometrismo, que como mencioné antes había sido patrocinado por la UNAM, fue el objetivo del arte público. La abstracción geométrica fue el más claro referente de modernidad.

Al inicio trató de enfrentar al público con una especie de síntesis de diversos intentos de creación artística (del Pop, *hard edge*, el arte concreto y neo-concreto, el cinetismo y el Op) concentrando en una fórmula la producción contemporánea mexicana.<sup>228</sup>

A pesar de su difusión el geometrismo mexicano causó la reducción de múltiples posibilidades artísticas experimentales a una cuestión de “estilo” cosa que disminuyó la riqueza y terminó por eliminar la memoria del espíritu experimental que habían tenido muchos ejercicios de ésta época. Aunque

---

<sup>227</sup> Ibidem, p. 284

<sup>228</sup> Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, op. cit, p. 123.

también es cierto que la base de los trabajos del geometrismo tenía referencias como la geometría de Teotihuacán.

La invención del geometrismo se fundamentaba en la búsqueda de las raíces mexicanas en un intento por sustituir al muralismo, incluso en periódicos de la época se hicieron encuestas dirigidas a recabar la opinión de si se podía considerar al geometrismo como sucesor del proyecto de los muralistas.

Hersúa produce obras efímeras que motivan la interacción del público. Objetos-escenarios que intentaban transformar lúdicamente la experiencia de lo urbano, como ejemplo “ambientes urbanos” (1973- 1974) en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes.

En 1974 se celebra el año internacional de la mujer en México y en el se obtienen igualdad de derechos y obligaciones para las mujeres.

**Lilia fue intervenida en el Instituto Nacional de Neurología y convalació durante tres años en el Instituto Mexicano de Rehabilitación.**

**Como secuela sufrió la parálisis parcial del cuerpo, su espalda se cubrió de llagas debido a la inmovilidad, además de ser sometida a diez intervenciones quirúrgicas.**

**Al principio cayó en una fuerte depresión. Usó silla de ruedas quedando muy limitada en sus actividades. Sin embargo, continuó pintando una obra delicadísima que impresionó a Tamayo. Trabajó con mucho vigor 5 cuadros únicos.**

**Murió el 6 de junio de 1974 a los 44 años.**

### 3.2 ANÁLISIS Y PERFIL DE MARÍA IZQUIERDO

*Sé que el día en que se escriba la verdadera historia de la pintura mexicana de este siglo, el nombre y la obra de María Izquierdo será un pequeño pero poderoso centro de irradiación magnética.*

Octavio Paz<sup>229</sup>

*La piedra de toque de María es femenina, caliente y mexicana; la esponja volcánica de nuestra meseta, ligera de peso, dulcemente áspera al tacto: como el tezontle. Su color rojo... refleja el rojo pétreo con el que el tezontle cubrió la ciudad donde María aprendió a ver. En ninguna otra región pudo darse el color rojo cobrizo como en el valle de México, es la ceniza de volcán que tienen las pinturas de María Izquierdo... porque ella tiene fuego en sus manos.*<sup>230</sup>

Rafael Solana, *Las acuarelas de María Izquierdo*

María nació el 30 de octubre de 1902, en la zona de San Juan de los Lagos, Jalisco, región que se caracteriza por su economía agropecuaria, por lo que es común que se comercie con caballos, ganado y productos agrícolas.

Esta parte de la República Mexicana, cuenta con muchos santuarios e Iglesias predominantemente católicas, reflejo de la religiosidad de sus habitantes. Por lo que no sorprende que se observen tradiciones religiosas ancestrales, entre ellas, la más importante es la veneración que se tiene por la Virgen de San Juan de los Lagos, a la que año con año se la celebra vistiéndola elegantemente para llevarla en procesión por toda la región.

Los lugareños afirman que después de la Basílica de Guadalupe, es el santuario que más peregrinos recibe. Esta gran afluencia de visitantes la aprovechan los habitantes de San Juan, para vender todo tipo de cosas. Por

---

<sup>229</sup> Claudia Burr (recopiladora), *María cumple 100 años. Retratos memoriosos de los amigos de María Izquierdo*, Ed. Tecolote, México, 2002, p. 5.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 26.

ejemplo, muchas de sus actividades se encuentran en función de los rituales y del calendario religioso, así se producen y venden objetos con los cuales se agradecen los favores concedidos: velas, ex votos, “tierrita de San Juan”, fotografías de la Virgen, novenas para orar.

Aunque también es posible encontrar prendas deshiladas y bordadas así como tejidos de Encarnación y Aguascalientes (estos manteles deshilados los incluye María en sus mesas dispuestas como por ejemplo en *Naturaleza muerta con fresas* 1952 o también en sus altares, *Trigo crecido* 1940, o en *Altar de Dolores* 1943, *Altar de muertos* 1943, *Viernes de Dolores* 1944 -1945, *Altar de Dolores* 1946), artesanías de madera de Teocaltiche, cerámica de Tonalá, (objetos que retrató en sus alacenas, especialmente en *Viernes de juguetería* de 1952 o en *Alacena con paloma* 1954) trabajo de los talabarteros de León, así como la famosa cajeta de Celaya, todo se vende en las calles cercanas a la basílica.

Durante el periodo virreinal en que las distracciones eran pocas, se esperaba con ansia el momento para celebrar las fiestas de la Virgen, que con su gran afluencia de personas son unas de las más ruidosas, coloridas y divertidas, sin contar con el atractivo comercial.

Desde el Siglo XVI, se podían ver constantes procesiones con insignias en negro y amarillo que tenían como meta la basílica catedral con sus elevadas torres, típicas de las iglesias de Jalisco.

La Feria anual fue decretada por el rey Carlos IV el 20 de noviembre de 1797, desde entonces se lleva a cabo, justo antes de Navidad, aunque no sólo existe el motivo religioso sino que se aprovecha la llegada de los peregrinos, para organizar la feria con juegos mecánicos, comida típica y además se venden todo tipo de cosas, desde caballos, toros, vacas, hasta mil chácharas.

También es la oportunidad para realizar importantes transacciones comerciales, así que desde mucho tiempo atrás es común ver en esa época gran movimiento de personas en el pueblo, por ejemplo ganaderos con sus ovejas, caballos y vacas, al tiempo que los fieles se dirigen a la Iglesia.

Este bullicio anual encantaba a María Izquierdo, como a la mayoría de los niños de su edad. Todos los comerciantes estaban muy ocupados en sus operaciones, cuando María pasaba entre ellos de la mano de su abuelo.

La ciudad que el resto del año era tranquila, se adornaba con papeles picados, (*Alacena con dulces cubiertos* 1946 y también en los distintos altares) cintas de colores, mantas con anuncios y en las plazas se levantaban puestos de tiro al blanco, carpas de teatro y un pequeño circo.

La pureza y transparencia del aire de provincia permite ver con más luminosidad e intensidad los colores. Esta impresión de colores brillantes seguramente quedó en la memoria de María, porque además de lo impactante que podrían haber sido estas festividades en los sentidos infantiles, también corresponden a una época en la que la niña María era feliz, (la sensación de libertad y colorido la recuperó 20 años después mediante sus visitas a las Escuelas al Aire Libre, ya en la ciudad de México).

A causa del fallecimiento de su padre, cuando tenía cinco años, se mudó junto con su madre a casa de sus abuelos quienes en buena medida se encargarían de su educación. Esta situación duró hasta que su mamá decidió casarse nuevamente. Es posible que aquí se encuentre la respuesta a la ausencia paterna y que la supliera pintando numerosos retratos de niños, ya que siempre utiliza temas con sentido metafórico pero no abiertamente de manera autobiográfica (*La niña indiferente* 1947).

En una ocasión, durante las famosas fiestas de San Juan, María vivió un peligroso incidente: caballos semisalvajes irrumpieron espantados, tiraron puestos ambulantes y atropellaron todo lo que encontraron a su paso. Para protegerla, su abuelo la cubrió con su propio cuerpo.

Puedo suponer que el contraste de colores de sus cuadros, también está relacionado con un intento que ella hace por regresar a estas sensaciones y recuperar olores, sabores, sonidos, que la transportaban en el tiempo al momento en que se sentía segura por la protección que le producía la mano amorosa de su abuelo.

En otra ocasión, cuando todavía era muy pequeña, también durante esas fiestas, María se separó de su abuelo y se perdió. Él la buscó desesperado hasta que la encontró en la carretera de los cirqueros, (nunca se supo si la habían refugiado o fueron ellos los que la habían separado del abuelo), este suceso lo reportaría en su obra *La Carreta*, 1940.

No mucho tiempo después, emigró a Aguascalientes y luego a Saltillo, Coahuila, donde estudió en el Ateneo Fuente.

En 1916, de acuerdo a la tradición de la época, cuando era casi una niña, su madre decidió casarla con un militar bastante mayor que ella. Seguramente como ocurrió en la mayoría de este tipo de matrimonios concertados o por conveniencia social y sobretodo económica, los novios difícilmente se conocían antes del matrimonio.

No había entre ellos ni siquiera cariño, las mujeres se casaban porque así se decidía por sus mayores. A la edad de 14 años, una mujer no hablaba de sexo e ignoraba todo tipo de cuestiones al respecto, por eso se sometían ciegamente a los requerimientos y deseos del esposo. No era fácil compenetrarse y amarse con intensidad.

Se cumplía por obligación y porque así lo mandan las leyes de la Iglesia, pero no se puede decir que existiera realmente amor, con el tiempo podría darse costumbre, agradecimiento, cariño, deseo, pero no amor.

A partir de ahí y durante largos años, su vida transcurrió obedeciendo a su esposo quien la mantenía, ya que ella además de ser huérfana de padre no contaba con grandes recursos económicos y criando a sus dos primeros hijos Carlos y Amparo, pero también al paso del tiempo María creció y maduró, pasando de niña obediente a madre de familia y mujer, con intereses y necesidades difíciles de satisfacer cuando sólo se desenvolvía como ama de casa, en una vida provinciana.

En 1923, a causa de sus insatisfacciones, su valor y carácter independiente, María no soportó más esta sumisión a la que se había visto forzada y que no le permitía expresar libremente sus ideas y tomó la decisión de escaparse del

dominio y mando de su esposo militar, lo que significó también abandonar los paisajes rurales de San Juan de los Lagos que le eran tan familiares.

Si separarse del esposo a pesar de que fue una liberación no debió haber sido fácil, dejar parte de su vida y su mundo cotidiano debe haber sido muy penoso, por lo que se refugió en una nueva vida al lado de Cándido Posadas Izquierdo, periodista con el que tuvo a su hija Aurora. Esta relación duró poco tiempo, porque tampoco fue feliz, ya que hubo muchos problemas y terminó en otra separación, lo que trajo como consecuencia que tuviera que sostener a sus tres hijos con muchas dificultades.

Hacia 1928, María tenía una apariencia muy convencional y clásica, vestía de color oscuro, y se adornaba con un discreto collar de pequeñas perlas casi pegado al cuello, troquelitos, escote redondo pero no acentuado, cabello corto y nada llamativo. Desilusionada y desamparada, viajó a la capital y más específicamente a la Escuela Nacional de Bellas Artes, con la firme intención de abrirse paso en la plástica mexicana. A esta situación se agregaron tres obstáculos más, ser divorciada, madre de tres hijos y al mismo tiempo artista, oficio que no era digno para una mujer de cierta posición social. Era una época en la que era muy difícil vivir como una mujer sola, es decir sin pareja, no quería llamar la atención sobre su persona, sino sobre lo que era capaz de hacer.

María Izquierdo no sólo tuvo el coraje para ingresar en la Escuela Nacional de Bellas Artes sino que se mantuvo como alumna de la Academia de San Carlos, en donde estudió con Manuel Toussaint, Antonio Caso, Alberto Garduño maestro de dibujo y también estudió colorido, composición y pintura figurativa con Gedovius, dadas las circunstancias, este último le permitió estudiar y pintar en su casa.<sup>231</sup>

No era usual que las señoritas mexicanas “de buena familia” estudiaran pintura de manera formal. Lo único permitido de acuerdo a las normas sociales era tomar clases particulares con pintores de cierto prestigio. A pesar de ello, María eligió asistir a Bellas Artes quizá porque no tenía dinero para pagar lecciones

---

<sup>231</sup> Luis Martín Lozano (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 18.

privadas y ya una vez inscrita se propuso convertirse en una artista reconocida para de esta forma, ganarse el derecho a expresarse libremente.<sup>232</sup>

Sin embargo, una de sus mejores amigas, Lola Álvarez Bravo comenta que en aquella época eran muy pocas las mujeres que trabajaban y al mismo tiempo lograban hacerse respetar y ser reconocidas por su desempeño, porque la sociedad no aceptaba el que una mujer trabajara o estudiara y tomara decisiones por sí misma, eso causaba un poco de escándalo entonces lo que se necesitaba era mucha decisión. Cuando Lola terminó su relación con el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, María la recibió en su casa porque se unieron mucho como mujeres liberadas aunque con el tiempo se distanciaron debido a rivalidades y celos profesionales.<sup>233</sup>

Entre 1927- 30 María Izquierdo pinta sus primeras obras. En ellas, se presenta su percepción acerca de su entorno más inmediato: son retratos de sus amigos y seres queridos como el caso del; *Retrato de Belem*, 1928 y *Niñas durmiendo*, 1930 que es el retrato de su hija Amparo y una sobrina. También en ese año pinta naturalezas muertas y paisajes *Naturaleza muerta: la cámara fotográfica*, 1931.

En su obra se encuentra un sentido festivo de la existencia: naturalezas muertas cuyas frutas se abren a la vida *Naturaleza muerta (con cepillo de dientes)* ca. 1930; jardines exóticos y exuberantes; flores y formas fálicas con gran energía sexual, *Naturaleza muerta* 1932, quizá en referencia a sus dos experiencias fallidas.

*Retrato de Belem* (1928), es la obra más temprana que se conoce, tiene recursos cromáticos de las Escuelas al Aire Libre, pues evidencia cómo la artista abandonó la perspectiva académica y optó por asociar libremente volúmenes con una propuesta de espacio compositivo. Dotó al retrato de emoción y sinceridad en sus formas. Es una obra organizada con una lógica distinta. Varias de las composiciones realizadas en 1929 aluden a la Escuela de Pintura al Aire libre que visitaba frecuentemente.

---

<sup>232</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>233</sup> Claudia Burr (recopiladora), op. cit, p. 13.

La amistad con Fernando Gamboa se inició en febrero de 1928. Los presentó el maestro Germán Gedovius en la Academia de San Carlos.

María Izquierdo participó como miembro de la sección femenil de la sección de Artes Plásticas del ENBA de la SEP junto con otras pintoras y con la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, presentó un cartel de contenido social: *¡Proletario destruye a tus enemigos de clase!* la exposición tuvo lugar en la Ciudad de México y luego en Guadalajara, al ser entrevistada dio su opinión política como pocas veces y dijo: *“la mujer debe dejar de ser un objeto de lujo para transformarse en un factor dentro de la lucha de clase.”* Como pintora y mujer revolucionaria pensó que muchas mujeres la seguirían, *Madre proletaria*, 1944.<sup>234</sup>

Para entonces no sólo su ideología se había transformado, como había sucedido en muchos jóvenes que sentían la influencia socialista y también nacionalista, sino también su apariencia física, la falda le llegaba al tobillo pero ajustada al cuerpo dejaba ver sus formas femeninas, zapatos de tacón, los labios pintados y su actitud bastante más firme y segura.

Poco después María fue francamente llamativa, cambió los vestidos entallados y los trajes sastres a los de seda brillante, joyas y peinados yalaltecas.<sup>235</sup> Era una provinciana muy alegre, frecuentemente, se la podía encontrar por calles y mercados, vistiendo ropa de tonos encendidos y con sus trenzas peinadas con listones colorados, azules y verdes. Junto con su amiga Lola Álvarez Bravo y la pareja de ésta, Gamboa, bailó en el Salón México, conoció Oaxaca y visitó Monte Albán al poco tiempo de haberse descubierto la tumba número 7.<sup>236</sup>

Constantemente asistía a pequeños circos de la ciudad de México y también acudía al teatro de revista en la colonia Guerrero o en el barrio de Tepito. Quizá la explicación a esta afición era la nostalgia que le recordaban los

---

<sup>234</sup> Luis Martín Lozano (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 40.

<sup>235</sup> Conferencia Magistral de la Dra. Teresa del Conde, “Dos mujeres artistas: María y Frida, y dos admiradores- cónyuges no incondicionales”, en el Aula magna “José Vasconcelos” del centro nacional de las artes.

<sup>236</sup> Luis Martín Lozano (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 32.

colores vivos, las calles populares o la tierra polvorienta de las fiestas de San Juan.

Le gustaba maquillarse mucho, contrastar el rojo y el negro, usaba carmín en los labios y las cejas bien pintadas y delineadas, para hacer parecer todavía más grandes sus ojos y así darle profundidad a su mirada ya que siempre tenía ojeras, que podían deberse a exceso de trabajo o a insomnio.

En su *Autorretrato* de 1943, María aparece con los labios rojos, las cejas bien delineadas y el cabello negro suelto que contrasta con su vestido rojo. Me recuerda al escrito de Charles Baudelaire *Elogio al maquillaje*:

*“...la mujer cumple una especie de deber aplicándose a parecer mágica y sobrenatural: tiene que asombrar...tiene que hacer resaltar sus atributos para subyugar e impresionar los espíritus mediante el uso de prácticas para consolidar su belleza y utiliza el maquillaje. El negro para el contorno del ojo y el rojo en las mejillas. Rojo y negro representan la vida sobrenatural y excesiva. El negro hace más profunda la mirada, el rojo inflama y añade al rostro femenino la pasión misteriosa de la sacerdotisa.”*<sup>237</sup>

Otro dato curioso respecto a la forma como María entendía el sentido festivo era que acostumbraba el uso de disfraces, maquillaje y máscaras, cuando celebraba su cumpleaños.<sup>238</sup>

Mientras ella se disfraza puede ser el personaje que representa, ella es lo que quiere ser, decir lo que quiere decir y no importa porque no es María en ese momento sino que habla el personaje que representa como actuando en un escenario de teatro.

El Palacio de Bellas Artes, tuvo una galería de arte moderno durante un tiempo y fue dirigida por los pintores Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida. En ese escenario tan magnífico, tuvo lugar la primera exposición individual de María, compuesta por veinte obras originales, entre ellas *Retrato de Belem*.

---

<sup>237</sup> Charles Baudelaire, *Elogio al maquillaje* en El pintor de la vida moderna, Ed. Libros del Langre, España, 2008.

<sup>238</sup> Claudia Burr (recopiladora), op. cit, p. 26.

En la inauguración, en la explanada frente a la entrada del edificio, se montó una actuación circense, que permitió relacionar al arte con el bullicio del espectáculo de payasos y elefantes con lo que se buscaba quitarle lo formal al arte y llenarlo del espíritu festivo del pueblo. Lola Álvarez Bravo (fotógrafa) mencionó: *“Esto impresionó mucho a María, que era una mujer alegre y popular ya que tenía un montón de amigos carperos y cancioneros”*.

A pesar de la gran responsabilidad que implica la primera exposición (por ser el momento de darse a conocer y exhibirse a través de su obra públicamente), esta joven mujer, con pocos años en el ambiente, enfrentó el compromiso con gran determinación porque no se intimidó por lo imponente del lugar y presentó su obra a sabiendas de que la crítica sería implacable por la distancia que había puesto entre los lenguajes plásticos de la escuela tradicional y su producción.

Algunos críticos comentaron su trabajo, calificándolo de “producto de un estudiante”, en cambio otros, celebraron su talento.<sup>239</sup>

Casi simultáneamente, entre el 15 y 18 de diciembre de 1928, en la Academia Renacimiento, de Piedras Negras, Coahuila, tuvo lugar la segunda exposición colectiva en la que participó María Izquierdo.

Manuel Toussaint, director de la ENBA le pidió al maestro Gedovius que montara una exposición con los trabajos más recientes de sus alumnos el motivo era que Diego Rivera visitaría la institución.<sup>240</sup>

Entre el 19 y el 28 de noviembre de 1928, en la exposición colectiva “de arte social” en las instalaciones de la Academia organizada por la sociedad de alumnos del ENBA, María presentó obra que se calificó como de tendencias cubistas y estridentistas, es decir, un lenguaje tradicional.

1929 Después de estudiar más de veinte obras originales de María, el maestro Diego la definió como uno de los mejores elementos de la Academia. Poco después expuso: *Paisaje de los Remedios* entre otra decena de óleos, con

---

<sup>239</sup> María Izquierdo 1902- 1955, op. cit, p. 25.

<sup>240</sup> Ibidem.

temas de paisajes, naturalezas muertas y retratos, en el Art Center de Nueva York.

Fue la primera mujer mexicana que tuvo una exposición individual en EUA.

En su exposición de obras de 1929, en la Galería de Arte Moderno, el color fue el elemento que ayudó a conformar el esquema constructivo de la pintura, volúmenes geométricos que danzan en el espacio, representaban las ansias de modernidad de la época y aparecieron ilustrando la *Revista Contemporáneos*.

En las ciudades de México, Guadalajara y Oaxaca algunos de los pintores incursionaban en ideas experimentales de moda, rechazando técnicas.

María Izquierdo tuvo que decidirse entre asumir la tradición o aceptar la modernidad, problema que solucionó cuando Diego Rivera asumió la dirección de la escuela Nacional de Bellas Artes en agosto de 1929, reconociendo a Izquierdo por sus dibujos, la cálida paleta cromática y su manejo de la materia plástica.<sup>241</sup>

Cuando se inició como pintora, Diego Rivera la apoyó, tiempo después Rivera y Siqueiros trataron de imponerle su voluntad bajándola de los andamios e impidiéndole que pintara al fresco.

Poco después, empezó una buena amistad con el también entonces joven Rufino Tamayo (1899- 1991) quien impartía clases de dibujo y marcó definitivamente su obra. El maestro tenía rasgos fuertes, ojos penetrantes, pero una gran sensibilidad e imaginación creadora, era oaxaqueño, así que también sabía de colores, de contrastes, de México, de fiestas y de provincia. No tardaron mucho en involucrarse sentimentalmente y compartieron como compañeros de profesión y sentimientos 4 años (1929 -1933).

Esta amistad creció seguramente por las coincidencias en las experiencias que habían vivido, Tamayo quedó huérfano de madre a la edad de 8 años, y se mudó de la provincia a la ciudad de México, quedando a cargo de una tía.

---

<sup>241</sup> Luis Martín Lozano (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 18.

A los 26 años montó su primer estudio en la calle de la Soledad, pero fue hasta la edad de 28 años en que logró inscribirse en la Academia de San Carlos, por lo que la primera época de su desarrollo artístico lo consideraba autodidacta. En esa época, además de estudiar, trabajaba en el mercado de la Merced, atendiendo un puesto de frutas y quizá también practicando en dibujarlas y captar sus colores.

En 1926 tuvo su primera oportunidad para exponer en el extranjero, fue en Nueva York, en el *Art Center*. En 1929, recién llegado de EUA, conoció a María Izquierdo e inicia su relación con ella.

Consiguieron una vivienda en un segundo piso en la Plaza de Santo Domingo en el centro de la Ciudad de México y trabajaban en sus portales con vista a la calle y a la placita empedrada. Era una zona llena de escuelas y jóvenes estudiantes universitarios, muy cerca de ahí San Ildefonso y a dos cuadras la Escuela de Medicina.

Mientras Tamayo simpatizaba con los proyectos renovadores de Diego Rivera, María prefirió ser más moderada y se colocó en un lugar intermedio, entre las creaciones espontáneas de la Escuela al Aire libre y lo formalista de los pintores como Castellanos, Tamayo y Lazo.

Aunque hay que reconocer que siendo Tamayo un gran maestro en el manejo de la acuarela sin lugar a dudas, la convivencia le permitió compartir su conocimiento con María.

En ese momento, el maestro se encontraba en su época de la pintura metafísica y comenzó a mostrar retratos de personas cercanas a él, como por ejemplo el óleo llamado *Las Niñas*, 1929 que retrata a las pequeñas hijas de María, o *Pareja*, en el que aparece junto a la pintora. Mientras duró su relación definitivamente él estaba enamorado de María, porque la conocía bien y se atrevió a inmortalizarla pintándola como la pensaba, desnuda llena de sensualidad y ubicándola en escenarios oníricos.

Tamayo había obtenido sus conocimientos a través de una mezcla de aprendizaje académico con modelos culturales europeos y trabajo autodidacta, en buena medida conseguido durante el tiempo en que fue jefe de dibujos

etnográficos en el Museo Nacional de Arqueología de la Ciudad de México, lo que le permitió acercarse al arte prehispánico y al trabajo artesanal, esto explica el gran interés que siempre tuvo por mantener vivas las tradiciones, de ahí la colección de piezas prehispánicas que cultivó.<sup>242</sup>

En su obra existe siempre lo aborigen, la cultura, la tradición y la tierra, especialmente la del trópico en donde vivió una parte de su niñez, de la que decía le había llenado sus manos de color.<sup>243</sup>

Cuando estos pintores se conocieron, Tamayo tenía más de 12 años pintando, tenía habilidad, conocía las técnicas y había adquirido calidad técnica. Se había dado a conocer en México y en Nueva York, en tanto que María se estaba iniciando, por lo que nuevamente quedó en una situación de desventaja, con respecto a su pareja, aunque asimiló con gusto las enseñanzas de su amante.

Quizá para distinguirse ella adoptó un estilo un tanto ingenuo, en sus composiciones, aunque es innegable la influencia de Tamayo y puede ser apreciada con claridad en *La sopera*, 1929, *Niñas durmiendo*, 1930 y *Naturaleza muerta* con cepillo de dientes, 1930.<sup>244</sup>

A Tamayo no le gustaba tener discípulos, porque más que en las escuelas creía en los esfuerzos y búsquedas individuales. Sin embargo, compartió con María su experiencia y la adiestró en el manejo de la técnica del gouache y juntos incursionaron en corrientes plásticas que les interesaron a los dos como el surrealismo y el expresionismo. Si bien fue el impulsor del rumbo estético que María emprendió, hay que reconocer que el esfuerzo plástico es totalmente de ella.<sup>245</sup>

Durante el año de 1929, María vive de manera intensa y enamorada.

---

<sup>242</sup> J. Corredor – Matheos, Tamayo, Ediciones Polígrafa S.A, Barcelona, España, 1987.

<sup>243</sup> Xavier Villaurrutia, Catálogo de la exposición Tamayo 25 años de su labor pictórica, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1948.

<sup>244</sup> Luis Martín Lozano, (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 35.

<sup>245</sup> María Izquierdo 1902- 1955, op. cit, p. 28.

A pesar de sus experiencias anteriores, decide volver a vivir en pareja y lo hace con su maestro, desafiando nuevamente los condicionamientos sociales y también a ella misma, porque para una persona criada en el seno de una familia y ambiente religioso, los atavismos son muy fuertes. Una cosa era separarse de su esposo militar y añoso y otra muy distinta volver a vivir en pareja por segunda ocasión, sólo que ahora, fuera de las leyes y después de dos fracasos.

Quizá por eso deja de lado la tradición e incursiona en nuevos aspectos de la pintura, al mismo tiempo que su gusto por el circo revive, sus luces, colores, sonidos, alegría, se reflejan en ella como recuerdo de su infancia, cuando se sentía amada por su abuelo, aunque ahora era amada por Rufino.

El circo de San Juan de los Lagos, el de la niña María, revela un mundo fantástico en donde las heroínas (equilibristas, trapecistas y caballistas) son capaces de hacer hazañas increíbles y audaces a los ojos de la pequeña.<sup>246</sup>

Las compañías circenses recorrían lo largo y ancho de la república viajando en condiciones precarias, lo que no escapó en varias de las escenas que pintó, ya que el brillante colorido de los trajes contrasta con los empobrecidos camerinos el mejor ejemplo es su obra *El Camerino*, 1939.<sup>247</sup> Hace del circo un icono en su pintura, marcando su estilo.

Con la convivencia, Tamayo e Izquierdo se influyeron mutuamente y él empezó a pintar el mundo que ella amaba, carpas y circos.

Para iniciar su relación con Rufino, María tuvo que tomar la decisión de acatar los convencionalismos sociales o liberar sus sentimientos, el corazón se impuso a la razón, sus sentimientos afloraron.

Más tarde en 1935 – 36, pintó su Autorretrato, en óleo sobre tela, con cabello lacio, suelto, ojerosa y un caballo blanco saltando, casi volando, a la altura de su frente.

---

<sup>246</sup> Luis Martín Lozano (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 14.

<sup>247</sup> Aunque hay que hacer notar que esta obra corresponde a una segunda etapa de recuperación emocional, después de su separación de Tamayo.

Hay que recordar que los caballos, al igual que el circo son símbolo de libertad. En el circo cualquier cosa puede suceder y los actores constantemente dan muestra de su valentía, los cirqueros son un arquetipo emblemático de su obra, por influencia del surrealismo del poeta Antonin Artaud, fiel compañero de equilibristas como Adelita Villa, Lolita y Juanita, (a quienes pintó en 1945) lo cual se refleja en su último cuadro, que por cierto, quedó inconcluso en el bastidor, *Caballitos*, 1955.<sup>248</sup>

Entre octubre y noviembre de 1930 Tamayo expuso en el Metropolitan Museum y se dedicó a preparar su primera muestra en la galería de Julien Levy, en tanto, María descubría la moderna pintura europea y el neoclasicismo de Braque y Picasso.<sup>249</sup>

La American Federation of Arts presentó en el Metropolitan Museum of Art una exposición de arte popular y pintura mexicana (*Mexican Arts*) seleccionada por René d'Harnoncourtm incluyendo obras de Rufino Tamayo, María Izquierdo, Diego Rivera y Agustín Lazo. Más adelante sus pinturas también se presentaron en Tokio, París, Bombay, Chile, etc.

Durante su estancia en Nueva York, María visitó galerías y museos como el recién inaugurado Museo de Arte Moderno y el *Valentine Gallery*, en donde seguramente vio cuadros de Matisse, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Seurat, lo que impactó su quehacer artístico.

A pesar de que el amor unió a Izquierdo y Tamayo, nunca fue una relación que se formalizara, lo que de alguna manera desacreditó socialmente a María, pues en México todavía regían normas discriminatorias que negaban los derechos más elementales de la mujer. Aunque su vida se desarrollaba principalmente en el medio de los artistas que por definición son tolerantes y respetuosos, debió padecer la moral social y los reclamos de su familia.

---

<sup>248</sup> Luis Martín Lozano (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 14.

<sup>249</sup> Ibidem, p. 37.

Debido a la necesidad económica en 1931, ingresa como maestra en el departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. En pocos meses se retiró.

En febrero, presentó su segunda exposición individual en la ciudad de México, básicamente de acuarelas con temas de caballos y escenas de circo.

Es bien sabido que en ese tiempo en que se trataba de romper con atavismos, una buena parte de los artistas sensibles y temperamentales y se dejaban llevar por sus arrebatos, por lo que sus relaciones difícilmente fueron duraderas o estables.

En 1932 el maestro Rufino, es nombrado Jefe del Departamento de Artes Plásticas en la Secretaría de Educación Pública.

En 1933, cuando Tamayo realizaba su primer mural, en la Escuela Nacional de Música, conoció a la pianista Olga Flores Rivas Zárate, hija de un militar porfirista zacatecano, 6 años menor que María. Olga tenía 25 años y era muy talentosa, estaba considerada una intérprete con gran futuro. De una buena amistad pasaron rápido a un noviazgo y rompiendo con el protocolo, Olga le propuso matrimonio al pintor.

Tamayo que nunca había formalizado su relación con María, aceptó de inmediato la propuesta de Olga, previo rompimiento violento.

Rufino abandonó a María y pronto se casó. Lo que significó un terrible golpe para la pintora, al grado de que por un tiempo, perdió el colorido en sus pinturas, y quedó desgarrada ante lo intempestivo de la pérdida de su pareja por quien había desafiado a la sociedad durante 4 años. Su gran dolor se manifestó en varias de sus obras, especialmente *Calvario*, 1933 y *Velorio*, 1933, en ambas se ve una mujer de espaldas arrodillada frente a una tumba, como simbolizando el dolor de la separación y la elaboración del duelo por la pérdida, refugiándose en el amor materno que sentía por sus hijos *Maternidad*, 1943.

También hay obras de Tamayo que muestran el sombrío tránsito.

La experiencia que le dejó su viaje a Nueva York en 1931, obligó a la artista a trabajar contenidos más complejos y a trascender la experiencia inmediata, profundizando en el sentido de su condición de mujer creadora, como resultado: una serie de acuarelas de desnudos femeninos en actitudes dolientes *Esclavas en paisaje mítico*, 1936 y después de su separación de Tamayo, frente a cruces y ataúdes.<sup>250</sup> Pinta su estado de ánimo en ruinas, *Velorio*, 1933, *Calvario*, 1933, *Consolación*, 1933, cruces e iglesias como escenas de la devoción del pueblo con mezcla de paganismo y cristianismo. Esta veta la continua en 1934 pero con más interés en el circo y los caballos y viene así la segunda época de interés en el circo.<sup>251</sup>

De este periodo son obras como: *Prisionera*, 1936, *Paisaje con Cebra y Barco*, 1935 que presenta una playa a oscuras con un tigre y una torre de extracción de petróleo, sobre el mar un trasatlántico y un dirigible en el horizonte. *El Teléfono*, 1931, *La raqueta*, 1938, *Mujer gris*, 1936. En todos ellos se puede apreciar un cuidadoso estudio de formas y espacios.

En una de sus obras, aparece una industria, porque fue preparada para el concurso convocado por la cementera “La Tolteca” el jurado le otorgó mención honorífica.

A pesar de que en sus inicios fue catalogada como primitiva, en 1930 María había pasado por el arte formal, había expuesto igualmente en México y en el extranjero y su carrera artística era ascendente hasta 1945.<sup>252</sup>

1936 Poco después de ser abandonada por Tamayo, María conoció a Antonin Artaud, le sirvió para enriquecer todas sus ambientaciones con esferas, lunas, estrellas que iluminan los cielos de sus cuadros. Una de las piezas más original de este periodo es *Marina*, en los dos años siguientes continua pintando *Sirenas y leones*, 1936, *Bañistas*, 1938.

---

<sup>250</sup> Idem, p. 26.

<sup>251</sup> José Pierre, op. cit, p. 81.

<sup>252</sup> Luis Martín Lozano, (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 22.

Cuando María estudió en la ENBA, tuvo contacto con ideas que estaban al margen de la institución. Una de esas tendencias político- artísticas fue la de los treinta- treintistas, que no se limitaban a criticar los programas de estudio de la academia sino también la finalidad que tenía la pintura para la sociedad posrevolucionaria. Estos artistas radicales mantuvieron contacto con Europa y un interés por las vanguardias. Publicaron su revista ¡30- 30! para difundir artículos que ilustraban con obras de Miró, Braque y Picasso. Promovieron el grabado en madera como medio masivo de difusión y exhibieron sus trabajos en carpas y cafés incluyendo a veces a personajes del circo.

El circo estaba de moda en los años treinta por las emociones que se vivían ahí, las facultades de los hombres de circo (fuerza, equilibrio, valor) y María no fue la excepción, veía la plasticidad del circo como fuera de las leyes de la gravedad, de la inercia, de lo previsto. Le atraían los acróbatas, trapeceistas, malabaristas, lo mismo que los leones, elefantes y perros o los payasos Pirrín y Pascualet que aparecen en sus acuarelas.<sup>253</sup>

No todos los caballos que pintó en esa época pertenecen al circo, algunos hacen referencia a un universo metafísico que recuerdan los pintados por Giorgio De Chirico entre 1926 y 1930 algunos de ellos aparecieron en 1928 en la Revista *Contemporáneos*.

En 1938, Izquierdo tiene un público reducido y fuertes necesidades económicas. Es nombrada pintora especialista en el Centro Productor de Artes Plásticas del departamento de Bellas Artes, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, con un sueldo de 216 pesos mensuales.<sup>254</sup> Expone en la Stanley Rose del Hollywood Boulevard en Los Ángeles.

En 1939, seis años después de su rompimiento con Tamayo, María seguía padeciendo el abandono, cambió su estilo, su dibujo se afina y empieza una serie de caballos y ruinas, así como los retratos. El uso del color también se transforma, ahora utiliza tonos grises, ocre y azulados.

---

<sup>253</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>254</sup> José Pierre, op. cit, p. 78.

Abandona el centro de la Ciudad de México, después vive en la colonia Roma y posteriormente, inicia una relación con el pintor chileno Raúl Uribe. Se muda a la colonia Anzures, muy cerca del Paseo de la Reforma. Uribe trabajaba en la embajada de su país, gracias a sus relaciones sociales y diplomáticas (clientes asiduos), María consigue contratos para realizar retratos, mismos que entregaba Raúl con la factura correspondiente. Esta situación afectó a la larga a María tanto económica como en su parte artística ya que para salir de sus privaciones y trabajando a destajo, dejó de ser imaginativa y fresca y se tornó cursi.<sup>255</sup>

Debido a su gusto por lo popular, fue representada por los caricaturistas al lado de Rivera y Orozco, entre las musas de la inteligencia mexicana como centro de una neo bohemia.<sup>256</sup>

En 1939, María participó en *1st International Fair de Nueva York* y en la *Contemporary Art and Fine Arts Exhibitions del Golden Gate International Exposition* de San Francisco. Un año después, mostró el cuadro *Mis Sobrinas* en la exposición *Twenty centuries of Mexican Art* del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En 1940, inicia con éxito artístico y económico, había expuesto en México, Nueva York, California y París.

En 1942 María pinta, *Mi tía, un amiguito y yo* en donde se autorretrata de niña. En este cuadro recuerda que cuando tenía alrededor de 4 años una tía materna muy autoritaria, doña Bartola, la vestía de encajes y listones para asistir a misa y en privado era muy mala con ella.<sup>257</sup>

En 1943 participó en: una muestra individual en el Palacio de Bellas Artes y una colectiva en el Philadelphia Museum of Art, *Mexican Art today* organizada por Henry Clifford.

---

<sup>255</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>256</sup> Idem, p. 51.

<sup>257</sup> María Izquierdo 1902- 1955, op. cit, p. 40.

María sufre una delicada intervención quirúrgica por padecimientos cardiacos. A pesar de su enfermedad, preparó 60 óleos para una exposición en 1943 en el Palacio de Bellas Artes. Justino Fernández la calificó como la mejor pintora mexicana contemporánea.

Además, escribe artículos y ensayos ilustrados con fotografías sobre arte y exposiciones para la revista *Hoy*. En ellos se nota un interés por las escuelas de arte mexicano del siglo XIX.

Inicia una serie de paisajes tropicales, vistas panorámicas, paisajes desolados, escenas costumbristas y naturalezas muertas. Pinta *Manzanas*, 1947; *Huachinango*, 1943, una serie de alacenas pero con diferentes objetos de arte popular, evitando el folklorismo que varían de un cuadro a otro como una versión moderna del tradicional bodegón que con el tiempo se convierten en las obras más conocidas de María y que la definen como genuinamente mexicana.<sup>258</sup>

Sufrió por el monopolio de los muralistas Rivera y Siqueiros que la bloquearon en sus intentos por pintar murales, pero en 1945 fue contratada para pintar un mural en el edificio de Gobierno del DF. Ejecutó los bocetos para la escalera monumental del palacio neocolonial con el título “la historia y desarrollo de la ciudad de México”, ya con andamios y materiales comprados, fue informada de la cancelación del proyecto por razones “técnicas”. A cambio le ofrecieron murales en una escuela y un mercado pero no aceptó y hubo un escándalo al respecto en la prensa. En respuesta a la cancelación del proyecto, publicó una carta de inconformidad en donde manifestaba que su prestigio como artista estaba afectado por lo que exigía una indemnización económica. Pero lo que fue más grave fueron sus declaraciones a la prensa acerca de un monopolio de la pintura mural.

María pensó que al atreverse a denunciar que los proyectos murales estaban reservados a Rivera, Orozco y Siqueiros encontraría apoyo de otros artistas pero sólo algunos amigos personales lo hicieron, los demás empezaron a criticar su pintura.

---

<sup>258</sup> José Pierre, op. cit, p. 52.

Curiosamente, antes del anuncio de suspensión de obra, habían aparecido en la prensa artículos que cuestionaban la inversión de cerca de 35 000 pesos para decorar. Se decía que el gasto era improcedente cuando había problemas de transporte y servicio de limpieza en la ciudad de México. En estos artículos también se cuestionaba el mecenazgo estatal hacia los “tres grandes”.

En 1945 pintó *La tierra*, que es una mujer con rasgos mexicanos, ojos cerrados con un puño en alto, y la otra mano tocando la tierra, un pie firme mientras la pierna izquierda está semi- arrodillada, quizá manifestando el cansancio que le significó esta lucha por conseguir la encomienda del mural, mientras está obscureciendo.

En 1946, el asunto se hizo un escándalo. Porque para justificar la cancelación a manera de explicación se dijo en la prensa que María Izquierdo no tenía la capacidad técnica ni dibujística y fue objeto de una campaña de desprestigio.

En los siguientes diez años reiteró sobre el asunto insistiendo en que había sido un complot de los muralistas porque cuando en 1947 Rivera anunció la formación de un comité para la defensa de la cultura mural, Tamayo estuvo en contra.

En la década que siguió al fin de la Segunda Guerra Mundial (1946- 1956) hay nuevas corrientes automatistas en Europa. En ese periodo el surrealismo se abre al paso de nuevas corrientes de vanguardia como el espacialismo y el arte nuclear italianos o los informalismos francés y español. La vanguardia se encuentra representada por Hans Hartung, Wols Jean Fautrier y Antoni Tàpies

En 1946, Izquierdo pintó *El Idilio, 1946, Naturaleza viva con Huachinango y Naturaleza muerta con Huachinango, 1946.*

Su obra se reunió junto con la de Frida Kahlo, Germán Gedovius, Diego Rivera y Rufino Tamayo para participar en una exposición colectiva organizada por la Secretaría de Agricultura y Fomento en los invernaderos del bosque de Chapultepec, donde después en 1964, se levantaría el Museo de Arte Moderno.

María pinta los *altares de Dolores*, 1946, *Naturaleza viva*, 1946, *Sueño y presentimiento*, 1947 y *Niña Indiferente*, 1947.

En febrero de 1948 sufrió una hemiplejía que la tuvo al borde de la muerte, debido a ello estuvo inconsciente tres meses. Cuando despertó continuó con un brazo paralizado. Durante ocho meses hizo infinitos esfuerzos para volver a tomar los pinceles y poder pintar, ejercitando su mano izquierda. La carrera de la pintora se detuvo prácticamente por un año y después pintó más de 25 cuadros, pero el calvario no terminaría sino hasta el final de sus días porque quedó recluida en una cama.<sup>259</sup>

Entonces se dedicó a promover nuevos artistas como muestra de agradecimiento por el apoyo recibido de parte de sus amigos, quienes organizaron una subasta para obtener fondos y así poder pagar las deudas que tenía.

En 1953 María Izquierdo que inexplicablemente había tolerado la intromisión de Raúl Uribe, su esposo, en su vida profesional, súbitamente rompe con él después de darse cuenta de que era culpable de la venta sin su consentimiento de unos cuadros que habían sido repintados. Esto fue motivo de que salieran a la luz una serie de trámites deshonestos que Uribe había realizado con fines lucrativos utilizando la obra de la pintora.

El proceso de divorcio concluyó el 31 de agosto de 1953, sin embargo los problemas no finalizaron. En enero de 1954 María se vio obligada a recurrir a un abogado para que demandara y expulsara del país a Uribe por haber utilizado su nombre indebidamente antes y después de su divorcio causándole daños y desprestigiándola.<sup>260</sup>

Al final de su vida, se dedicó a escribir una autobiografía, quizá para dejar constancia a futuras generaciones de mujeres artistas de todos los problemas a los que se había enfrentado y de cómo los había logrado superar amén de sus logros como mujer y como artista.

---

<sup>259</sup> Luis Martín Lozano (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 14

<sup>260</sup> José Pierre, op. cit, p. 107.

Para defender su libertad y su quehacer artístico, durante su vida María tuvo que enfrentar la separación de su esposo, hacerse cargo de sus tres hijos (dos de su matrimonio: Carlos y Amparo y Aurora de Cándido Posadas) como mujer independiente sin marido a su lado, encaró el escándalo social, a diario la amenaza de la pobreza, dedicándose a un oficio que no se consideraba digno para una mujer y por si fuera poco, vivir en unión libre con Rufino Tamayo, luchando en contra de los muralistas e intentando sobresalir como pintora, ser abandonada por una mujer más joven, fracasar en sus relaciones amorosas recuperarse, volver a tener energía y enfrentar la enfermedad y no darse por vencida.

La esposa de Diego Rivera, Frida Kahlo y María se conocieron en la escuela de pintura de la Esmeralda, pero nunca fueron amigas.

Es muy curioso como María y Frida, mujeres pintoras de la plástica mexicana, de la primera mitad del siglo XX, tuvieron vidas un tanto paralelas. De la misma forma que Frida Kahlo se autorretrató en varias ocasiones, María Izquierdo lo hizo en unos veinte cuadros pero esas obras no destacan en su producción pictórica.

Las dos se enamoraron de artistas importantes y fueron abandonadas por ellos padeciendo desencantos amorosos por lo que sufrieron intensamente, se enfrentaron a la crítica de la sociedad mexicana, en el caso de María por rebelarse contra una familia política que no habían escogido y a la desgracia de estar recluidas debido a una limitación física.

Su vida se desarrolla en un México con grandes cambios sociales y culturales que significaban retos que debían enfrentar con valor si querían desarrollarse como artistas. Hay cuadros suyos en museos y colecciones privadas tanto en México como en el extranjero.

Ambas mujeres tuvieron que remar contra la corriente como mujeres mexicanas vinculadas a las artes. Es probable que por ello Izquierdo dedicó los últimos años de su vida a escribir una autobiografía que no concluyó, pero

además en algunos pasajes se convirtió más en una novela que en un relato real de su trayectoria.<sup>261</sup>

En general, María prefirió hablar poco de su vida privada para y darse a conocer por su pintura.

Si bien, nunca menciona a su madre, en sus cuadros hay una fuerte presencia maternal, *Maternidad* 1943, abundan escenas infantiles, niños pensativos o solitarios *La niña indiferente* 1947. En tanto el padre es una ausencia penosa, se sabe que siempre estuvo orgullosa del apellido Izquierdo y pocas veces mencionó el Gutiérrez.<sup>262</sup>

En cuanto a su personalidad, fue muy sociable, le encantaba organizar fiestas, todo lo que ganaba lo gastaba de inmediato y lo derrochó atendiendo a sus amigos.<sup>263</sup>

Le gustaba asistir a todas las fiestas tradicionales de provincia y también procuraba celebrarlas en su casa, para que sus hijos las compartieran quizá para mantener la tradición, pero también para recordar. Hacía agua fresca de chía, atole, tamales y siempre tenía palomas, gallinas, un perico, perros, etc.<sup>264</sup>

La amabilidad y generosidad de ella favoreció que constantemente se realizaran estas tertulias artísticas en su casa.

Tenía una casita mexicana que adornaba con juguetes, grandes esferas y retablos. Es posible que también haya heredado de las artes populares indígenas el extraordinario gusto por el color.<sup>265</sup>

En un momento en que México ponía especial atención en el nacionalismo, María retornó el folklore, los juguetes, fiestas tradicionales como el día de muertos *Altar de muertos* 1943, Navidad *Los peregrinos* 1945 o semana santa

---

<sup>261</sup> Luis Martín Lozano (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 10.

<sup>262</sup> Ibidem, p. 14

<sup>263</sup> José Pierre, op. cit, p. 64.

<sup>264</sup> Claudia Burr (recopiladora), op. cit, p. 20.

<sup>265</sup> Luis Martín Lozano (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 10.

con sus altares *Altar de dolores* 1943, *Viernes de Dolores* 1944 – 1945, de tal manera que su obra se enriqueció en la tradición popular mexicana, el arte de la época virreinal y el religioso. Aunque también en algunas ocasiones pintó *Caballos* 1954 y escenas de circo por encargo, porque significaba tener buenas críticas e ingresos económicos seguros.

En 1938, cuando Octavio Paz regresó de España la conoció en el Café París, uno de los lugares donde se reunían los artistas en las tardes, como centro de la vida artística y bohemia de la ciudad de México. El joven Paz la admiraba y respetaba como mujer y como pintora.

Alguna vez, María le comentó a su amigo, el escritor Hermilo Abreu Gómez que para ella la pintura era todo un lenguaje, que le permitía decir lo que no podía expresar hablando.<sup>266</sup>

Fue una mujer valiente que se sobrepuso a la adversidad desde su infancia y que luchó durante toda su vida por ser respetada, primero como mujer, y después como artista.

Hablaba con la sencillez propia de un ama de casa, como una señora a punto de dar un consejo. Sus hijas solidarias y comprensivas de su necesidad creativa, la ayudaban en los quehaceres domésticos para que ella se dedicara a su pintura. Le pasaban los colores que ella mezclaba directamente en el lienzo; el verde de los sapos, el gris de las sombras, el ocre de la tierra quemada.<sup>267</sup>

A María no le gustaba el feminismo y de hecho lo criticaba, lo que ella apoyaba era la realización de la mujer auténtica. Consideraba que era un compromiso realizarse como mujer y como madre, la maternidad para ella fue una fuerza creadora y estaba en contra de los moralismos, las religiones y los partidos políticos que se oponían al pleno desarrollo de la mujer. La mujer debía ser autocrítica, valiente para luchar pero nunca debía perder su feminidad,<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> Claudia Burr (recopiladora), op. cit, p. 24.

<sup>267</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>268</sup> María Izquierdo 1902 - 1955, op. cit, p.p. 46 – 47.

estaba en contra del sojuzgamiento en que vivían las mujeres, *Prisioneras*, 1936.<sup>269</sup> Rechazó el orden impuesto por el hombre.

María Izquierdo ha sido calificada como una artista con un potencial creador inigualable. Es muy difícil, casi imposible encontrar a otro pintor que tenga el mismo manejo del color.<sup>270</sup>

Fue una pintora innata. Su estilo se distingue por la elegancia de sus texturas, intensidad del manejo del color y del óleo con acabado pastoso y áspero que se mantiene fresco a pesar del tiempo, que es su marca personal.

En su pintura se revela parte del entorno provinciano en que vivió hasta su vida como adulta en la Ciudad de México. Introduce el rosa mexicano, el solferino, el azul añil, el rojo en una armonía estridente y pone de relieve los objetos de arte popular *Alacena con dulces cubiertos*, 1946, *Ballet de barro*, 1951.

María pintó los coscomates de barro para guardar grano, panes de muerto *Calabazas con pan de muerto* 1947, *Pan de muertos* 1947, *Pan de muerto* 1955, piñatas y Judas, característicos de la plástica popular *Alacena* 1947 o *El teléfono*, 1931, motivos que agradaron a Tamayo por ser formales pero también simbólicos, los pescados con el ojo muy abierto convertidos en personajes en reposo.<sup>271</sup> *Naturaleza viva con huachinango* 1946, *Naturaleza muerta con calabazas* 1947, *Naturaleza muerta con huachinango* 1946.

Como artista de México posrevolucionario llegó a tener un compromiso ideológico que se refleja en su pintura. Ante la politización del arte, a veces asumió una militancia en cambio en otras se opuso a que la pintura tuviera contenidos políticos. Como mujer pensaba que se debía beneficiar de los resultados de la Revolución en la medida en que la sociedad fuera cambiando y le permitiera tener un papel más activo.

Esa mujer provinciana, tuvo que hacerse fuerte, luchó por ser reconocida y trabajó arduamente para sacar adelante a su familia. Quizá por ello en su obra

---

<sup>269</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>270</sup> Luis Martín Lozano (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 10.

<sup>271</sup> María Izquierdo 1902- 1955, op. cit, p. 11.

se percibe un aire dramático en contraste con el uso de colores vivos. Aunque sólo después de su muerte, será cuando conquiste un sitio privilegiado en la historia del arte.<sup>272</sup>

Su origen humilde, su infancia, el haber perdido a su padre a temprana edad, la educación que recibió de sus abuelos y finalmente el segundo matrimonio de su madre fueron algunas cosas que tuvo que enfrentar, eventos que resultaron decisivos en la forma de concebir los asuntos de arte. A pesar de que no narran explícitamente su vida, ni los altibajos de sus relaciones amorosas, sus pasiones y mucho menos los conflictos de su personalidad, no quiere decir que no estén reflejados en la intensidad de su pintura y la utilización del color cuando refleja ataques como artista.<sup>273</sup>

Expresaba su mexicanidad no a través de signos convencionales, sino viviendo las tradiciones. El mundo de María, además de ser femenino, era íntimo e indigenista y manifiesta la parte niña que tiene en sus alacenas con juguetes, en las escenas de circo.<sup>274</sup>

Su obra es una de las expresiones más genuinas del arte moderno en México y si se admira en toda su dimensión, debe ser reconocida como una gran artista mundial del siglo XX.

Lo que sí es innegable es que en toda la obra de Izquierdo se manifiesta su condición de mujer pero también lo difícil que era existir como mujer, y más aún como artista.

En 1955 muere María Izquierdo.

En su diario escribió *“Es un delito nacer mujer. Es un delito aún mayor ser mujer y tener talento”*.

---

<sup>272</sup> Luis Martín Lozano, (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 17.

<sup>273</sup> Ibidem, p.12.

<sup>274</sup> [www.arteyliteratura.blogia.com](http://www.arteyliteratura.blogia.com)

### 3.3 ANÁLISIS Y PERFIL DE LILIA CARRILLO

*Lilia Carrillo es, esencialmente, una pintora lírica. Sus cuadros se colocan de una manera natural dentro de ese grupo de obras cuya esencia poética, siempre más cercana al terreno del canto que al del concepto, escapa a todo intento de interpretación. (...) Sus cuadros nos entregan algo más que lo que los ojos contemplan: la evocación (invocación) de un misterio. Y esta capacidad para comunicarnos la esencia oculta de la realidad, aparentemente sin tocarla, sin referirse directamente a ella, y también sin ningún artificio exterior, utilizando nada más los elementos de su oficio, renunciando a cualquier sugestión que no sea exclusivamente plástica, ignorando la anécdota y ciñéndose al poder de la forma y la capacidad de sugestión del color, es la que determina la naturaleza lírica, poética, de su obra.*

Juan García Ponce<sup>275</sup>

En 1930 nació en la Ciudad de México, Lilia Carrillo. Fue hija única de Socorro García y del General Piloto Aviador Francisco Carrillo, quien las abandonó cuando ella tenía 5 años y nunca volvieron a saber de él.

Desde muy joven, la madre de Lilia, tuvo una intensa vida social que compartía con intelectuales y artistas de la época. Era amiga íntima de María Asúnsolo (quien también fue amiga de María Izquierdo) y conoció muy bien a los artistas: Diego Rivera, Siqueiros, Carlos Pellicer, Manuel Rodríguez Lozano, Fito Best Maugard, Cordelia Urueta, entre otros.<sup>276</sup>

Por lo que durante su infancia y adolescencia, Lilia tuvo un trato natural con poetas, artistas e intelectuales que frecuentaban su departamento en la calle de Sonora. Ahí conoció a los “estridentistas” y a jóvenes escritores como

---

<sup>275</sup> Juan García Ponce, Nueve pintores mexicanos, Coordinación de difusión cultural, UNAM, segunda edición, México, 2006, p.p. 47 – 48.

<sup>276</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 5.

Carlos Fuentes y Pintores como Juan Soriano.<sup>277</sup> No tenía lujos pero tampoco privaciones.<sup>278</sup>

Cuando Lilia tenía 16 años se empezó a interesar por la pintura y mostró una habilidad innata, por lo que su madre le pidió a su viejo amigo Manuel Rodríguez Lozano que le diera clases, por este hecho se le considera heredera de la llamada Escuela Mexicana de pintura.

Rodríguez Lozano llevó a Lilia a la Escuela de Pintura y Escultura *La Esmeralda*, que se encontraba dirigida por Antonio Ruiz (El Corzo), ahí conoció a Pedro Coronel, que hacía esculturas en el patio de la escuela y que como pintor se caracterizaba por tener un arte de honda raíz mexicana, pero diferente del realismo social de los muralistas.

Entre sus maestros se cuentan: Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo quien le dio clases de pintura al óleo, Pablo O'Higgins, Abraham Ángel, Julio Castellanos y Federico Cantú, con quien tomó clases de muralismo.<sup>279</sup>

Como parte de su formación escolar, practicó técnicas de pintura mural en el ex convento de San Diego, en donde se cayó de un andamio de más de dos metros de altura, de espaldas al piso. El golpe fue muy fuerte y se lesionó la espalda, aparentemente se recuperó pero ésta pudo ser la causa de las dolencias que padecerá posteriormente.

Juan Soriano, pintor tapatío (muy amigo de la mamá de Lilia), a falta de mecenazgo oficial y pocos encargos, fue el primero que le mostró a Lilia una visión más amplia del arte, diferente a la de la academia y le recomendó que dejara el país para seguir su carrera en el extranjero.<sup>280</sup>

---

<sup>277</sup> Jaime Moreno Villarreal. *Lilia Carrillo. La constelación secreta*. CONACULTA, Galería Colección de Arte Mexicano, Ediciones ERA, México, 1993, p. 6.

<sup>278</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 6.

<sup>279</sup> Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p. 6.

<sup>280</sup> Revista Resumen, No. 81, p.p. 6 – 7.

En 1951, Lilia obtuvo el título de maestra de artes plásticas con mención honorífica. Contrajo matrimonio con Ricardo Guerra, un joven estudiante de filosofía en la escuela ubicada en la Casa de los Mascarones.

Después de una breve residencia en Guanajuato en cuya universidad, su esposo y otros jóvenes dieron clase, ambos obtuvieron becas para ir a estudiar a Europa. Antes de su viaje de estudios nació Ricardo, el primer hijo del matrimonio.

Este pequeño quedó a cargo de su abuela materna, Socorro García quien se ofreció a cuidarlo en apoyo de su hija, para que ella pudiera proseguir sus estudios en París.<sup>281</sup>

Considerando que la señora Socorro había sido abandonada por su esposo casi 15 años antes; que estando sola no tuvo oportunidad de estudiar o formarse; que su desarrollo intelectual dependió de las motivaciones surgidas del intercambio de ideas con los intelectuales que asistían a las tertulias en su casa y; que Lilia era su hija única, el ofrecerse a cuidar al pequeño Ricardo era una situación no necesariamente egoísta por parte de Lilia, sino que su madre, le allanaba el camino, apoyándola con el cuidado del pequeño para que ella sí lo pudiera hacer, en un intento de realización de la madre a través de su hija.

Además, la Señora Socorro al conocer, relacionarse, convivir e interactuar con intelectuales y artistas de la época, consideraba la beca como una excelente oportunidad que su hija no podía desperdiciar, porque París era el centro de la cultura.

Por eso no debe verse como que Lilia abandonó a su niño, sino que se separó temporalmente de él dejándolo en las mejores manos, incluso mejor que con ella en un país extraño y como estudiantes, limitados económicamente.

Seguramente si la Señora García no hubiera tenido tan claro lo importante de la vida bohemia y artística no hubiera apoyado a su hija, que como mencionamos estaba acostumbrada a compartir las tertulias caseras.

---

<sup>281</sup> Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p. 7.

En 1953, en cuanto llegó a Francia, se instaló en la Casa de México en París y vivió ahí hasta 1955. Muy pronto tuvo la oportunidad de inscribirse como alumna de la *Académie de la Grand Chaumière*.

En cuanto empezó sus estudios en la *Académie*, se separó del academismo mexicano no para asumirse de inmediato a la vanguardia europea sino que se ubicó primero como estudiante, obedeciendo los lineamientos de la academia francesa. La propuesta parisina la sorprendió y sobretodo las que se veían en los salones de arte, porque era el momento de la transición de la vanguardia entre el surrealismo y las nuevas tendencias experimentales en la pintura europea.

Es decir, hacia la abstracción, continuando hacia el abstraccionismo lírico y el informalismo, tendencias en las que Lilia no tomó mientras fue estudiante, pero que asimila y manifiesta a su regreso a México.

Logró comprender los criterios de estos nuevos movimientos que partían del expresionismo y del surrealismo y se dirigían hacia la abstracción. Adquiere la postura post- cubista.<sup>282</sup> No definió su trabajo como automatista, ni como abstracto lírico o informalista sino que la calificación de lírica le parecía aceptable aunque se considera que el automatismo será característico de lo mejor de su obra porque su búsqueda personal respondía a la expresión del inconsciente.

El automatismo era un camino hacia su interioridad y llegó por medio de un recorrido lento que puede notarse en sus primeros cuadros que son una suerte de imitación de procedimientos automatistas.<sup>283</sup>

Esta corriente exigía que la mano fuera guiada de manera espontánea por un impulso autónomo, intentando lograr una expresión que fluyera directamente del subconsciente. Buscaban hacer a un lado la razón para que no limitara el ingenio y la creatividad.

---

<sup>282</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 7.

<sup>283</sup> Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p. 8.

Sin embargo, como el inconsciente no tiene una definición precisa, probablemente ni los creadores del movimiento ni sus participantes se dieron cuenta de que en la mayoría de los casos no se penetraba hasta el inconsciente, cosa que se logra en un estado de concentración hacia el espíritu, de conciencia muy superior en el que la creatividad fluye.

Esta fórmula ha sido atribuida al pintor austriaco Wolfgang Paalen. Esta corriente llega a México con Remedios Varo que ya la practicaba desde que estaba en España.

Lilia Carrillo forma parte de la exposición de Artistas Extranjeros se llevó a cabo en el *Petite Palais* en Francia aunque todavía se resiste al influjo del abstraccionismo que en esos años ya se encuentra en todas las galerías.

Por segunda vez Manuel Felguérez obtiene una beca para estudiar en París bajo la tutela del maestro Ossip Zadkine, quien lo dejará en plena libertad para hacer sus esculturas. Felguérez llega a la casa de México en París, donde vive Lilia con Ricardo.

Felguérez estaba muy abierto a la vanguardia plástica de la época y discute con Lilia las posibilidades del abstraccionismo. Ella pintaba mucho pero ya no asistía tan asiduamente a las clases de la *Grand Chaumière* como cuando estaba recién llegada.

La vida que llevaban en la casa de México estaba limitada por el dinero que percibían como becarios, como la de todos los estudiantes, lo que hacía que los grandes lujos fueran ir al cine, al teatro o quizá una cena ocasional.

En la misma residencia estudiantil, eran compañeros: Francisco López Cámara, Margo Glantz y Horacio Torres.

Carrillo y Felguérez se acompañaron para visitar galerías y museos y conocer del abstraccionismo. Felguérez empezó a trabajar el abstraccionismo geométrico. En tanto, Lilia tendrá un breve pasaje geometrismo y después se encontrará de lleno en el abstraccionismo lírico por lo que se le reconoce como la introductora del informalismo en México. Los dos términos son versiones del automatismo que Lilia conoció durante su estancia en París.

El buscar una manera propia para hacer su pintura implicó un camino de estudio, de observación de muchas pinturas, de lecturas, ensayos y experiencia. Por lo que su llegada al abstraccionismo no fue un proceso rápido, tuvo que asimilar muchas vivencias y organizarlas coherentemente pero también sutilmente en su obra.<sup>284</sup>

Lilia tiene su primera exposición individual en la casa de México con los mismos cuadros que había estado pintando, los que no tienen rasgos evidentes de la vanguardia europea de la posguerra. Si bien, hay que reconocer que estaba influenciada por Matisse, Modigliani y Picasso. Su afinidad por Picasso se localiza en algunas figuras zoomórficas que aparecen en los cuadros de su exposición en 1956 en la Ciudad de México.<sup>285</sup> En esa misma época realizó algunos retratos para diplomáticos mexicanos en los que se notaba su admiración por Modigliani.<sup>286</sup> Como el *retrato de Martha Ashida*, 1955.

Lilia adopta la luminosidad de fondo que enriquece con azules, rosas, naranjas y violetas por influencia de la traza cuadrículada de la pintora portuguesa María Helena Vieira da Silva, esta característica se califica como un rasgo femenino en el empleo de los colores blancos.<sup>287</sup>

Ella establecía el cuadro, no de un solo golpe sino paso a paso aceptando y rechazando y constelando la tela. Los trazos de Vieira tampoco son lejanos a Manuel Felguérez.

En 1956, Lilia se separa de Ricardo Guerra y regresa a México, acompañada de Manuel Felguérez. Por su parte, Ricardo continúa sus estudios en Heidelberg, Alemania, en tanto ella se establece en casa de su madre donde nace su segundo hijo Juan Pablo.

---

<sup>284</sup> Revista Resumen, No. 81, p.p. 7- 9.

<sup>285</sup> Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p. 7.

<sup>286</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 7.

<sup>287</sup> Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p.13.

Lilia compartió con su madre el entusiasmo por la pintura abstracta que había adoptado antes de practicarla. Inicia una búsqueda que le exigirá desprenderse de todas las influencias posibles. Su intención como artista era ser absolutamente individual.

Lilia afirma que se inscribe en la búsqueda de los pintores que *“se esforzaban por ver dentro de las necesidades que les planteaban sus propias actitudes y vivencias, aquello que respondía a las rutas que podían plantear nuevos horizontes para ellos mismos”*.<sup>288</sup> Se manifiesta la necesidad de liberarse de atavismos que en el medio mexicano, podían llegar a ser muy limitantes.<sup>289</sup>

Siguiendo la influencia de Paalen, Lilia transita del abstraccionismo reflexivo (1956 - 1959) al automatismo (1960) que coincide con el principio de su vida matrimonial con Manuel Felguérez.

El primer cuadro con el que inicia su corriente hacia el abstraccionismo es: *Al mundo espío, mientras alguien a mí voraz me observa* (1956), obra que refleja una fuerte influencia post- cubista.

Felguérez menciona que Lilia intentó su primer cuadro abstracto en 1956. En este pequeño óleo se nota una separación del academismo francés al tiempo que plasma figuras expresionistas de tonos encarnados similares a los de Pedro Coronel. Se trata de un personaje femenino en un ámbito urbano, en donde se encuentran presentes el silencio y la misma mirada de su *Autorretrato* que serán elementos que aparecen constantemente en sus cuadros.

Sus trabajos tienen un sentido poético, lleno de armonía en la coherencia de los colores y las formas, en los que se llegó a poner en contacto con el inconsciente.<sup>290</sup>

En febrero de 1956, Carrillo y Felguérez tienen su primera exposición conjunta (él como escultor y ella como pintora) en la galería Carmel- Art de la calle de

---

<sup>288</sup> Según Teresa del Conde “Abstracción libre: panorama actual”, en la Historia del arte mexicano, Tomo 15, SEP/Salvat, México, 2da edición, 1986, p. 2260 en Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p. 8.

<sup>289</sup> Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p. 8.

<sup>290</sup> Revista Resumen, No. 81, p.p. 8 – 9.

Génova, propiedad de Jacobo Glantz, padre de Margo Glantz, que mientras era becaria en la casa de México conoció a estos dos artistas. Entre los cuadros que exhibe se encuentran: *Gatos, Los gallos y Cabeza de mujer*.

La obra de Lilia llama la atención de la crítica de arte Margarita Nelken (amiga de Socorro García), quien señala que ambos tienen influencia de Tamayo y que Lilia pertenece al abstraccionismo lírico, al mencionar el término “lírico” inicia una manera de llamarlo por medio de la relación de la originalidad de la pintura de Lilia con las vanguardias poéticas.<sup>291</sup>

*“Cuando un pintor como Lilia Carrillo, en la yuxtaposición y pormenorización de sus masas cromáticas, nos ofrece, la sensación de atmósfera vibrante de su lirismo, no sienta un precedente, ni tampoco engancha su carro... a la estrella de unos maestros, de Mondrian a esta parte, cumplidamente celebrados: realiza una proyección espiritual, valiéndose de combinaciones colorísticas muy reflexionadas, exactamente igual que un poeta moderno realiza una proyección espiritual valiéndose de combinaciones sonoras”.*<sup>292</sup>

En diciembre de 1957, Margarita Nelken escribe: *“La evocación de los horizontes descubiertos por la artistas y solución de problemas rigurosamente subjetivos, trasladados al plano poético, se ajustan, casi pudiera decirse que rigurosamente, a aquellas innovaciones de la lírica escrita que, en su día, tanto hubieron de asombrar (por no decir escandalizar) a los habituados al verso sistemáticamente construido y rimado.”*<sup>293</sup>

Por su parte, Juan García Ponce ya había reconocido el carácter poético de la artista *“Lilia Carrillo es esencialmente una pintora lírica. Sus cuadros se colocan de una manera natural dentro de ese grupo cuya esencia poética siempre más cercana al terreno del canto que al del concepto, escapa a todo intento de interpretación”.*

---

<sup>291</sup> Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p. 9.

<sup>292</sup> Margarita Nelken, “la de Carmel- Art” Excélsior, 9 de febrero de 1956 citado en Jaime Moreno Villarreal, op. cit, 9.

<sup>293</sup> Margarita Nelken, “El lirismo cromático de Lilia Carrillo, en Diorama de la Cultura, suplemento de Excélsior, 8 de diciembre de 1957 citado en Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p. 9.

El 2 de diciembre, se anuncia en la prensa una nueva exposición de Felguérez y Carrillo, con una foto de Lilia posando ligeramente de espaldas, con el cabello recogido y de Felguérez frente a una pieza en yeso (ambos ya son artistas de la galería de Antonio Souza, ubicada en la calle de Génova, el apoyo a esta galería fue muy importante también para Goeritz y Soriano). Lilia trabaja una muestra completamente abstracta. La exposición se programa para el 5 de diciembre, pero unos días antes muere Diego Rivera y toda la prensa desvía la atención de la exposición para dedicarse a hacer el recuento de la vida y obra de Diego.

En la exposición de diciembre, la serie que presenta Lilia es de pequeño formato, quizá porque vivía con su madre y no contaba con un estudio suficientemente amplio, pintaba en la sala del departamento porque al dar a la calle era la habitación mejor iluminada. Tenía que mover un sofá y colocar el bastidor sobre la pared. Después ella y Felguérez se mudarán a la calle de Campeche, en donde Lilia acondicionó como estudio un cuarto de servicio de 3 metros por 3.5 metros.

Es en esta época, cuando se abre la galería de Juan Martín, al principio con muy pocas ventas porque el arte abstracto se comercializaba mal. Para resolver un poco su situación económica, recurrieron a la docencia y al diseño de artesanías.

Lilia debía mantener a sus dos hijos, por lo que se vio obligada a pintar obras surrealistas que tenían buen mercado, firmándolas con el pseudónimo de Felipa Gross, haciéndose pasar por checa y valiéndose de un representante que las llevaba a las galerías para su venta.<sup>294</sup>

Esta primera etapa abstracta coincide con su pertenencia a la galería de Antonio Souza. Si bien tiene muchos intentos experimentales, no abandona totalmente el control racional, y sus trabajos todavía tienen la presencia de Paalen. Por otra parte, las búsquedas cromáticas y la técnica insinúan la influencia de Fernando Leduc, pionero del abstraccionismo lírico europeo.

---

<sup>294</sup> Revista Resumen, No. 81, p.p. 12- 13.

Lilia se siente especialmente interesada en la vertiente “orgánica” complementaria de la línea geométrica que intentará Manuel Felguérez.

Aunque si bien es cierto que Lilia incursionó en el geometrismo, lo consideró una actividad intelectual especialmente difícil y por ello afirma: “a mí me encantaría, hacer una pintura geométrica... lo digo porque manualmente soy muy hábil, pero de eso a concebir algo... debe ser igualmente difícil para un escritor concebir una idea”.<sup>295</sup>

El geometrismo de Felguérez está presente en la composición de Lilia *Abstracción*, 1958.

Otra obra de esta etapa pero más cercana al expresionismo abstracto es *El fin*, 1958, en la que se encuentran los primeros indicios de automatismo. En ambas es notable su cercanía con Fernando Leduc pero donde él ejecuta con velocidad espontánea, Lilia medita pausadamente y fabrica la sensación de velocidad.

En esta etapa se distinguen: composiciones a veces de mosaicos cromáticos logrados con toques de espátula y brocha como atmósferas nebulosas en movimiento a veces muy veloz como: *La ciudad de Andrómeda*, 1957, *Júbilo neutro*, 1959, *sin título o Mediodía*, 1957, líneas y volúmenes de la geometría que después reaparecerán en gran formato en *La laguna*, 1957, se trabaja un azar ligero que la pintura deja intervenir en el chorreado de las manchas de pintura.

Desde niña, Lilia quiso ser astrónoma, es así que sus primeras abstracciones sugieren: galaxias, constelaciones, nebulosas como las que había visto en fotografías telescópicas que aparecían en revistas ilustradas como *Life*, a esta etapa corresponde *La ciudad de Andrómeda*, 1957.

Desde el inicio de los años 50’s había experimentado en pequeños dibujos a tinta una expresión “tachista” con elementos caligráficos. En esos apuntes se nota su interés por la autonomía. La mayoría de esos dibujos en papel y

---

<sup>295</sup> Roberto Páramo, “Entrevista a Lilia Carrillo”, *El Heraldo Cultural*, suplemento de *El Heraldo de México*, 6 de abril de 1969 p.p. 133- 134.

cartulina fueron terminados con una gran exquisitez. Simultáneamente experimenta con collages en los que usa manchas y materiales con referencias líricas, como las alas de mariposa que habían fascinado a Wols, desde fines de los años 40's.

Casi al final de la década de los 50's, llegaron a México, las propuestas del existencialismo y entre los jóvenes se puso de "moda" leer a Jean Paul Sartre (quien considera la libertad como fundamento del hombre. Entre sus obras están *El ser y la nada* y *La nausea*), a su compañera Simone de Beauvoir (feminista que escribió *El segundo sexo*) y Albert Camus (*El extranjero* y *La peste*), además del expresionismo abstracto, el surrealismo y diferentes modalidades de pintura abstracta, en tanto el arte mexicano se había oficializado.<sup>296</sup>

El arte abstracto, va teniendo cada vez más adeptos que están en relación con las fuentes del pensamiento de la época como la fenomenología y el existencialismo, la escritura ideográfica, el psicoanálisis y las disciplinas que tratan sobre las formas de percepción.

Presionada por su situación económica, Lilia también trabajó como maestra en las galerías Chapultepec del INBA.

En 1959, Lilia participa en el Primer Salón Nacional de Pintura, en Bellas Artes y en 1960, en la muestra colectiva "Nuevos exponentes de la pintura mexicana", en el Museo Contemporáneo de Arte (MUCA) de la UNAM, junto con Pedro y Rafael Coronel, Juan Soriano, Francisco Toledo, Fernando García Ponce y Vicente Rojo.

La obra de Lilia Carrillo y Manuel Felguérez es escogida para exponer juntos por mediación de Fernando de Szyszlo y viajan a la Unión Panamericana en Washington, también visitan Nueva York, ahí admira la obra de Manuel Millares y Antonio Saura (informalistas ibéricos) que representan un arte violento por oposición a la dictadura franquista, su abstraccionismo es una crítica a la

---

<sup>296</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 5.

represión, que no se encuentra en Lilia.<sup>297</sup> Ahí también conoce la obra de Arshile Gorky y desde ese momento comienza su admiración por ellos.<sup>298</sup>

Al final de ese viaje, en 1960 finalmente contrae matrimonio con el pintor y escultor Manuel Felguérez. Lilia deja la casa materna para establecer su domicilio con Manuel, en la calle de Miguel Ángel, en Mixcoac. Comparten un pequeño estudio donde pintan espalda contra espalda. Lilia siempre tuvo limitaciones de espacio para trabajar por lo que nunca puso sus cuadros terminados en las paredes, así cuando había visitas no mostraba sus pinturas.

Ella pintaba por la mañana, mientras sus hijos estaban en la escuela. Cuando terminaba un cuadro lo guardaba para que no influyera con la siguiente obra. En sus etapas más fructíferas trabajaba 4 ó 5 horas diarias, pero cuando estaba deprimida interrumpía su trabajo. Sin contar sus pequeñas obras en papel o cartulina, no produjo más de 15 obras al año.

Se le asoció con el informalismo a principios de los años 60's, cuando declaró su admiración por los pintores españoles Millares, Tápies y Saura. Gracias a Miguel Salas Anzures, funcionario de Bellas Artes, que había aceptado al arte abstracto en el Salón Nacional de 1959 y deseaba fundar un museo de arte moderno.

Lilia fue invitada directamente por Salas Anzures, a la VI Bienal de Sao Paulo en 1961, iría acompañada de Echeverría, Felguérez, Gironella, Nishizawa, Rojo, Sjölander y Vlady, como reconocimiento a que era un grupo independiente y estaría fuera de concurso.

El INBA reaccionó con molestia porque se consideró que se actuaba con parcialidad al favorecer a los abstractos y propuso una selección oficial más amplia.

Sin embargo, auspiciado por Miguel Salas Anzures y supervisado en Brasil por Felguérez, el grupo de los ocho tuvo una sala especial con cuarenta obras. Antes de salir a Sao Paulo, esta muestra se exhibió en la galería Misrachi.

---

<sup>297</sup> Raquel Tibol, "homenaje a Lilia Carrillo" en Proceso, No. 138, 25 junio de 1979.

<sup>298</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 14.

Lilia encuentra su camino en el abstraccionismo lírico y más tarde es reconocida como la introductora del informalismo en México, que propone una pintura libre en la que se apele a la sensualidad que brota de la forma y del color, idea que será seguida por toda una generación. Su característica principal es la introspección y como rechazo a la Segunda Guerra Mundial, destruir el arte figurativo, que era el ideal de Hitler. Las bases filosóficas son las del existencialismo, guiarse por la pintura misma, es decir, crear una pintura a través de la pintura misma como una composición armoniosa con sustancia y sentido.<sup>299</sup>

El chileno Alejandro Jodorosky, llegó a México como parte de la compañía del gran mimo Marcel Marceau y funda aquí la compañía de teatro de vanguardia mexicano.<sup>300</sup>

En 1961, Lilia empieza a trabajar como escenógrafa y diseñadora de vestuario para obras teatrales, su trabajo es elogiado por la crítica.<sup>301</sup> Jodorosky dirige actores como: Carlos Ancira y Beatriz Sheridan a la vez que recurre a la ayuda de músicos y artistas para montar sus obras, entre ellas la escenografía de *La ronda*, que fue una creación colectiva de Felguérez quien pintó cuadros de Picasso para la decoración. En tanto, Fernando García Ponce pintó cuadros de Van Gogh. Mientras que Lilia diseñó el vestuario.

Ella había trabajado en *La Sonata de los Espectros* y *La ópera del orden* y sufrió cuando se prohibió su representación la misma noche del estreno, así como la clausura antes de la primera representación en 1961, porque sus montajes eran radicalmente opuestos al teatro tradicional (1961- 1962).

Lilia disfrutaba mucho con el contacto directo con los actores. No era inusual que se quedara en el teatro durante los ensayos para a la salida ir a cenar con ellos y regresar hasta la madrugada a su casa.

---

<sup>299</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 10.

<sup>300</sup> Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, op. cit, p. 91.

<sup>301</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 15.

Se entretenía mucho en ir a buscar telas a grandes almacenes o incluso a la Merced para encontrar ornamentos para los personajes con los que soñaba. Todavía se cuenta con algunos de los bosquejos y diseños originales. Lilia y Manuel trabajaron en la decoración del teatro “Casa de la Paz” ubicado en la calle de Cozumel en la colonia Roma.

Para este teatro, Felguérez realizó un vitral en la fachada, en tanto Lilia hizo dos pequeños murales con técnica mixta y añadiendo recortes de papel y cordones. Es una pena que estos murales hayan sido destruidos durante una remodelación del recinto.

También colaboraron con Jodorosky en el montaje de escenografías: Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Alberto Gironella.<sup>302</sup>

Lilia también estuvo en la obra de teatro *La señora en su balcón*, *Un corazón en la corteza* y *El señor perro*, e incluso participó como extra en la versión cinematográfica del cuento *Tajimara* de Juan García Ponce bajo la dirección de Juan José Gurrola.

José Luis Cuevas se opuso con ironía a la Escuela Mexicana de Pintura y los vanguardistas lo reconocieron como protagonista. Cuevas era un hombre de convicciones y frente al arte abstracto fue muy polémico.

En 1960, dio una conferencia en la Universidad Iberoamericana en la Escuela de Historia del Arte y ahí atacó al abstraccionismo mexicano en explícita referencia a Lilia Carrillo y Manuel Felguérez. Se apoyó en los conceptos del alemán Werner Hofmann. Carrillo Gil apoyado en el mismo autor insistió en que el arte abstracto no es ajeno a la realidad. En sus colaboraciones periodísticas, para el suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*, dio a conocer las polémicas en torno al arte abstracto.

En 1961, Lilia por una reacción impulsiva (aunque no una actitud violenta) decidió renunciar a la galería Antonio Souza, para ella un detalle aparentemente trivial podía terminar en una consecuencia seria y Felguérez la siguió para unirse al proyecto exclusivo de Juan Martín con su nueva galería

---

<sup>302</sup> Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, op. cit, p. 91

que tendría pintores jóvenes para generar un mercado alterno. Dicha galería se encontraba en la cerrada de Hamburgo, en la “zona rosa”, en donde compartieron el espacio con Leonora Carrington, Remedios Varo, Enrique Echeverría, Gunther Gerzso, Alice Rahon y a ellos se unirán en los años siguientes: Fernando García Ponce, Gironella, Vicente Rojo, Gabriel Ramírez y Felipe Orlando.

En los primeros años tampoco hubo muchas ventas, por lo que estos artistas sufrirán debido al poco éxito.

Por lo anterior, para apoyar su economía, Carrillo y Felguérez tuvieron que realizar otras actividades en la enseñanza o artesanías en barro y metal.

En ese mismo año, Lilia viajó con Felguérez a Perú y expuso en el Instituto de Arte Contemporáneo.<sup>303</sup> Ella logró vender tres cuadros y Felguérez cuatro, con el dinero que obtuvieron compraron una colección de textiles preincaicos porque les llamaron mucho la atención los diseños geométricos, que estaban en las telas desgarradas y raídas con las que se habían envuelto cadáveres.

Después, Lilia pinta sobre telas rústicas y trabaja en obtener volúmenes, estos cuadros van a exponerse en la galería de Juan Martín.

En 1963, parte de la obra de Lilia es seleccionada para la exposición Arte actual de América y España, presentada en el Parque del Retiro en Madrid y también en Barcelona.

En esos lugares coincide con los artistas Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Fernando Botero y Alejandro Obregón. Lilia también participa en la exposición inaugural del Museo de Arte Moderno en México (1964).

En ese mismo año, la UNAM organiza en la Casa del Lago una exposición retrospectiva de la obra de Lilia.

Desde que se casaron, Lilia y Felguérez su situación económica era mala, vendían pocas obras y Socorro García fue envejeciendo y poco a poco se quedó sola por defender a los jóvenes pintores. Comenzó a sufrir depresiones

---

<sup>303</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 15.

y necesitó que siempre hubiera alguien a su lado para cuidarla, lo que ocasionó más gastos. Además, Lilia tenía dos hijos y Manuel dos hijas, lo que hacía que la familia fuera numerosa, así que cuando vendían un cuadro era un gran acontecimiento.

Lilia era un ama de casa sencilla, después de una sesión de trabajo cocinaba, cuidaba a los niños y les ayudaba con sus tareas. Leía a Marcel Proust, Baudelaire, Apollinaire, Pellicer y Gorostiza. Fue leyendo como penetró en el existencialismo francés.

Si bien gozaba enormemente al pintar, esta actividad también le causaba una gran angustia, por eso procura las fiestas sociales que parecen animarla.

La mala salud de su madre la va a afectar en todos sentidos cada vez más, porque debe ser hospitalizada constantemente y después de grandes sufrimientos morirá de cáncer.

Lilia no logra procesar ni superar el duelo y para evadirse del dolor que siente por la pérdida de su madre, empieza a beber sin control, por lo que se habitúa a mezclar su angustia con alcohol. En este periodo sus telas empiezan a tener colores oscuros.

Debido a que en un accidente es maltratado el cuadro *Zona de silencio*, realiza una segunda versión del cuadro en la que intenta mejorar el original.

A Lilia le gustaban mucho las fiestas, sobre todo las que se hacían para inaugurar exposiciones, presentaciones de libros, estrenos de teatro, etc.

En esa época en México, los jóvenes de cierto estrato social, con el pretexto de ser rebeldes y desinhibidos se liberaban, no respetando las tradiciones y costumbres que consideraban represoras o incluso castrantes y fumaban y bebían en exceso, tanto hombre como mujeres.

En las fiestas se bebía y bailaba mucho, se cometían toda clase de excesos desafiando a las “buenas costumbres” de la clase media. Normalmente Lilia era introvertida, pero en las fiestas después de unos cuantos tragos, se desinhibía y bailaba mambo, cha cha cha, Twist, etc.

Le gustaba tanto bailar que cuando estuvo en París, se inscribió para tomar clases de danza moderna y jazz junto con Felguérez.

Curiosamente tuvo pocas amigas, se relacionaba mejor con los compañeros. Las fiestas de los artistas y bohemios, terminaban alrededor de las 5 ó 6 de la mañana y dependiendo de que tan animada hubiera estado la fiesta se iban a comer tacos a “Noche y Día” o caldos a la “Fonda tía Teresa”, aunque no fueron pocas las veces en que las fiestas duraban un fin de semana y terminaban en Cuernavaca o Acapulco.

El matrimonio Felguérez se mudó a la calle de Galeana, en San Ángel, en donde tampoco tuvieron un estudio propiamente dicho, así Lilia pinta en la Sala o en algún cuarto de la casa, compartiendo el poco espacio con Manuel. A ella le gustaba trabajar acompañada, porque interrumpían su trabajo para platicar sobre sus avances. Lilia no dejó de trabajar a causa de la angustia y siempre cumplió con plazos y compromisos para sus exposiciones mientras tuvo salud.

Es entonces cuando prepara las obras con las que participará en la II Exposición Anual de pintura Panamericana en Barranquilla, Colombia.

Por una convocatoria de la OEA y el INBA, en el Museo de Arte Moderno se efectuó el concurso Artistas Jóvenes de México, al que se le llamó: Salón Esso. El jurado estuvo compuesto por: Rufino Tamayo, Justino Fernández, Carlos García Romero, Rafael Anzures y Juan García Ponce.

El primer premio fue otorgado a Fernando García Ponce y el segundo a Lilia Carrillo. El que Juan García Ponce fuera jurado y su hermano ganador se calificó como un acto de corrupción. Y en la crítica se empezó a vincular al abstraccionismo como imperialismo cultural, además se les acusó de falta de compromiso. Este incidente lastimó al medio.

Parte del premio que ganó Lilia fue dedicado a comprar su primer televisor.

Lilia Carrillo se consolida con una muestra extraordinaria de 16 cuadros en donde evidencia su madurez. En la revista *Tiempo* aparece una cuidadosa nota sobre Lilia, en donde expresa una cierta aceptación, con lo que empieza a crecer generando obras de gran complejidad.

Viaja con Felguérez a la Universidad de Cornell en EUA y después presenta en la Habana una exposición individual, por lo que permanecen ahí cerca de seis meses en los que coincidieron con Octavio Paz.<sup>304</sup>

En 1967, ella presenta 16 cuadros en la galería Juan Martín, con ellos da cuenta de la madurez que ha alcanzado su obra.

En junio de 1968, Lilia rechazó la invitación para participar en la exposición del Salón Solar.

Entre agosto y septiembre de 1968, tanto Lilia como Manuel participaron en actividades de apoyo a estudiantes, entre ellas el mural colectivo de protesta "Muro efímero", pintado por los miembros del Salón Independiente en una barda frente a la Ciudad Universitaria que cubría los restos de la estatua de Miguel Alemán destruida durante los conflictos. Lilia es socia fundadora del Salón Independiente junto con José Luis Cuevas, Roberto Fonis, Francisco Icaza, Jorge Manuell, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera, Ricardo Rocha y Manuel Felguérez.

Manuel y Lilia participaron en el Comité de lucha de artistas e intelectuales que por aquel entonces dirigía José Revueltas.

Lilia pintó mantas con las consignas que ideaba Revueltas en la cafetería de la Facultad de Filosofía y Letras. También marchó en varias manifestaciones junto con artistas e intelectuales. El 23 de septiembre, fue parte de los firmantes del desplegado contra la renuncia del Rector de la UNAM, la ocupación de Ciudad Universitaria por el ejército, apoyo del pliego petitorio estudiantil y la libertad de presos políticos.

Como la Noche del 2 de octubre en Tlatelolco le dejó una gran frustración, pinta *En todos los caminos*, obra llena de presencias inquietantes.

Lilia viaja con Felguérez a San Antonio, Texas para asistir a la inauguración de Hemisferia 68.

---

<sup>304</sup> Revista Resumen, No. 81 p.p. 17 – 19.

Crea obras para la exposición de la galería Lepe, situada en Puerto Vallarta, así como para el Palacio de Bellas Artes de París y el II Salón Independiente en el Museo de Ciencias y Artes de la UNAM.

Además junto con Felguérez, Roger von Gunthen, Vlady, Brian Nissen, Fernando García Ponce y Gilberto Aceves Navarro, trabaja en un proyecto de grandes dimensiones, un tríptico de 5 por 6 metros, formado por telas en bastidores que unidas formarían un mural colectivo de aproximadamente 350 metros cuadrados: *La ciudad desbordada: impureza del aire*, con el objetivo de participar en el Pabellón de México en la Expo 70 en Osaka, Japón.

Por invitación de Fernando Gamboa se instalan en una bodega en la colonia El Vergel, donde realizan la obra.

Este óleo de magníficas proporciones resultó ser una de sus obras maestras. Algunos lo conocen como “el mural de Osaka” porque como mencioné antes, se había pensado que viajaría al Pabellón Mexicano de la Expo 70. Esta obra, todavía se conserva en el Centro Cultural Tijuana.

Gilberto Aceves Navarro cuenta que Lilia trabajó en él poco antes de enfermarse. Ella cubrió una superficie de 5 por 6 metros con una gran mancha gris de la que hizo emerger elementos visuales. A su vez, Vicente Rojo refiere que Lilia se ayudaba de una franelita para difuminar los tenues grises “*como si estuviera gozando de mayor libertad*”.

Por su parte, Lilia afirmó: “*no traté de sacar el tema, si lo logré fue porque lo atmosférico va con el tipo de pintura que hago*”.

En el mural se alude a lo caótico de la ciudad de México sobrepoblada y llena de autos, contaminación pero muy alegre.

En compañía de Manuel tuvo un año de intensa actividad artística.

En agosto de 1969, en una mesa redonda *la función del Museo de Arte Moderno* en el Instituto Cultural Mexicano- israelí, hacen pública su inconformidad con el museo, exigen apertura y promoción de las nuevas corrientes plásticas. En esta mesa también participaron Carmen Barreda, Helen Escobedo, Fernando Gamboa, Ramón Xirau, Alfonso Soto Soria, Vlady y Óscar

Urrutia. En este momento crítico, Francisco Icaza, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez y Felipe Orlando retiran sus obras del Museo de Arte Moderno.

El Salón Independiente 69 fue inaugurado por el Rector Javier Barros Sierra, el 16 de octubre en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la UNAM, acompañado de Gastón García Cantú (coordinador de Difusión Cultural) y de Helen Escobedo (directora de Artes Plásticas).

Este Salón Independiente logró una red de comunicación entre artistas de la ciudad de México y de provincia, con el propósito de realizar una siguiente muestra más experimental y con carácter colectivo.

Lilia está en el grupo de los que desean apartarse del exacerbado izquierdismo de la otra parte de los artistas.

En 1970, trabaja dos telas extraordinarias *Entre la luna y el mar* y *Otra dimensión*, en donde el azul cobalto aparece como horizonte y depositario de velocísimos movimientos de sus pinceles con ritmos muy poco usuales en la pintura. También trabaja para su última exposición en la galería Juan Martín *Sin nubes y sin estrellas* y *Premonición*.

Puede considerarse como la etapa de la superación del geometrismo en sus telas, aunque en su obra posterior también aparecen algunas referencias geométricas.

Desgraciadamente un aneurisma en la médula espinal la aparta de la pintura hasta su muerte. Es internada de emergencia en el hospital de Neurología.

Durante 1971 y 1972 Lilia permaneció hospitalizada, parcialmente paralizada, pero sin perder la necesidad de pintar por lo que se le adapta un caballete y en él pintó un cuadro para el Museo de Arte Moderno y otro para el museo en formación Museo Rufino Tamayo, quien generosamente se había anticipado para ayudar a pagar los gastos de su rehabilitación.<sup>305</sup>

---

<sup>305</sup> Ibidem, p.p. 21- 22.

Súbitamente Lilia comenzó a padecer fuertes dolores causados por la ruptura de un aneurisma de una arteria en la columna vertebral. La hemorragia mató células nerviosas de su médula espinal. Por lo que fue intervenida en el Instituto Nacional de Neurología y después de su convalecencia, estuvo tres años en terapia, en el Instituto Mexicano de Rehabilitación. Como secuela sufrió la parálisis parcial del cuerpo, su espalda se cubrió de llagas debido a la inmovilidad, además de ser sometida a diez intervenciones quirúrgicas.

Al principio, cayó en una fuerte depresión y hubo que medicarla y fue obligada a recibir apoyo psiquiátrico. Con ello, logró regresar a su casa en silla de ruedas pero muy limitada en sus actividades. Durante aproximadamente un año la visitaron sus amigos Alan Glass y Fernando García Ponce.

A pesar de estar en silla de ruedas continuó pintando con la ayuda de un bastidor móvil con el que podía desplazar verticalmente la tela hasta ponerla a su alcance.

El resultado de su esfuerzo, es una obra delicadísima que impresionó a Rufino Tamayo, esta obra es *Sin título*, 1973.

Lilia sentía miedo y tenía la intuición de que estaba pintando sus últimas obras, por ello trabajó como nunca con mucho vigor. Realizó cinco cuadros verdaderamente únicos que destina a la galería García Ponce.

En 1974, hizo un cuadro de pequeño formato y dejó otro inconcluso.

García Ponce dice de una manera poética que la obra de Lilia parece separarse de la materia para crear una imagen cósmica. En algunos de sus cuadros, aparece un mundo astral que cobra sentido, al igual que el cosmos, precisamente cuando se observa como una totalidad. No tiene sentido mirar a cada estrella en particular si no es pensándolas todas en el mismo cielo. Lo mismo sucede con cada espacio de color que pasa de un tono a otro de una manera casi imperceptible por la importancia de la composición adquiriendo valor poético.

Lilia sigue más su aprendizaje mediante la práctica (lítica) que la observancia de los patrones que marca el academicismo. Por eso sus cuadros están

realizados buscando un motivo que los reúna. En ellos no encontramos un rojo, un verde, un amarillo, un azul o un gris sino rojos que se tornan en amarillos, verdes que cambian a azules, grises que vuelven a ser rojos y un solo plano dividido por los mismos colores. De tal suerte que no hay límites reales, porque todos ellos están contenidos dentro de la misma tela que es la unidad de todos los colores y formas. Esta es la armonía lírica de las imágenes astrales en las que Carrillo comunica su visión del mundo y que da nacimiento a cuadros que pueden considerarse de los más hermosos de la pintura mexicana.<sup>306</sup>

Lilia era una mujer retraída, con profunda sensibilidad y capaz de introspección. Hablaba poco y por lo mismo concedió muy pocas entrevistas por lo que sólo sus amigos más cercanos conocieron sus sentimientos.<sup>307</sup>

Muchas veces, ella se preparaba antes de abordar la tela haciendo dibujos sobre papel. Después comenzaba manchándola suavemente, casi con timidez. A continuación, con el dedo distribuía los colores como si se estuviera maquillando a sí misma y con la ayuda de un trapo o franela quitaba el exceso de color y distribuía. Como si estuviera bordando, pegaba papeles, recortes o pedazos de tela y otros objetos que luego hacía desaparecer con el pincel. Poco a poco iba avanzando concentrándose hasta tal punto en que dejaba de lado sus instrumentos para pintar con sus manos.

Pintaba directamente sobre la tela preparada con blanco sin un bosquejo o plan previo. Iba tocando cuidadosamente con el pincel y difuminando el color, la mancha de color se iba construyendo simultáneamente al bosquejo de la obra. Ésta era una forma de proceder de Cézanne que consiste en no diferenciar la pintura del dibujo y dejar que sea el contraste tonal lo que se desarrolle en la obra.

Al trabajar directamente sobre el blanco, Lilia concebía al cuadro enfrentándose a la blancura como una forma de motivarse e inspirarse para pintar. Este enfrentamiento al blanco también le resultó una angustia: “me

---

<sup>306</sup> véase Juan García Ponce. Manuel Felguérez y Lilia Carrillo. *México en la cultura*, Suplemento de Novedades, 20 de septiembre de 1959, México, p. 17.

<sup>307</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 10.

*cuesta mucho pintar, y me cuesta trabajo en el sentido de que estoy ante el lienzo en blanco y de repente no sé que hacer con él”.*

Quienes la vieron trabajar recuerdan los largos ratos que pasaba frente al lienzo en blanco y la dificultad para decidir el momento preciso, para decidirse a tocarlo casi acariciándolo con el pincel, no importaba que la obra ya estuviera en proceso o casi a punto de terminar, pasaba un buen tiempo de concentración antes de iniciar su trabajo.

Josefina Vicens, recuerda que cuando iba a visitar a Socorro (mamá de Lilia), porque eran muy amigas, veía a Lilia absorta pintando y no se enteraba de que el timbre de la puerta había sonado, ni de que estaban las dos mujeres animadas platicando, no oía absolutamente nada, estaba totalmente abstraída, como si estuviera en otro lugar. Cuando por fin dejaba los pinceles, me decía: *“¡ah, Estás ahí! Y entonces me saludaba”.*

Descuidaba sus pinceles, no los lavaba por lo que pronto se echaban a perder y los óleos se secaban. Cada obra necesitaba nuevos materiales, pinceles y un revitalizado valor.

Cuando terminaba, poco a poco se alejaba del cuadro, como si saliera de él y evitaba volverlo a ver. Esta costumbre era para no influenciar sus futuras obras, tal como Carlos Fuentes, nunca lee sus obras ya terminadas.

Quizá es a esto a lo que hace alusión Manuel Felguérez cuando dijo: *“Estaba oculta detrás de su obra”.*

Sus amigos pensaban en Lilia como una mujer afable, con un carácter fuerte que era la forma de encubrir una gran inseguridad. La dificultad para expresarse oralmente se refleja en los títulos de sus cuadros, sobretodo a partir de 1963 pero a la vez son expresión de su intenso trabajo interior: *Zona de silencio, La voz del sueño, Exactitud del secreto, Detrás de las palabras, Premonición, Imagen silenciosa.*

Lilia alternaba el silencio y la media voz en las conversaciones en contraste con el espacio de las fiestas. Era uno de esos seres con gran talento. Lo que quiso compartir a lo largo de su corta vida quedó plasmado silenciosamente en

sus telas compuestas de amores y desamores, fragilidades, controversias, diálogos interiores, contemplación de la existencia y propuestas.

Los colores que nos ofrece se tejen y entrelazan como sonidos musicales donde uno sostiene al otro, despertando en el observador un gusto, ideas y sentimientos con relación al ser.

Con los cuadros se puede establecer un diálogo amable lejos de la razón. Esta es la razón de lo abstracto, involucrarse con lo que se encuentra detrás de la realidad, de la forma.

Analizaba la postura que el hombre tenía frente a la existencia en las generaciones de la posguerra para encontrar la liberación del espíritu, golpeado por la violencia y destrucción.

Entonces resultaba mejor pintar una realidad abstracta, compuesta por sueños, conformando universos, con una nueva dimensión en donde se reuniera la imaginación y el sentimiento creador con los espectadores.<sup>308</sup>

Lilia murió el 6 de junio de 1974, a los 44 años y como una de las grandes promesas del arte abstracto lírico, del que fue la precursora.

---

<sup>308</sup> Ibidem, p.p. 24- 25.

### 3.4 OBRA COMPLETA DE MARÍA IZQUIERDO

María Izquierdo, fue una pintora que logró construir un lenguaje único, por medio de trazos y sobretodo con colores, lo que la llevó a superar la representación convencional.

Alguna vez declaró:

*“Me esfuerzo porque mi pintura refleje el México auténtico que siento y amo; huyo de caer en temas anecdóticos, folklóricos y políticos porque dichos temas no tienen ni fuerza plástica ni poética y pienso que en el mundo de la pintura, un cuadro es una ventana abierta a la imaginación humana. Junto a esa posesión estética poseo una **verdadera pasión por el color; es lo que más siento y lo que más me emociona de las cosas que existen**”.*<sup>309</sup>

La obra de María, está conformada por retratos, paisajes, escenas diversas que captó como nadie, compuestas por colores plasmados con toda intensidad (característica que la habrá de distinguir de otros pintores) y agregando elementos que motivan al espectador a reflexionar más allá de la experiencia propia. También se interesó en la explotación femenina, quizá como parte de su propia biografía.

Una posible clasificación de algunas de sus obras más reconocidas, se puede presentar de manera cronológica, relacionándolas a la vez con el contexto y algunas de las personas que influyeron en ella cuando fueron generadas.

---

<sup>309</sup> Luis Martín Lozano, (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 32. El subrayado es mío.

| <b>Año</b>  | <b>Acontecimiento</b>                                       | <b>Título de la obra</b>                        |
|-------------|---|---|
| <b>1927</b> | Inicia sus estudios en la Escuela de San Carlos             |   |
| <b>1928</b> | Ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes               |   |
| <b>1929</b> | Primera exposición<br>Inicia su relación con Rufino Tamayo  | <i>La sopera</i>                                |
| <b>1930</b> | Visita a Nueva York   | <i>Niñas durmiendo</i>                          |
|             | Hospeda en su casa a Antonin Artaud                         | <i>Naturaleza muerta con cepillo de dientes</i> |
|             |   | <i>Familia campesina</i>                        |
|             |   | <i>Paisaje</i>                                  |
|             |   | <i>Dos caballos</i>                             |
| <b>1931</b> | Trabaja como Maestra en la ENBA                             | <i>Naturaleza muerta: la cámara fotográfica</i> |
|             | Expone en la Ciudad de México                               | <i>El teléfono</i>                              |
| <b>1932</b> | Estudia en la Escuela Mexicana                              | <i>El domador de leones</i>                     |
|             |   | <i>Bailarina ecuestre</i>                       |
|             |   | <i>Equilibrista</i>                             |
|             |   | <i>Dos mujeres, dos caballos y columnas</i>     |
| <b>1933</b> | Es influenciada por Tamayo                                  | <i>Escena de circo</i>                          |
|             | Sufre una fuerte depresión a causa de su ruptura con Tamayo | <i>Calvario</i>                                 |
|             | Se identifica con la Liga de Escritores                     | <i>Velorio</i>                                  |
|             | Forma parte del Grupo 30- 30!                               | <i>Consolación</i>                              |
| <b>1934</b> |   | <i>Mujer ante el espejo</i>                     |
| <b>1935</b> |   | <i>Paisaje con cebra y barco</i>                |
| <b>1936</b> | Trabaja temas recurrentes: bañistas, sirenas y desnudos     | <i>Caballitos tristes</i>                       |
|             |   | <i>Mujer gris</i>                               |
|             |   | <i>Marina</i>                                   |
|             |   | <i>Autorretrato</i>                             |
|             |   | <i>Dos mujeres con papaya</i>                   |
|             |   | <i>Prisionera</i>                               |
|             |   | <i>Alegoría al trabajo</i>                      |
|             |   | <i>Esclavas en paisaje místico</i>              |
| <b>1937</b> |   | <i>Alegoría a la libertad</i>                   |
|             |   | <i>Sirena y leones</i>                          |
| <b>1938</b> |   | <i>La raqueta</i>                               |
|             |   | <i>Mujer con dos caballos</i>                   |
|             |   | <i>Bañistas</i>                                 |

|             |   |                                     |
|-------------|---|-------------------------------------|
|             |   | <i>Los caballos</i>                 |
|             |   | <i>Caballitos con cable de luz</i>  |
| <b>1939</b> | Inicia su relación con Raúl Uribe   | <i>En el circo</i>                  |
|             |   | <i>Perros equilibristas</i>         |
|             |   | <i>Amazona malabarista</i>          |
|             |   | <i>El camerino</i>                  |
|             |   | <i>Les ecuyéres</i>                 |
|             |   | <i>Escena de circo con elefante</i> |
|             |   | <i>El circo</i>                     |
|             |   | <i>Naturaleza muerta con dominó</i> |
|             |   | <i>Caracoles</i>                    |
| <b>1940</b> | Pinta Retratos por encargo  | <i>Mis sobrinas</i>                 |
|             | Es reconocida, conoce el éxito  | <i>Trigo crecido</i>                |
|             |   | <i>El mantel rojo</i>               |
|             |   | <i>El ronzal azul V</i>             |
|             |   | <i>Estación tropical</i>            |
|             |   | <i>La fuente</i>                    |
|             |   | <i>El idilio</i>                    |
|             |   | <i>Bañista</i>                      |
|             |   | <i>La creación</i>                  |
|             |   | <i>Autorretrato</i>                 |
|             |   | <i>Mujer oaxaqueña</i>              |
|             |   | <i>Rosita</i>                       |
|             | Visita frecuentemente el circo y siente especial atracción por el espectáculo | <i>Escena de circo, caballos</i>    |
|             |   | <i>Caballitos de circo</i>          |
|             |   | <i>Escenas de circo</i>             |
|             |   | <i>Suertes de circo</i>             |
|             |   | <i>Baile del oso I</i>              |
|             |   | <i>Escena de circo</i>              |
|             |   | <i>La carreta</i>                   |
|             |   | <i>Calvario</i>                     |
| <b>1941</b> |   | <i>Retrato de María Asúnsolo 1</i>  |
| <b>1942</b> |   | <i>Mi tía, mi amiguito y yo</i>     |
|             |   | <i>El alhajero</i>                  |
|             |   | <i>Retrato de María Asúnsolo 2</i>  |
| <b>1943</b> |   | <i>Los gallos</i>                   |
|             |   | <i>La dolorosa</i>                  |
|             |   | <i>Huachinango</i>                  |
|             |   | <i>El gato sabio</i>                |
|             |   | <i>El velo de novia</i>             |
|             |   | <i>Troje</i>                        |
|             |   | <i>El paisaje de Cuautla</i>        |

|                  |   |   |
|------------------|---|---|
|                  |   | <i>Altar de dolores</i>                                     |
|                  |   | <i>Altar de muertos</i>                                     |
|                  |   | <i>Autorretrato</i>   |
|                  |   | <i>Maternidad</i>   |
|                  |   | <i>Mujer mexicana</i>                                       |
| <b>1944</b>      |   | <i>Orquídeas</i>  |
|                  |   | <i>Novia papantleca<br/>(Retrato de Rosalba Portes Gil)</i> |
|                  |   | <i>Reboso</i>   |
|                  |   | <i>Bodegón</i>  |
|                  |   | <i>El vaso verde</i>  |
|                  |   | <i>Madre proletaria</i>                                     |
|                  |   | <i>Mujer en una hamaca</i>                                  |
| <b>1944-1945</b> |   | <i>Viernes de dolores</i>                                   |
| <b>1945</b>      | Se confronta con los muralistas                       | <i>Payaso</i>   |
|                  |   | <i>Zapata</i>   |
|                  |   | <i>Las caballistas Lolita y juanita</i>                     |
|                  |   | <i>La famosa caballista Adelita villa</i>                   |
|                  |   | <i>Peregrinos</i>   |
|                  |   | <i>La música</i>  |
|                  |   | <i>Eva y Adán</i>   |
|                  |   | <i>Coscomates</i>   |
|                  |   | <i>Escena de circo</i>                                      |
|                  |   | <i>El gallo</i>   |
|                  |   | <i>Tony y teresita en su número</i>                         |
|                  |   | <i>Mi tía</i>   |
|                  |   | <i>La tierra</i>  |
| <b>1946</b>      | Nacimiento de la Ruptura                              | <i>El idilio</i>  |
|                  | Declina el Muralismo                                  | <i>Naturaleza viva</i>                                      |
|                  |   | <i>Altar de dolores</i>                                     |
|                  |   | <i>Llamas en Machu pichu</i>                                |
|                  |   | <i>Alacena con dulces cubiertos</i>                         |
|                  |   | <i>Autorretrato</i>   |
|                  |   | <i>Naturaleza viva con huachinango</i>                      |
|                  |   | <i>Naturaleza muerta con huachinango</i>                    |
|                  |   | <i>Caballos en el río</i>                                   |
| <b>1947</b>      |   | <i>La sogá</i>  |
| <b>1948</b>      | Sufre un ataque de hemiplejía que la deja paralizada. |   |

## Arte abstracto

*La naturaleza no puede copiarse y la impresión subjetiva debe ser superada. La abstracción de las formas no es una simple abstracción, es una construcción surgida de la descomposición de las formas.*<sup>310</sup>

Lilia Carrillo: *Que mi pintura no sea rígida, por eso no la planeo. Hago las cosas que quiero, cuando quiero...*

### Breve reflexión.

Cuando se representan las cosas a través del arte, ya no son las que originalmente impresionaron al artista, sino una interpretación subjetiva que él hace de lo que capta.

Gracias a la abstracción, el artista puede interiorizar formas y colores. Es decir, las hace suyas, por lo que el arte puede tener múltiples formas expresivas, tantas como sus manifestaciones.

En una obra figurativa, en donde se trata de reproducir al objeto lo más fielmente posible, si se comete un error, éste resulta fatal.

En cambio, la ventaja de una obra abstracta es que si se comete un error, (técnicamente hablando), se puede seguir adelante y nadie notará el problema porque terminará asimilándose como parte de la obra, finalmente estamos hablando de creaciones humanas que buscan expresar sentimientos y pasiones, la manera como las cosas impresionan al autor y por tanto lo que se busca no es la perfección de la obra, técnicamente hablando sino la manera de expresar mejor los sentimientos y pasiones humanas.

Por tanto ¿Quién puede expresar el dolor o la risa a carcajadas en una cara perfectamente libre de expresión? El rostro se contrae en una mueca con el dolor o se deforma cuando se ríe y entonces la cara ya no es “bella”.

---

<sup>310</sup> Véase al respecto, Piet Mondrian, Arte plástico y arte plástico puro, ediciones Coyoacán, diálogo arte, No. 93, México, 2007, p.p. 36 – 42.

Aunque por otro lado, el no estar obligado a “retratar” fielmente a la realidad, es una forma que ayuda en la interpretación de temas brutales como el de las guerras, como el caso del Guernica.

Dice Picasso: *“Si todas estas personas tuvieran caras normales, sería demasiado violento. Sería un cuadro demasiado violento. Ya sé lo es, pero si las caras fueran realistas, parecería demasiado real.”*<sup>311</sup>

Lilia Carrillo: *“No tengo método para pintar o lo cambio mucho, no tengo disciplina. Me dan ganas de pintar y pinto. Me cuesta mucho pintar, estoy ante el lienzo en blanco y no sé que hacer con él, todo es de lo más absurdo”*.<sup>312</sup>

La obra de Lilia Carrillo, es fundamental para comprender la pintura abstracta del arte contemporáneo en México.

---

<sup>311</sup> Michel J. Parsons, *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitivo – evolutiva de la experiencia estética*, Ed. Paidós, colección arte y educación, Barcelona, España, 2002, p.p. 138 – 139.

<sup>312</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 11.

### 3.5 OBRA COMPLETA DE LILIA CARRILLO

| año       | Acontecimiento  | Título de la Obra   |
|-----------|---|---|
| 1947      |   | <i>Autorretrato</i>   |
| 1950      |   | <i>Autorretrato (con la mano sobre el pecho)</i>  |
| 1950-1955 |   | Retratos (Unos <b>fauvistas</b> y otros <b>estilo Modigliani</b> )  |
| 1951      |   |   |
| 1952      |   |   |
| 1953      |   |   |
| 1954      |   | <i>Copa y Silla (poscubista)</i>  |
| 1955      | Tiene influencia de Viera da Silva<br>Adopta la luminosidad de fondo y empieza a pintar con violetas, azules, rosas y naranjas  | <i>Retrato de Martha Ashida (Modigliani)</i>  |
| 1955-1956 | Lilia tiene la sombra del expresionismo abstracto como una forma alterna del automatismo  |   |
| 1956      | Es su primera exposición en la Ciudad de México y primer cuadro abstracto.<br><br>Revela una separación del academicismo francés y un acercamiento a figuras expresionistas en tonos parecidos a los que utiliza Pedro Coronel.<br><br>Refleja fuerte influencia poscubista | <i>Al mundo espio mientras alguien a mi voraz me mira (Figuras zoomórficas: influencia de Matisse, Modigliani, Picasso)</i> |
|           |   | <i>Gatos, los gallos y cabeza de mujer (influencia de la figuración y el cubismo picassiano)</i>                            |
| 1957      | Expone en galería Antonio Souza informalismo  | <i>Sin título</i>   |
| 1957-     | Influencia de Paalen, Momento   | <i>La ciudad de</i>   |

|                  |  |   |
|------------------|--|---|
| <b>1959</b>      | cósmico.   | <i>Andrómeda</i>                                  |
|                  |  | <i>La laguna</i>                                  |
|                  |  | <i>Sin título o Mediodía</i>                      |
| <b>1958</b>      | Influencia del geometrismo de Felguérez  | <i>Abstracción</i>                                |
|                  |  | <i>Composición</i>                                |
|                  |  | <i>El fin</i>                                     |
| <b>1958-1959</b> | Ingresa al Salón Nacional de pintura de Bellas Artes   | <i>Júbilo neutro</i>                              |
| <b>1960</b>      | Se casa<br>Viaja a Nueva York<br>arte informal y automatismo   |   |
| <b>1961</b>      | Expone en la Galería de Antonio Souza<br>Trabaja con Jodorowsky<br><br>Influencia de Millares, Saura y Tápies  | <b><i>Abstracción (Trabaja figura humana)</i></b> |
|                  | Informalistas  | <i>Pequeños collages</i>                          |
|                  | Realiza pequeños trabajos donde usa el dripping y las pulsiones automatistas.  | <i>En la vieja montaña</i>                        |
|                  |  | <i>Sin título</i>                                 |
| <b>1962</b>      | Viaja Lima<br>Se aleja de lo figurativo  | <i>Volver a vivir</i>                             |
|                  | Desarrolla un collage que aparece en muchos de sus cuadros mayores   | <i>Abstracción</i>                                |
|                  |  | <i>Esencia 2</i>                                  |
|                  |  | <i>Zona de silencio</i>                           |
|                  |  | <i>Sin título</i>                                 |
| <b>1963</b>      | Las obras pequeñas le sirven para trabajar cuando desea evadir el lienzo.  | <i>Imagen perdida</i>                             |
|                  |  | <i>La carta</i>                                   |
|                  | Rehace sus proporciones y trata de reproducir y mejorar las texturas y colores del original.   | <i>Zona de silencio (segunda versión)</i>         |
|                  |  | <i>Voz del sueño</i>                              |
|                  |  | <i>Exactitud del secreto</i>                      |
|                  |  | <i>Detrás de las palabras</i>                     |
|                  |  | <i>Premonición</i>                                |
|                  |  | <i>Imagen silencio</i>                            |
|                  |  | <i>Imagen silenciosa</i>                          |
|                  |  | <i>Imagen perdida</i>                             |
| <b>1964</b>      | Momento de inclinación a lo figurativo pero no realista ni descriptivo. Al principio trabaja una cabeza o una figura vertical central, con volúmenes infantiles, otras veces femeninos y personajes con aire | <i>Mujer en blanco</i>                            |

|                 |   |  |
|-----------------|---|--|
|                 | dramático.  |  |
|                 |   | <i>Antes del sueño</i>                             |
| <b>1965</b>     | Escándalo de la Ruptura<br>Viaja a Cuba                         | <i>Mujer arcaica</i>                               |
|                 |   | <i>Emblema caballístico</i>                        |
|                 |   | <i>Paisaje serrano</i>                             |
|                 |   | <i>Camino sinuoso</i>                              |
| <b>1966</b>     | Confrontación 66  | <i>Espacio sideral</i>                             |
|                 |   | <i>Introspección</i>                               |
|                 |   | <i>Resistencia activa</i>                          |
|                 |   | <i>Sueño en espiral</i>                            |
| <b>1967</b>     | Expo 67 Montreal  | <i>Volver a vivir</i>                              |
|                 |   | <i>A mediodía</i>                                  |
| <b>1968</b>     | Movimiento estudiantil 68                                       | <i>Detrás de las palabras</i><br>(p. 55)           |
|                 |   | <i>Instante marginal</i>                           |
|                 |   | <i>Amor floreciente</i>                            |
|                 |   | <i>Detrás del muro</i>                             |
|                 |   | <i>Palabras sueltas</i>                            |
|                 |   | <i>Palabras perdidas</i>                           |
|                 |   | <i>En todos los caminos</i>                        |
|                 |   | <i>Introspección</i>                               |
| <b>1969</b>     | Expone en París   |  |
| <b>1970</b>     | Expone en Osaka, Japón  | <i>Anticipación al olvido</i>                      |
|                 | Influencia de las líneas rojas de<br>Saura y del catalán Tápies | <i>Abstracción</i>                                 |
|                 |   | <i>Abstracción en negro<br/>y rojo</i>             |
|                 |   | <i>la ciudad desbordada:<br/>impureza del aire</i> |
| <b>1971</b>     |   | <i>Entre la luna y el mar</i>                      |
|                 |   | <i>Otra dimensión</i>                              |
|                 |   | <i>Anticipación al olvido</i>                      |
|                 |   | <i>Sin nubes y sin<br/>estrellas</i>               |
|                 |   | <i>Premonición</i>                                 |
| <b>1971- 72</b> | Es hospitalizada  |  |
| <b>1973</b>     | Regresa a su casa y pinta                                       | <i>Sin titulo</i>                                  |
| <b>1974</b>     | Cuadro inconcluso<br>Muere                                      | <i>Inconcluso</i>                                  |

Lilia Carrillo confesó:

*Quiero hacer un arte que no sea indiferente para las personas, que les dé algo pero sobre todo que me lo dé a mí, algo como un juego, nada importante. Quisiera ser menos lírica. Que mi pintura no sea rígida, por eso no la planeo.*

*Hago las cosas que quiero, cuando quiero. Capto algo que no está, que se puede hacer y que no se ha hecho nunca, algo un poco mágico, no estaba y de repente está y es mía porque yo la hice.*

*No tengo método para pintar o lo cambio mucho, no tengo disciplina. Me dan ganas de pintar y pinto. Me cuesta mucho pintar, estoy ante el lienzo en blanco y no sé que hacer con él, todo es de lo más absurdo.*

*Cada pincelada que doy es inesperada, no sé de donde viene ni de dónde sale, de repente está ahí, está la tela, está todo y a veces no hay nada. Me quedo frente a la tela viéndola horas, me aburro y me voy. Otras veces me quedo, hago algo o nada. Otras veces de un punto sale todo, el cuadro entero.*

*Manualmente soy muy hábil, pero de eso a concebir algo.... Debe ser igualmente difícil para un escritor concebir una idea. El que yo sea rápida en la ejecución no quiere decir que mis cuadros no sean razonados. Me encierro en el estudio horas y al final tengo un pedacito así; pero ese lo hice volando.<sup>313</sup>*

Como mencioné antes, no es posible comprender la pintura abstracta que se desarrolló en el arte contemporáneo mexicano si no se estudia a la obra de Lilia Carrillo.

A continuación haré la clasificación de la obra de Lilia Carrillo, considerando la propuesta del Dr. Julio Amador, quien a su vez recurre a la definición de modo artístico de Jan Bialostocki: “modo artístico” es una manera de ser un complemento teórico del concepto de estilo, enunciado por Meyer Schapiro en su ensayo titulado “Style”.<sup>314</sup>

De acuerdo a lo anterior, acepto al modo artístico de tres maneras distintas:

- 1) Diversas formas de expresión de un artista
- 2) La adecuada expresión del tema

---

<sup>313</sup> Ibidem.

<sup>314</sup> Véase, Julio Amador Bech, El significado de la obra de arte. *Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, tesis doctoral en antropología del arte, ENAH – INAH, México, 2001, p.p. 343 – 358.

3) La intención con la que se realiza la obra

El modo artístico de Lilia Carrillo podría clasificarse como:

- 1) El modo *caligráfico* (1957-1960)
- 2) El modo *abstracto- reticular* (1957-1959)
- 3) El modo *informalista* (1961 -1965)
- 4) El modo *abstracto orgánico* (1962 – 1968)
- 5) El modo *expresionista abstracto* (1968 -1974)

Es importante señalar que a pesar de las diferencias en cada modo artístico creado por la pintura, existe una unidad estilística de fondo, a lo largo de su carrera.

Esta clasificación no es rígida porque permite ordenar las diversas expresiones estilísticas, dentro de una estructura más coherente, a pesar de romper con el esquema cronológico y que las obras puedan ser situadas de acuerdo al modo artístico que les corresponde.

### **Modo caligráfico**

Este modo artístico se caracterizó porque los cuadros en general tenían un fondo monocromático de color oscuro con matices del mismo color pintado sobre una superficie blanca mediante manchas libres realizadas con espátula difuminadas con colores más claros y líneas y manchas ya sea negras o blancas como si fuera caligrafía. Fue el caso de *Mediodía* (1957) y *Abstracto* (1960).

Durante su estancia en París (1953- 1956), presentó sus primeras exposiciones influenciada por Zao Wou- Ki, el cual pintaba con caligrafía china y manchas negras que no tenían forma definida. Y por otro lado parecía verse influenciada por Jean Dubuffet.

Fue el periodo donde utilizó el automatismo, influenciada por Kandinsky, para dar libre curso a sus impulsos y sensaciones.<sup>315</sup>

### **Modo abstracto- reticular**

Las obras en este modo artístico requerían un proceso más largo de preparación de la tela formado por la espátula y óleo blanco pero siempre incluyendo elementos geométricos como cuadrados o rectángulos que forman una malla de manchas libres.

Fue un periodo en el que su obra tuvo mucha semejanza con la obra de la pintora portuguesa María Helena Viera da Silva y el pintor canadiense Jean-Paul Riopelle, ambos pertenecientes a la escuela abstracta de París.

En algunos cuadros hay pequeños rectángulos (*La laguna y Sin título* (1957)) mientras que en otras como *Composición* (1958) hay manchas libres que se apoderan de la superficie para luego desaparecer de manera aislada. Se trata de una doble oposición de lo geométrico y lo orgánico además de lo ordenado y lo amorfo.

### **Modo informalista**

Este modo artístico es caracterizado por una extrema sutileza. El contenido del concepto informal se refiere a la abstracción amorfa creando un efecto especial por desplazamiento y aislamiento.

En algunos casos, la textura es granulada como si evocara a la tierra y en otros casos como si viéramos la oscuridad y la luz separarse gradualmente. Estas características las encontramos en: *Sombras, Volver a vivir, Luz de día* de 1967, *Niño crisálida* de 1968.

### **Modo abstracto orgánico**

Fue un modo artístico en el que Lilia tuvo un brusco cambio en su pintura: pintó atmósferas suaves y difusas, con luz y estructuras definidas, de formas abiertas pasó a formas cerradas y los cambios de color fueron más agresivas.

---

<sup>315</sup> Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p.p. 8 – 9.

En general, utilizando un fondo blanco matizaba transparencias ocres y verdes mediante un círculo de carboncillo bien delineado y una línea divide el espacio en planos iguales formando figuras geométricas.

Este es un periodo que se destaca por la influencia de Arshile Gorky, con la que entra en contacto durante su viaje a Nueva York en 1959.

Es abstracción orgánica porque a pesar de que la obra estuviera formada de formas puras y abstractas conservan su forma orgánica, como es el caso de: *Esencia 1*, *Abstracción*, *En la vieja montaña* (1961), *Zona de silencio* (1963), *Espacio sideral* (1966), *Sueño alucinante* (1968).

### **Modo expresionista abstracto**

En este modo artístico, comienza a pintar composiciones más dinámicas, agresivas y menos estables. Etapa en la cual es común encontrar transparencias y diversas técnicas como es el caso de *Introspección*, *Instante marginal* y *En todos los caminos*.

Son cuadros que conservan estructura pero dando espacio a lo espontáneo, cuadros densos y fuertes, en los que predomina la acumulación de material y técnicas (carboncillo, manchas con barniz, empastes de pintura acrílica, óleo directo, etc.) por lo que se crea una gran multiplicidad de lecturas. Al final el blanco siempre conforma la atmósfera del cuadro, mientras que los demás elementos dan la sensación de vibración en lo oculto.

## VI PARTE TÉCNICA

### 4.1 ELEMENTOS BÁSICOS PARA ANALIZAR LA OBRA DE ARTE

Como ya había mencionado antes, cuando nos enfrentamos a una obra de arte, no sólo se trata de pararse frente a ella y observarla por horas sino que la idea es tratar de entenderla en su presente y pasado; la cultura y tradición del artista y del observador y finalmente de establecer una conexión para poder “desplazarse en torno al objeto”. Gadamer, insistía en que la obra debía entenderse la obra a partir de ella misma.<sup>316</sup>

Por su parte, Umberto Eco considera que desde el punto de vista de la semiótica, existen muchas posibilidades en la representación visual como en el caso de un caballo, hay diversas formas de representarlo de manera gráfica (con tonos, sombras, de manera real, etc.) al igual que en el lenguaje hablado y cómo el concepto “caballo” es el mismo en todos los idiomas pero se pronuncia de manera diferente.

Cada obra está integrada por elementos aislados pero que se relacionan entre sí gracias al tema o composición, por lo que expresan, lo que surge a partir de ellos y finalmente la atmósfera que conforman en conjunto. Es por esto que debemos hacer el análisis en conjunto, tal y como lo decía Rudolf Arnheim: “ningún objeto se percibe como único o aislado” y posteriormente de las partes por separado o viceversa para alcanzar mejores resultados.<sup>317</sup>

Para ilustrar lo anterior, podemos pensar en una pieza musical, en donde se escribe la parte que corresponde a cada instrumento, si los escucháramos aisladamente no tendríamos la posibilidad de apreciar la riqueza expresiva de la pieza musical, pero esto es posible cuando escuchamos a toda la orquesta interpretando. En efecto, cada parte tiene la información del resto para no

---

<sup>316</sup> Véase al respecto, Julio Amador Bech, El significado de la obra de arte. *Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, 2008, p. 22.

<sup>317</sup> Alfonso López Quintas, op. cit, p. 42.

entrar antes o después y romper con el ritmo, al mismo tiempo se organiza y se afina con los demás para expresar correctamente guardando la armonía.

Sin embargo, a la vez cada parte tiene independencia, los alientos de las cuerdas y ellas de las percusiones, cada elemento interviene en su espacio y momento adecuado, no todos los instrumentos intervienen al mismo tiempo, se respetan, guardan su espacio.

Lo mismo pasa con las obras pictóricas, cada parte de la obra tiene sentido siempre en relación con el conjunto. En la obra abstracta de Lilia podría decirse que cada línea tiene su lugar, no chocan y se estrellan sino que se armonizan adecuadamente existen en el conjunto.

## **Expresión**

Matisse decía: “la expresión, no reside en la pasión que estallará sobre un rostro o que se afirmará mediante un movimiento violento. Está en toda la disposición de mi cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos que hay alrededor de ellos, las proporciones; todo esto tiene que tener su participación y presencia en el cuadro.” Por otra parte, Rudolf Arnheim decía: “toda obra de arte debe expresar algo.”

Los autores recurren a medios de expresión como son las técnicas, tono, color, materiales, motivos, iconografía y tema (el cual da expresión, apariencia física, adornos, vestimenta, etc.) además de movimientos, posturas, gestos, ilustraciones, expresiones faciales, conducta táctil, entre otras para lograr la obra final que tienen en mente.<sup>318</sup>

## **Estilo**

Meyer Schapiro unió diversas definiciones sobre el concepto de estilo para formar una sola: “es un conjunto de formas, elementos, cualidades y expresión en el arte de un individuo o grupo, en la que detrás de cada aspecto hay personalidad, forma de pensar y sentir, de acuerdo a su cultura y periodo histórico para formar una esencia particular.”

---

<sup>318</sup> Julio Amador Bech, El significado de la obra de arte. *Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, 2008, p.p. 50 – 53.

En realidad, el estilo es un conjunto de momentos. Es difícil que el autor precise cuándo y dónde encontró el motivo que lo llevó a realizar la obra o cuándo se experimentó de la vivencia que lo llevó a su inspiración.<sup>319</sup>

Influido por una parte económica, política, social y cultural, la obra expresa lo vivido en cada Nación, clase o grupo cultural a partir del discurso y la técnica que utiliza el autor, las cuales irán de acuerdo a lo utilizado en su época.

Pero lo que no se puede negar es que en cada obra está una parte de la vida del artista, él mismo está en sus obras.

### **Perspectiva**

Es la forma en la que vemos un objeto, lo que percibimos de él y como reconocemos en nuestro pensamiento.

Es interesante, porque a la vez que reconocemos a los objetos que nos impresionan más allá, es decir fuera de nosotros, sabemos que el punto desde donde yo estoy observando no es el mismo desde el que otro lo observa.

Posteriormente hacemos un proceso de introspección y cuando los expresamos nuevamente llevan implicada parte de nuestra subjetividad. Lo que nos permite ubicarlos y ubicarnos frente a ellos.

Es decir, no sólo vemos a los objetos desde un determinado punto en el mundo sino que identificamos el punto desde donde estamos observándolos y posteriormente el observador podrá ubicar al artista en su tiempo y espacio, desde donde el artista percibió.

### **Tema y contenido**

Heidegger decía que la obra surge a partir de la actividad del artista y siendo él mismo el origen de ella, crean un lazo indestructible subjetivo – objetivo para finalmente ser uno el sostén del otro. “El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por si solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero que es lo primordial, a saber,

---

<sup>319</sup> Arnold Hauser, *Sociología del arte*, p.p. 68 – 104.

el arte (...) El arte (...) sólo podría fundarse sobre la realidad de obras y artistas”.<sup>320</sup>

El artista necesita expresarse a través de la creación, la vez que la obra no existe sin el artista.

El tema de la obra comienza por la construcción de un orden formal a partir de estructuras organizadas como palabras, motivos, composiciones, además de establecer un orden visual concreto por medio del cual se establece el concepto de la obra de acuerdo a una intención expresiva determinada.<sup>321</sup>

Por su parte, Panofsky decía que para comprender de manera correcta el tema de la obra se debe hacer un análisis iconográfico.

No debemos olvidar que cada obra tiene sus propios medios para narrar su historia que contar pero comparten la función simbólica de la representación.<sup>322</sup>

En la narración podemos destacar cuatro tipos de imágenes: 1) mono-escénica (se refieren a un solo pasaje mítico, describen una sola acción primordial y constituyen una unidad de tiempo y espacio); 2) sinóptica (combinan distintos pasajes o momentos de la narración mítica en una sola escena); 3) cíclicas (constituyen una serie de episodios, diferenciados entre sí que, en conjunto forman una secuencia completa; 4) continuas (son una variante de la anterior que sólo se distingue de ella debido a que los episodios diferentes comparten un mismo espacio formando un relato narrativo).

### **Composición: a) luz; b) color; c) movimiento; d) forma.**

Cuando hablamos de la composición de una obra, nos referimos al arreglo o disposición de elementos dentro de la misma para formar un todo.

Esta organización debe ser armónica en todos sentidos, siguiendo la ley de necesidad interior, tanto cromática como gráfica, de tonos y materiales,

---

<sup>320</sup> Citado en Julio Amador Bech, El significado de la obra de arte. *Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, 2008, p. 176

<sup>321</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>322</sup> Idem. p.p. 133 – 135.

siempre considerando el peso, dirección, tamaño y distribución y así construir el cuadro, tal y como lo decía Kandinsky en su libro “Sobre lo espiritual en el arte”.<sup>323</sup>

Por su parte, Matisse define a la composición como: “el arte de arreglar de manera decorativa los distintos elementos de que el pintor dispone para expresar sus sentimientos. En un cuadro cada parte será visible y tendrá el papel que le corresponda, principal o secundario... Una obra implica una armonía de conjunto: todo detalle superfluo adquirirá a los ojos y al espíritu del espectador el carácter de detalle esencial”.<sup>324</sup>

En general, la obra se divide en: el plano básico (toda imagen tiene un soporte material con una forma y tamaño determinados, lo que permite definir sus límites específicos y su observación como una entidad única) y; los elementos formales que se distribuyen dentro del espacio particular del soporte o plano básico y que componen el contenido visual de la imagen.

#### **a) Luz**

Cuando se refiere a la luz, no sólo se alude al aspecto de luminosidad y oscuridad sino que también implica el tono y la claridad.

El tono tiene que ver con la intensidad de la luz en una imagen para crear la ilusión del espacio tridimensional por volumen y profundidad, mediante luces y sombras.

El claroscuro existe como un elemento fundamental que permite que las formas y los colores se vean y se maten con valores que van del blanco más iluminado al negro más oscuro, pasando por todas las gradaciones del gris.<sup>325</sup>

Tanto Rudolf Arnheim como los griegos en su momento hablaron del antagonismo, lo cual se puede ligar perfectamente con el simbolismo de la luz ya que la oscuridad no aparece si la luz no desaparece, es decir, para que

---

<sup>323</sup> Vassilly Kandinsky, op. cit, p. 59.

<sup>324</sup> Citado en Julio Amador Bech, El significado de la obra de arte. *Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, 2008, p. 45.

<sup>325</sup> Ibidem, p. 41.

exista una debe morir la otra, es un contrario que se le opone. Todo esto aparece como el conflicto entre el día y la noche, el bien y el mal.<sup>326</sup>

Los griegos también argumentaron que era una injusticia el que los opuestos no pudieran coexistir que se tuviera que anular uno al otro, que fueran excluyentes. Uno debía de sacrificarse y morir para que el otro viviera.

Ahora bien, lo justo sería permitir la existencia de opuestos, del blanco y del negro simultáneamente, lo que implica la existencia de los diferentes en un punto de encuentro que no necesariamente es el justo término medio que sería el gris. Existe un virtuoso de la luz que lo logró, Rembrandt artista y genio de la luz, hace aparecer la luminosidad a partir del lugar más oscuro, “*La ronda de noche*”.

## **b) Color**

Goethe dijo que el color es el medio por el cual la obra obtiene sentido, pero esto puede variar de acuerdo al estado de ánimo del observador y del autor mismo.

El color debe servir a la expresión del pintor pero por el contrario, la cualidad expresiva de los colores se impone de manera instintiva.<sup>327</sup>

Jacques Aumont distingue tres aspectos del fenómeno del color: 1) Colorido (definido por la longitud de onda de la luz reflejada por un objeto); 2) Saturación (se refiere a la pureza e intensidad del color) y 3) Luminosidad (cantidad de luz en un color, el tono y considerando la temperatura: cálidos, templados y fríos).

Una paleta de colores proporciona dos efectos: el físico (lo bello) y el psicológico (estado de ánimo).<sup>328</sup>

Los colores se dividen en primarios, secundarios y complementarios.

---

<sup>326</sup> Idem, p. 97.

<sup>327</sup> Alfonso López Quintas, op. cit, p 237.

<sup>328</sup> Julio Amador Bech, El significado de la obra de arte. *Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, 2008, p. 36.

1. Los primarios: azul; rojo cadmio y amarillo.
2. Los secundarios: violeta, verde y naranja.
3. Los complementarios, se definen por contrastes cromáticos: azul y naranja; rojo y verde; amarillo y violeta.

Ahora podemos hablar de cada color y lo que expresan: El rojo es cálido; el naranja conserva la fuerza del rojo y calidez del amarillo; el amarillo se inclina hacia la luminosidad; el verde es el color que más tranquiliza; el azul es el deseo de espiritualidad y pureza; el violeta es melancólico; el blanco es luz y pureza; el gris es insonoro e inmóvil y finalmente el negro es tristeza, frío y silencio.<sup>329</sup>

Pero también existe la psicología de los colores y cada persona se identifica con alguno o algunos de ellos por lo que le evocan, es decir los recuerdos o vivencias que le recuerdan. Así podemos hablar de que en los pintores hay épocas en donde predominan ciertos colores, época azul de Picasso, o los impresionistas que vivieron a las afueras de París y tuvieron la posibilidad de experimentar el Mistral, con sus olores a lavanda y por tanto los azules violáceos tan recurrentes en algunos de ellos.

El que consideremos la importancia que tiene el color en la obra de María Izquierdo nos ayudará a comprenderla.

### **c) Movimiento**

El movimiento es definido por Matisse como: una manera de expresar las cosas. Se puede hacer de manera brutal o de evocarlas con arte. El movimiento es, en sí, inestable y no conviene a algo durable como una estatua, a menos que el artista haya tenido conciencia de la acción toda la que él representa sólo un momento. No olvidemos que para los griegos movimiento es vida.

---

<sup>329</sup> Vassily Kandinsky, op. cit, p.p. 80 – 89.

#### **d) Forma**

La forma no sólo contiene información acerca de la estructura física de las cosas o de su apariencia sino de todas las posibilidades de figuración que tiene el objeto, también podría conocerse como el “límite del objeto.”

Por su parte, cuando las formas son abstractas, no dibuja un objeto real sino que constituye un ente completamente abstracto. Poseen vida, fuerza e influencia propia.

La forma se debe a factores:

- a) Técnicos: la condición práctico- material de la imagen, bidimensional o tridimensional;
- b) Conceptuales: estilo de la época, conceptos plásticos acerca de la realidad y su representación y;
- c) Creativos: la tensión que existe en toda sociedad e individuo entre las posibilidades de innovación y el apego a las reglas existentes para la producción artística.<sup>330</sup>

---

<sup>330</sup> Julio Amador Bech, El significado de la obra de arte. *Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, 2008, p.p. 32 – 35.

## V PARTE FINAL

### 5.1 ANÁLISIS DE ALGUNAS OBRAS (iconográfico e iconológico) <sup>331</sup>

El dinamismo de interpretación entre el autor y el espectador a través de la obra es un diálogo a partir de un lenguaje común a través de símbolos, diagramas, imágenes o pinturas. Como mencioné antes, si una obra no tuviera múltiples significados no tendría que ser interpretada.

Lo que hay que cuidar es que la interpretación personal no sobrepase o se desvíe demasiado de la intención original del autor, esto es, conseguir una unidad de sentido interpretando el todo a través del conocimiento detallado de las partes.

Insisto, no se trata de encontrar una única forma de ver la realidad, sino interpretar significados enriquecidos a partir de la experiencia personal, resignificando o en otras palabras, revitalizando.

Para la interpretación de una imagen es necesario identificar los personajes que forman parte del cuadro y si a su vez juegan un papel representado a personajes de la mitología, por ejemplo si aparece un hombre calzando sandalias aladas, éste se relaciona con la figura del dios Hermes y lo que estaría representando sería la unión entre opuestos, el mensajero o el que descubre algún mensaje. También es muy importante investigar si el cuadro forma parte de una serie o fue hecho de manera individual, es el primer caso hay que intentar recuperar los cuadros con los que está relacionado por estudiar el conjunto.

Para hacer el análisis debemos ubicarlo en el contexto cultural en el que fue generado el cuadro, porque los significados también cambian con las épocas, como por ejemplo, la serpiente en la Grecia antigua era símbolo de sabiduría en tanto en la Edad Media se relaciona con el demonio o la maldad.

---

<sup>331</sup> Erwin Panofsky, op. cit, p.p. 50- 51.

Si bien el pensamiento creativo con sus lenguajes propios se vale de procesos y funciones para expresar la visión del artista, también al interpretar hay una buena carga de creatividad, el sujeto que interpreta los posibles significados ocultos en el objeto hace una selección, reflexión y comparación con imágenes que ya tiene en su memoria. Podría ser el caso de las obras de María Izquierdo *Calvario*, o *Velorio*, en las que no aparece ella en la obra sino que se vale de la representación para expresar su depresión por el fin de su relación con Tamayo, esta es una interpretación mía, pensar que María llora a su amor muerto.

Por lo tanto, la interpretación no es sólo conocimiento sino también creación, porque comprender es una especie de encuentro con uno mismo según Gadamer.

Si hacemos una interpretación textual literal relatamos los elementos que vemos en la imagen que estamos estudiando, pero si hacemos una interpretación de acuerdo a la hermenéutica simbólica o filosófica trataremos de los elementos que leemos y relacionamos con nuestras vivencias y es en este último caso en el que hacemos una resignificación y por tanto una nueva creación, sin olvidar la intención del autor. Por ejemplo, ¿cuántas versiones hay de la Mona Lisa?

Para ilustrar lo anterior, pensemos en una fotografía antigua de una pareja de recién casados, ella sentada y él de pie a su lado, con la mano puesta sobre el hombro de ella.

Podríamos interpretar que él está protegiéndola, dándole el asiento, y con su mano sobre el hombro la detiene, le hace sentir su presencia. Pero una feminista podría decirnos que en realidad ella tiene un lugar inferior por la postura, (si estuviera de pie estarían a la misma altura) y la mano en el hombro está impidiendo que ella se levante, la detiene le impide elevarse, la oprime.

Ahora bien, el pintor utiliza figuras reales de la misma forma que un poeta trabaja con palabras, no parten de abstracciones sino de elementos que se encuentran en la realidad.

Crean una nueva significación, se origina en una figura real pero la trasciende, la transforma con líneas y colores y de esta manera la dota de significación que por sí misma no tendría. Establecer un lenguaje no verbal que articula y organiza significados, cambiando reglas de combinación. El objeto real no desaparece por completo, podemos reconocerlo entre las transformaciones a que ha quedado sometido.<sup>332</sup>

Cuando analizamos e interpretamos una obra es importante considerar una serie de momentos como son:

1) análisis socio- histórico, es decir, el escenario donde se lleva a cabo la obra considerando la época, las condiciones sociales e históricas.

Luego, se debe saber quien es el

2) autor que realizó la obra contextualizándolo en su generación, conocer el momento en que fue realizada la obra, lo que representó en la vida del artista y para el mundo, como por ejemplo el agotamiento que sufrió Picasso después de haber pintado el Guernica por el gran contenido, el esfuerzo y la vitalidad que le significó.

Hay que considerar que un artista debe nutrirse de sus reflexiones, emociones y pasiones y que al estar expresando todo esto en sus obras sufre un desgaste, un agotamiento por lo que debe de estarse revitalizando constantemente.

Por eso es muy importante al hacer la biografía de un autor y la cronología de un autor saber si son obras de juventud o madurez porque esto se refleja en su obra.

Es posible que se dé el predominio de una forma artística sobre las demás dependiendo del periodo histórico.

4) Acontecimientos que impactan la vida como pueden ser: el nacimiento de un hijo, una separación, la muerte de un ser querido, una enfermedad

---

<sup>332</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, op. cit, p.p. 120- 122.

o accidente (como en el caso de María Izquierdo, Lilia Carrillo y Frida Kahlo) o el impacto de las guerras, etc.

Todos estos acontecimientos impactan y van a verse reflejados en su estado de ánimo y por tanto en los colores, temas, formas a las cuales recurre, incluso la energía con la que maneja el pincel, el sentido de orden y tendrán un fuerte efecto estético en su composición y desde luego en el efecto que produce en el espectador de la obra.

“Es muy importante tomar en cuenta el tema que elige el artista porque nos permite definir la actitud del artista. Ya que el contenido no es sólo lo que se presenta sino también como se presenta y en qué contexto. El artista ya sea de manera consciente o inconsciente expresa las tendencias sociales de su época, por lo que el significado de un cuadro siempre es algo más que un simple tema.”<sup>333</sup>

Otra consideración que no debemos perder de vista al estudiar una obra es si ésta fue elaborada por encargo, porque en ese caso el tema no fue elegido necesariamente de manera libre por el artista, sino por el mecenas o patrono, o más contemporáneamente por la institución que la encarga. Por ejemplo, en la época en que la situación económica de María Izquierdo era muy precaria tuvo que aceptar pintar retratos por encargo.

También Lilia Carrillo enfrentó una situación difícil económicamente hablando cuando se casó con Manuel Felguérez porque no eran solamente ellos dos sino que al unirse reunieron a los hijos de los dos y tuvieron que buscar la manera de mantenerlos, aceptando trabajos que no eran los que deseaban y además recibían por ellos poca paga.

Y finalmente, hay que averiguar a qué público estaba destinado y con qué fin, porque de ello puede resultar que un mensaje no llegue al público de manera adecuada y éste sea entendido con posterioridad, o que los observadores de la época no vieran una imagen con la misma intención con la que el autor la creó.

---

<sup>333</sup> Ernst Fisher, op. cit, p.p. 164 – 166.

Algunas veces el artista tiene la necesidad de enmascarar sus impulsos más íntimos y privados escudándonos en signos que a primera vista pueden ser indescifrables para el lector. Entonces se crea un simbolismo personal que puede ser manifestado en obras visuales, por la fijación de un gesto, de un signo, una firma, que se repite puede transformarse en el sello particular, en la marca personal o en la firma inimitable, que constituye el simbolismo personal o estilo del artista.<sup>334</sup>

Es lo que sucede con el tema recurrente del circo en María Izquierdo.

El arte depende del uso de materiales que también se emplean para otras actividades no artísticas, sólo que de manera distinta. Se utilizan piedras, madera, metales para elaborar esculturas; cuerpos para la danza y obras teatrales; colores para la pintura; palabras habituales para la poesía. Es una forma diferente de utilizar materiales con fines perceptivos.<sup>335</sup>

Aunque también se puede hacer poesía con imágenes, o movimientos.

Incluso, el mismo tema trabajado con diversos materiales puede causar una impresión distinta en el espectador, es el caso de las 4 diferentes versiones de “*Los girasoles*” de Van Gogh, en cada una de sus interpretaciones utiliza un tipo de lienzo distinto, uno es delicado y trabajado con pinceles, en tanto otro lienzo tiene el punto extremadamente grueso, burdo es casi tela de yute, causando un efecto maravillosamente impactante porque pareciera como si absorbiera los colores embarrados con espátula.

Sin embargo, al estar frente a los 4 cuadros, la impresión que estas obras tienen en el observador es tremenda, porque acercan a la fuerza de Vincent, independientemente del lienzo y la forma de trabajar el óleo, no se puede dejar de percibir su presencia en cada uno de los cuadros.

Aunque no hay que perder de vista que la imagen tampoco es una representación exacta, no es otra vez la misma realidad, en la mayoría de estos cuadros exaltan elementos de la época, reuniéndolos para darnos más

---

<sup>334</sup> Gillo Dorfles, op. cit, p. 41.

<sup>335</sup> Niklas Luhmann, El arte de la sociedad, Ed. Herder/ UIA, México, 2005, p. 259.

información de la situación o del momento en un solo cuadro haciéndonos caer en una hiper-realidad, incluso los fotógrafos al retratar, enfocan desde un determinado ángulo, realzando ciertos objetos.

“La fotografía es una de las expresiones artísticas que más permite mostrar la realidad. Pero ese mostrar no es sólo desnudar descarnadamente el mundo. Combinar con talento ambas cosas, la denuncia de las injusticias del mundo con la belleza, es lo que hace de la foto una expresión tan peculiar.”<sup>336</sup>

Este podría ser el caso del fotógrafo brasileño Sebastián Salgado que enfoca a las manos para expresar un mundo de trabajo, pero ¿por qué lo hace? Porque originalmente él estudió Economía y encontró en la fotografía un recurso para manifestar su crítica hacia las nuevas formas de explotación de los seres humanos a través del trabajo, del trabajo femenino, o del infantil.

4) La dimensión formal de la obra, la cual engloba la construcción simbólica por medio de lo que expresa la obra como es la luz, forma, color, técnica, perspectiva, líneas, contornos, ritmo y movimiento, simetría, formas, espacio, distribución, equilibrio y planos.

Aunado a lo anterior, también es

5) necesario poner atención a la lectura de la obra, es decir, el mensaje que el autor intentó plasmar, su posible estado de ánimo, lenguaje oculto en cada trazo, el posible tema y otras interpretaciones.

De igual forma no podemos dejar de considerar que el significado se transmite no tanto por el artista como por el sistema cultural en el que se encuentra la obra.

También es importante considerar la forma como cada persona reacciona frente a un cuadro, dependiendo de su personalidad, el contexto personal y cultural, lo que hace que dicho espectador tenga diversas expectativas acerca

---

<sup>336</sup><http://vulcano.wordpress.com/2006/12/01/sebastian-salgado-un-simbolo-de-la-“fotografia-comprometida”/>

de cómo debe ser una pintura, qué puede encontrar en ella y esto afecta a su reacción.<sup>337</sup>

Luego, veremos

6) la parte simbólico- visual en la cual encontraremos símbolos e íconos a los que recurrió el artista cuando hizo la obra, los objetos y sujetos que se reconocen en ella. La corriente a la que perteneció el artista, ideas políticas, relaciones con otros artistas, técnicas e influencias.

Finalmente, realizaremos la narración de la obra: análisis estructural, los personajes y los papeles que desempeñan.

---

<sup>337</sup> Michel J. Parsons, op. cit, p. 23.

## 5.2 ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE MARÍA IZQUIERDO

La obra de María Izquierdo a través de sus colores, figuras, personajes, vestimenta, temas y objetos representa lo que es México.

Al apreciar su trabajo no sólo nos acercamos a la artista sino también a nuestro país a través de los elementos que nos presenta en sus cuadros, fiestas populares, ofrendas, frutas y paisajes que nos acercan a la cultura popular y nos dan identidad.<sup>338</sup>

Los colores y formas plasmadas en sus lienzos se encargan de despertar emociones a la vez que nos invitan a vivir las tradiciones y costumbres propias, como si fueran los dulces envueltos en papel de colores llamativos que nos atraen primero con la mirada y después con su gusto.

Resulta imposible pasar de largo sin notar el papel picado, o los panes dorados cubiertos de azúcar color rosa mexicano. Lo mismo que las alacenas llenas de agradables sorpresas. Las que nos remiten a otros tiempos en que se preparaban los postres almibarados en casa.

¿Qué nos quiere decir María? No se trata sólo de antojarnos a trabajar repostería, ni a degustar delicias, sino de transportarnos con la vista a momentos vividos por generaciones pasadas, a suplir con el color, olores y sabores, tradiciones familiares. Quizá por añoranza a su provincia realizaba fiestas en su casa en donde se revivían con lujo de detalle estas costumbres y trascendía la fiesta a sus óleos y acuarelas.

Las técnicas presentes en los cuadros de Izquierdo son: óleo sobre tela, acuarela, gouache y temple sobre papel, etc.<sup>339</sup>

En sus retratos pinta la apariencia no el interior, pues muchas veces las miradas no son muy expresivas, ni siquiera sus autorretratos son explícitos. Es como si la pintora evitara mostrarse por completo, dejando a la vista una máscara, lo cual es intencional y pretende dejar al personaje como un enigma.

---

<sup>338</sup> <http://fersainz.wordpress.com/2007/12/07/¿que-es-mexico-para-maria-izquierdo/>

<sup>339</sup> [http://www.vanguardia.com.mx/diario/noticia/arte/vidayarte/maria\\_izquierdo\\_en\\_marco/234905](http://www.vanguardia.com.mx/diario/noticia/arte/vidayarte/maria_izquierdo_en_marco/234905)

El color fue un elemento concatenante para la composición, ya que ayudó visualmente a conformar el esquema constructivo de la pintura, la cual se arma a través de volúmenes geométricos que danzan en el espacio: conos, esferas, elipses y cubos.

México es mucho más que una niña indígena, o una mujer con vestuario típico o un circo, lo cual no significa que el esfuerzo de María Izquierdo no es importante, es simplemente que México no podría ser representado en su totalidad por la obra de ningún artista.<sup>340</sup>

Sin embargo, cada persona tiene su percepción de la realidad. México es lo que vemos en la calle, lo que comemos, las personas que vemos, como nos comportamos, nos vestimos, como hablamos, como olemos. Es enriquecedor conocer otras realidades, para contrastarlas y ampliar nuestra visión del mundo. Pero sólo yo podría ver a México de la forma en la que lo hago y no podría representar en una pintura ni en ninguna obra de arte lo que México es para mí en plenitud, porque eso es imposible, se captan instantes, rasgos, pero no toda la historia y esencia del país.<sup>341</sup>

María Izquierdo destaca en el arte mexicano del siglo XX, con una presencia deslumbrante. No existe otro artista que iguale la elegancia de sus texturas y la intensidad del manejo del color, la forma de utilizar el óleo (de acabado pastoso y áspero, pero que se mantiene fresco a pesar del transcurso del tiempo), lo cual es una marca personal, un estilo propio que la distinguen de otros pintores en México.

Y aunque nunca fue una artista olvidada del todo, sí es importante mencionar que su trabajo fue objeto de una marginación y por momentos fue menospreciado, sólo aparece realmente valorado a partir de su muerte en 1955.

Hubo que esperar más de 35 años hasta que fue objeto de una exposición retrospectiva en 1988, la cual le permitió reencontrarse con el público, sus

---

<sup>340</sup> <http://fersainz.wordpress.com/2007/12/07/?que-es-mexico-para-maria-izquierdo/>

<sup>341</sup> Ibidem.

valores y aportaciones al arte mexicano, actualmente se considera como parte del patrimonio nacional.

María Izquierdo responde a las obligaciones de su época tanto en la vida social como en la artística donde los colores son como estados de ánimo que se consideraban situaciones poéticas, los cuales se volvían recuerdos.

Como ya mencioné, los temas a los que recurre se inspiran principalmente en motivos populares que incluyen a la naturaleza, alacenas con dulces y objetos típicos. Muchas de las cosas que pinta son características de la plástica popular. Pinta directamente sobre el lienzo con colores primarios y muy vivos para provocar un efecto distinto en lo “oculto”.

Se caracteriza su paleta por los rosas, verdes, cafés y amarillos, cubriendo con una breve metáfora de dulzura y alegría. Llegan a ser obras, que en su mayoría, demuestran originalidad.<sup>342</sup>

*Siempre ha sido mi propósito buscar en la técnica y en el estilo una personalidad distinta a la que tienen los demás pintores mexicanos. Me esfuerzo para que mi pintura refleje al México auténtico que siento y que amo: huyo de caer en temas anecdóticos, folclóricos y políticos porque dichos temas no tienen ni fuerza plástica ni poética, y pienso que en el mundo de la pintura, un cuadro es una ventana abierta a la imaginación humana.*<sup>343</sup>

Sus pinturas rebasan las dimensiones habituales de sus cuadros y el uso del color es muy diferente al que se despliega en la mayoría de sus composiciones de caballete. Sin embargo, la masiva y escultórica disposición de los cuerpos, así como su postura inhabitual, su distorsionada perspectiva, la manera tan peculiar de distribuir las figuras dentro del lienzo y, también, de manera preponderante, el uso de elementos pictóricos que podrían describirse como cortinajes, paños, montones de paja, paredes y hasta nubes, más bien masas

---

<sup>342</sup> <http://arteyliteratura.blogia.com/>

<sup>343</sup> [www.lajornada.unam.mx](http://www.lajornada.unam.mx). Los murales de María Izquierdo, Jueves 19 de enero de 2006. Margo Glantz

pictóricas, demuestran que, a pesar de todo, esos trabajos son muestra inconfundible de su talento.<sup>344</sup>

México es grande, un país de grandes extensiones, de mesetas, del altiplano, del paso de Cortés, de los paisajes del Dr. Átl, de los grandes volcanes, quizá por ello, los cuadros de María no son pequeños, sino que “rebasan las dimensiones habituales”, su muy personal forma de trabajar refleja figuras gruesas, ásperas, porque los mexicanos no somos delicados, sino recios, de manos ásperas por el trabajo, manos grandes para asir con fuerza los aperos de labranza, a la vez que grandes para sostener a los hijos, (ella profesaba especial cariño por sus hijas). México es un país de contrastes, de colores reflejados por su sol, por eso María no puede dejar de deslumbrarnos con sus colores especialmente brillantes que no sólo utiliza en sus telas, sino también en los listones con los que adornaba sus trenzas.

Piel morena, labios grandes, ojos oscuros, contrastes que resaltaba cuando se pintaba (maquillaba) y cuando pintaba, como una exaltación y manifiesto orgullo de los colores de México.

Su principal aportación fue el retomar el nacionalismo, las fiestas nacionales y tradicionales, objetos de la vida cotidiana, el lado femenino de las cosas, la vida popular, el circo, la alegría y los juguetes. Objetos sencillos, simples que para muchos parecería que no merecieran ser inmortalizados en un cuadro. Ella no los menospreció y son que los dejó en su obra, observándonos.

Una característica fundamental de su obra es la armonía en sus cuadros, la cual alcanza a base de colores de manera inesperada por medio de las cuales forma figuras simples pero bien hechas.

Fue capaz de dejar de lado las palabras para expresarse por medio de los colores, las líneas, el espacio y la tela. En síntesis es una artista que pretendió mostrar su México por medio de paisajes llenos de color y forma.

---

<sup>344</sup> Ibidem.



**Calvario, 1933**

### **Momento en el que genera la obra**

Izquierdo se mudó a la ciudad de México e ingresó a la Academia de San Carlos, en donde estudió con Gedovius y Toussaint. En ese entonces, la pintura que se practicaba oscilaba entre un impresionismo tardío y los experimentos cubistas y estridentistas.

En tanto que fuera de la Academia, los Muralistas, Orozco, Rivera y Siqueiros encabezaban la revolución en el arte público.

Hacia 1928, ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes pero continuó como alumna de la Academia de San Carlos hasta 1929.<sup>345</sup> El maestro Gedovius le dio permiso para poder pintar y estudiar en su casa.

---

<sup>345</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa\\_Izquierdo\\_\(pintora\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Izquierdo_(pintora))

En 1929, en la ciudad de México, tuvo su primera exposición individual apoyada por Diego Rivera y poco después expuso su trabajo en el *Art Center* de Nueva York. Fue la primera mujer mexicana que tuvo una exposición individual en Estados Unidos, exhibió catorce óleos que incluían naturalezas muertas, retratos y paisajes.<sup>346</sup>

Se involucró sentimentalmente con Rufino Tamayo durante cuatro años.

Ese 1930, la *American Federation of Arts* presentaba en el *Metropolitan Museum of Art* una exposición de arte popular y pintura mexicana. En esta exposición llamada *Mexican Arts*, la pintora presentó una naturaleza muerta y una figura femenina sentada; mientras que en la galería del *Art Center*, exhibió *Niñas leyendo*, *El aviador* y *Paisaje de los Remedios*, entre otros cuadros.

En 1931, por menos de un año se convirtió en maestra en el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, ya que consideró que no había nada más que aprender en la ENBA.

En febrero, presentó su segunda exposición individual en la ciudad de México, cuya novedad radicó en que la pintura había decidido expresarse bajo la técnica de la acuarela y con una temática que giró en torno a corceles, caballos y escenas de circo. Su trabajo fue objeto de reconocimiento por los pintores, escritores y críticos del Renacimiento Mexicano de los años treinta.<sup>347</sup>

De 1929 a 1933, la pintora participó en la corriente llamada Escuela Mexicana, se inscribió a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, fue miembro fundador de la Casa de Artistas de América<sup>348</sup> y formó parte de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), fue miembro fundador de la Casa de Artistas de América y tuvo contacto con ideas político- artísticas del grupo de los treinta- treintistas.<sup>349</sup>

---

<sup>346</sup> [www.lajornada.unam.mx](http://www.lajornada.unam.mx). 19 de enero de 2006: Los murales de María Izquierdo. Margo Glantz.

<sup>347</sup> Ibidem.

<sup>348</sup> [www.info%20de%20pintoras/maria%20izquierdo/maria\\_izquierdo.html](http://www.info%20de%20pintoras/maria%20izquierdo/maria_izquierdo.html)

<sup>349</sup> <http://www.museocjv.com/mariaizquierdo%20biografia.htm>

María vivía enamorada de Rufino Tamayo, pero sin casarse, por lo que se desacreditó socialmente. En 1933, Rufino Tamayo realizaba su primer mural y conoció a la pianista Olga Flores, hija de un militar porfirista nacido en Zacatecas. Olga le propuso matrimonio al pintor, él aceptó de inmediato. Esto llevó a Tamayo a concluir el vínculo que mantenía con María. Aquel rompimiento fue tan apasionado que trascendió de manera inesperada.

Después de ser “abandonada” por Rufino Tamayo, luchó incansablemente para ser reconocida y lo hizo con trabajo y entrega, muchas veces ante la adversidad de una pobreza amenazante y de su condición de mujer independiente que no tenía un marido a su lado, lo que en esa época representaba una verdadera desventaja.

### **Influencias**

Tras haber pasado tan terrible situación, decidió pintar algo que fuera enigmático pero revelador de manera simultánea.

Durante la relación de María con Tamayo fue un periodo en el que se le planteó la disyuntiva entre tradición o modernidad pero finalmente lo resolvió cuando Diego Rivera asumió la dirección de la escuela en 1929, alabándola por su aguda observación de su dibujo, cálida paleta y manejo de la plástica.<sup>350</sup>

También fue un momento en el que se estaba definiendo como artista y aún exploraba nuevos lenguajes, afirmó su capacidad creativa.<sup>351</sup>

Fue un periodo en el que tuvo la influencia de pintores clásicos y del mismo Tamayo con el manejo de la acuarela, utilizando pocos colores; oscuros a primera instancia, pero con muchas tonalidades las que María logró a través de pinceladas cortas y precisas, mediante la aplicación rápida y segura de la acuarela. Su profundidad es escasa cuando no nula, y apenas sugerida por algunas líneas en el horizonte.

---

<sup>350</sup> Luis Martín Lozano (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 18.

<sup>351</sup> Ibidem, p. 21.

Adoptó la pasta espesa que da cuerpo al óleo, la gama de tonos oscuros, grises, tierra y ocre que resaltan, por contraste, con algunas manchas esparcidas de color vivo. La densidad de la pintura es en sí un volumen que proporciona su dimensión al cuadro y lo vuelve algo más que una simple representación planimétrica.

Resulta innegable la influencia que Tamayo tuvo en María en cuanto al manejo de los colores, así como la técnica y la temática, pero también ella lo influenció a él después de su convivencia, razón que los llevó a pintar objetos similares como un teléfono o una silla.

### **Explicación técnica**

En *Calvario*, 1933, el color que utiliza es fundamental. De acuerdo a las enseñanzas de Tamayo, el color va de la mano con los estados de ánimo, en este caso es el sufrimiento y duelo como es el caso del blanco, negro o el azul, pero optó por utilizar un contraste de colores cálidos y fríos.

El color se liga con cada trazo y resulta ser un elemento fundamental para la composición de cada tumba, cada cruz, cada aspecto para conformar un esquema claro, mediante figuras organizadas a través de un espacio definido.

El tema no necesariamente es la muerte sino el perder algo que es importante en la vida de una persona, un ser amado como fue su caso. Pero así como pudo pintar la imagen de la persona muerta como tal, sólo dibujó ataúdes, cruces y tumbas en señal del fin de una etapa. De un inevitable duelo.

### **La lectura de la obra: Interpretaciones**

La obra ha sido interpretada anteriormente como una mujer y un caballo participando en rituales religiosos ligados a la muerte. Son personajes que participan en procesiones y lloran por la tragedia y pérdida en sus vidas.

## **Interpretación personal del mensaje de la Autora**

Demuestra en cada movimiento del pincel como se centra en un momento que resulta parteaguas en su vida, por lo que establece un diálogo entre espectador y artista mediante los colores y símbolos que hablan de si mismos entre ellos.

El mensaje que al parecer María intentó plasmar en la obra fue la pasión que llegó a establecerse entre los dos pintores no pudo haber desaparecido de un día para otro, y quizá ésta fue la forma como María Izquierdo pudo exorcizar los dolorosos recuerdos del amor perdido.

No es sólo plasmar en la tela una escena de la tradición mexicana al despedir a una persona querida, sino llorar y cerrar el círculo que representó terminar la relación con una persona importante en su vida.

La obra que ejecutara Izquierdo quedó marcada por el abismal dolor que le debió causar la separación. La pieza más representativa de este amargo momento en la vida de la artista es *Calvario* en la que cual demuestra su propio dolor.

En la misma obra muestra otra vertiente como fue el caso de la vida rural, en apariencia sencilla, pero cargada de elementos sumamente humanos como el luto, la sumisión o aceptación ante las convenciones sociales, el orgullo por el trabajo y las tradiciones.

## **Contenido simbólico**

Cada aspecto de la obra está llena de símbolos y objetos connotativos, como es el caso de las cruces y los ataúdes, todo tiene una carga emotiva.<sup>352</sup>

En vez de pintar a un hombre, pintó a una mujer, considero que por dos razones: a) porque la mujer es mucho más emotiva y no le importa dejar aflorar los sentimientos y b) porque podría ser que María se viera reflejada en esa escena ante lo que estaba viviendo en su vida.

---

<sup>352</sup> Al respecto, véase, Jean Baudrillard, Sistema de los objetos, Siglo XXI, décimo segunda edición, México, 1992.

Es interesante ver como la artista dejó sin detalles el rostro de la mujer, lo cual la transforma en un ícono, en un momento especial.

Al analizar el momento que sufrió María cuando Tamayo decidió terminar su relación y empezar una nueva con otra persona resultó traumático. Fue una experiencia que la llevó a vivir momentos difíciles y a trabajar en contenidos más complejos que fueron a la larga benéficas para el futuro desarrollo de temas que sobrepasarían la experiencia inmediata para profundizar en su condición de mujer.

Empiezan aparecer caballos salvajes que recorrían las praderas de manera libre, sin ser domados. El caballo como tal, parecer haberse convertido en uno de los arquetipos más emblemáticos de la obra de la pintora.

El símbolo del caballo que utilizó la artista representa al hombre, es una figura masculina. Esto es claro en la obra porque mientras en un funeral las mujeres son más sentimentales, los hombres se comportan con mayor fortaleza anímica. Esta indiferencia que demuestra el animal frente a la clara tristeza de la mujer sugiere como las mujeres tienen el rol de llorar por los muertos.

En su obra, los caballos con frecuencia son portadores de reacciones y sentimientos humanos, quizá en la misma línea. En este cuadro, los caballos miran como si la tumba lo hubiera obligado a hacer un alto en su camino. El caballo que confronta la muerte simboliza a los dolientes humanos que perdieron a un ser querido.

El caballo, por otra parte, se ha convertido en un arquetipo emblemático de toda la obra de Izquierdo y en el símbolo de libertad que fue influida por el surrealismo de Antonin Artaud.

El caballo y la mujer pareciera que establecen una alegoría a la vida y los roles del hombre y de la mujer en las relaciones. Mientras que la mujer sufre y tarda en reponerse de una separación, el hombre normalmente continúa su vida sin preocuparse mayor cosa.

Mediante dicha escena, la artista muestra sus preocupaciones y ansiedades relativas a la condición de mujer abandonada como modo de catarsis, una

forma de sacar el amor que sentía, donde comparte con el espectador su enorme dolor por lo que significó la separación de Tamayo, con quien había pasado mucho tiempo de su vida.

### **Personajes y su función**

Es curioso cómo la relación que se establece entre la mujer y el caballo es nula pero, el papel que desempeñan podría ser la antítesis uno del otro, mientras que la mujer sufre por la situación, el hombre pareciera seguir viviendo tranquilamente, sin importarle lo que estaba pasando.

Considero que en este caso, que efectivamente es una escena de la vida rural donde una mujer y un caballo son los protagonistas de un funeral. Mientras la mujer se encuentra arrodillada y llora desconsoladamente, el caballo pasta sin importarle lo que pasa alrededor.

Esta obra refleja una forma anecdótica de contar su vida y cada momento de ella, desde su niñez hasta su adultez como si cada trazo abriera de manera contundente una ventana hacia la imaginación del espectador, ya que siempre consideró que el color era un gran medio para explicar tanto los sentimientos del artista como su forma de pensar y ver al mundo.



**Camerino, 1939**

### **Momento en el que genera la obra**

En 1939 participó en la *1st Internacional Fair* de Nueva York y en la *Contemporary Art y Fine Arts Exhibitions* de la *Goleen Gate Internacional Exposition de San Francisco*. Un año después, mostró su trabajo en la magna exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York, *Twenty Centurias of Mexican Art*, con el cuadro *Mis sobrinas*. Dos exhibiciones más en 1943 confirmaron el prestigio nacional e internacional alcanzaron por medio de su pintura: una muestra individual en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México y una colectiva en el *Philadelphia Museum of Art, la Mexican Art Today*, organizada por Henry Clifford. Durante este periodo no sólo continuó exhibiendo su obra en los Estados Unidos, sino que proyectó una gira triunfal a Sudamérica como “Embajadora del arte mexicano” presentando su pintura en Perú y Chile con rotundo éxito.

Durante su niñez, las ferias de San Juan de Los Lagos eran muy interesantes, porque se vendían muchas cosas, con el pretexto de la fiesta de la Virgen, también se aprovechaba la ocasión para hacer importantes transacciones comerciales.

Mientras que peregrinos y comerciantes se encontraban ensimismados en sus operaciones comerciales, la niña María paseaba entre los puestos, acompañada por su abuelito que la adoraba.

Ya siendo adulta, María frecuentaba los pequeños circos que se instalaban en las afueras y acudía al teatro de revista que se presentaba por el rumbo de la colonia Guerrero o incluso en el barrio de Tepito. Tal vez los consideraba como espacios de remembranza y ensoñación de las aceras de las colonias populares o de la tierra que la vio durante su niñez.

Normalmente iba a los espectáculos de las compañías circenses trashumantes, de aquellas que recorrían el ancho y largo de la República, viajando probablemente en condiciones precarias, ya que en varias escenas que Izquierdo habría de pintar resaltará el brillante colorido de los trajes contrastándolos con los entornos empobrecidos de los camerinos.

Esto puede tener una explicación, en realidad los trajes no eran tan brillantes, porque pertenecían a bailarinas o payasos pobres, pero así le parecían a ella si los comparaba con la monotonía de su vida con sus abuelos.

Vivía en una pequeña ciudad cuando se acercaban las fiestas navideñas, se vestía con papel picado, cintas de colores y anuncios de tela. El bullicio disfrazaba el silencio ordinario y las calles se llenaban de puestos ambulantes, carpas de teatro y sobre todo un pequeño circo, que impactó a María. Este mundo entre popular y onírico la cautivó.

Cuando María era muy pequeña se perdió durante casi 24 horas con un grupo de cirqueros ambulantes. Al parecer, ella se iba con ellos cuando su abuelo la encontró en una carreta.

## **Influencias**

Una influencia evidente es la de Giorgio De Chirico referente al tema del circo, el cual alude a un universo metafísico.

En su obra, la fantasía ocupa un lugar muy especial, aunque también es cierto que en ellas se percibe una representación de la soledad semejante a la que plasma De Chirico.

La fantasía y la soledad son factores que toman un papel importante en sus pinturas del mundo circense, al igual que con Chirico.

En 1936, llegó a México el poeta francés y teórico del surrealismo Antonin Artaud, el cual se sintió cautivado por la pintura de Izquierdo a la que calificó de "sincera, espontánea, primitiva e inquietante". Gracias a su influencia logró María exponer en París.

Sobre la plástica mexicana, Artaud fustigó duramente su dependencia de las modas estilísticas europeas, llegando inclusive a negar la existencia de un arte mexicano moderno. De todo lo visto en el panorama artístico, sólo encontró de valía la pintura de María Izquierdo, la cual encomió como una propuesta "sincera, espontánea, primitiva e inquietante". Para Artaud lo primitivo en la obra de María Izquierdo no se refiere tanto a la factura como a la asociación mítica y milenaria que encontraba en el pensamiento de las culturas indígenas de México, en analogía con los temas que ella pintaba. Cuando se refería a lo primitivo, no era en sinónimo de ingenuidad, sino de profundidad conceptual.

Por otra parte, también es probable que haya sido influida por Yasuo Kuniyoshi, amigo de Tamayo mientras estuvo en Nueva York, ya que él también pintaba circos.

También tuvo la pintora influencia de José María Estrada (1810- 1862) pintor tapatío del siglo XIX y de Henri Rousseau de quien tomó el paisaje mexicano tropical y estilística que radicó en que observaba una ausencia de perspectiva, una planimetría del tratamiento corporal y una aplicación sintética del color.

Por último, no podemos olvidar que Rufino Tamayo la influyó, no sólo cuando se conocieron en la Academia de San Carlos, su presencia en María llegó más

allá de la vida académica, cuando compartieron el mismo departamento, así que aunque no fue directamente su profesor podemos decir que de alguna manera le transmitió su conocimiento acerca de elementos básicos de las diferentes técnicas que se emplean en las artes plásticas, Tamayo fue su gran maestro en el manejo de la acuarela.

### **Explicación técnica**

Su obra se caracteriza por el uso de intensos colores y temáticas que van desde autorretratos, paisajes, naturaleza hasta surrealismo.<sup>353</sup>

Los colores se sobreponen creando una atmósfera sobria pero bulliciosa. El movimiento integra el ambiente del cuarto. Por esa forma y tono, se logra la creación armónica dentro de una escena de vida cotidiana mediante una acción directa, continua e incontrolada de pintar.

Sencillamente sustituye el color por el tono: cafés y negros para las zonas oscuras y amarillas, azules y rosas para las zonas claras y las mujeres.

La artista añade colores como rojo y amarillo para fijarse en las zonas de máximo contraste tonal calculado para garantizar la riqueza de las zonas oscuras y la luminosidad de las áreas claras de la pintura concluida. Sirve para generar ritmo y el diseño ayuda a evocar la música o el ruido circense.<sup>354</sup>

Es un cuadro que demuestra en cada trazo libertad, ritmo y elegancia, mediante la organización de formas que crean una composición que da fuerza y autenticidad incontenibles. La luz es independiente y hace más claras las impresiones, permitiendo que el fondo y la figura se unifiquen en el espacio uso del color.

En el tema del circo rehúye al facilismo cromático de lo popular para indagar en relaciones de equilibrio, forma y color. Donde se consideran dimensiones y elementos visibles en la obra de este periodo. Es un tratado de conjuros, en

---

<sup>353</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa\\_Izquierdo\\_\(pintora\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Izquierdo_(pintora))

<sup>354</sup> Jon Thompson, *Cómo leer la pintura moderna, Entender y disfrutar los maestros modernos de Courbet a Warhol*, Ed. Electa, España, 2006, p. 64.

donde mezcla de géneros con elementos alternativos revolucionando la riqueza plástica con un golpe visual de color que nos invita al análisis de las metáforas de los sentimientos.

El cuadro se caracteriza por tener como base un fondo sepia o color tierra con sutiles matizaciones del mismo color. No es una superficie texturada de óleo blanco que muestra formas de su manejo. Sobre el plano de superficie aparecen los personajes de manera directa.

Es evidente como María había adoptado tonalidades más pastel y tenía una preferencia clara hacia los colores más brillantes y alegres que sugerían un cambio de actitud, de la realidad a la fantasía.

### **La lectura de la obra: interpretaciones**

Es una obra surrealista en la que plasma lo indígena, notando el tono de piel de cada una de las cinco bailarinas que salen en la escena.

Nos presenta los momentos previos a la salida a escena. Es la extensión de la magia, la hazaña de vencer la gravedad y retar las alturas con el cuerpo humano que se agita sobre el vacío. Es la continuación de la fiesta de payasos que nos matan de risa sin usar palabras.

Es el sentimiento anterior a entrar en un festín a donde vamos todos, cada año, como quien va a la Meca, para rezar de risa, de asombro, de sorpresa; para maravillarse de lo que puede hacer la habilidad del músculo, el desafío del cuerpo que se convierte en liga o en resorte, la precisión que alcanzan las manos o las piernas sometidas al ritmo habilidoso de un ejercicio de memoria exacta y automática.<sup>355</sup>

### **Interpretación personal del mensaje de la autora**

Pareciera que en el cuadro trata de expresar recuerdos de su infancia. En general, es una obra que se refiere a la condición de la mujer y a su propia

---

<sup>355</sup> Revista *Artes de México*. *El circo, arte y poesía*, Ed. Era, No. 83, México, 2007, p. 17.

condición como mujer mediante una metáfora del estado anímico y más por su personalidad caracterizada por la pasión.

Es una mezcla de aspectos, el glamour, la magia, vs lo íntimo, el cansancio, la realidad. Y que mediante trazos motiva a la reflexión del espectador a que vaya más allá de la contemplación ornamental.

María Izquierdo demuestra que sí se puede realizar pintura de acción “cotidiana”, en la que cada pincelada es una suerte natural que va materializando cosas de manera única.

Responde a las obligaciones de su época tanto en la vida social como en la artística donde los colores simulan estados de ánimo que se consideraban situaciones poéticas y se volvían recuerdos.

No es sólo expresar que la realidad tras el circo es dura pero que al final no hay competencia ni violencia sino que hay solidaridad, confianza, concentración, elegancia, todo un gran conjunto que forma un equipo, aunque también hay una inmensa soledad, cada bailarina se prepara a sí misma compartiendo el *Camerino*, pero sin hablar con las demás.

En los momentos previos a la actuación, todo es monotonía, costumbre, pero en el instante del anuncio, se abre el telón y aparecen las bailarinas con una sonrisa, llenas de vitalidad, presentando su acto como si fuera la primera vez que desafían a la gravedad, es el momento de la fiesta.

Toma el microcosmos del circo como símbolo de la vida humana. Ella se presentaba ante sus amigos con sombrero y peinado a la moda, bastante chic, algo disfrazada. También se vestía folk y se peinaba a la yalalteca al tiempo que representaba en sus telas y papeles “el gran teatro del mundo”.<sup>356</sup>

Por otra parte, desde muy joven, asoció el arte con espectáculos de payasos, leones, bailarinas y domadores, por lo que buscaba desacralizar el arte y conectarlo a través de su experiencia personal y su técnica con el espíritu del pueblo mexicano.

---

<sup>356</sup> María Izquierdo 1902- 1955, op. cit, p. 11.

María siempre había visto y admirado al mundo del circo por su gran plasticidad como algo que estaba fuera de las leyes de la lógica y de la gravedad misma, de la inercia y lleno de encanto, es decir, impredecible.

La obra elimina lo superfluo, uniendo lo sustancial y lo analítico hasta que prevalece sólo lo elemental, formando figuras humanas, con colores llamativos, recurriendo a la simetría y al equilibrio, logrando por la compensación exaltar la forma. Por lo que, la obra debe estar en comunicación con el espacio que penetra la estructura invisible que se materializa en ella.

En esta sección se aprecia como la pintora, interpretó ese mundo que conoció íntimamente. En las acuarelas de María Izquierdo aparecen Amazonas, bailarinas ecuestres, equilibristas y domadores, esos personajes vivían fuera de las normas tradicionales e invitaban al público a gastar sus centavos para visitar este otro mundo, como el cine, el circo era un lugar de fantasía que ofrecía un escape de la rutina cotidiana.

También representa la libertad, pues no se quedan mucho tiempo en un lugar, María que vivía en casa de sus abuelos, en un pueblo sin diversiones, quizá anhelaba la vida del circo, siempre errante y sin establecerse, sin ataduras, yendo y viniendo libres como el viento, aunque a costa de algunas privaciones.

María tuvo dos facetas que siempre contrastaron en su vida, necesidad por sobrevivir como cabeza de familia y necesidad por realizarse como artista quizá por ello se percibe un cierto aire dramático, al mismo tiempo y en contraste el uso de colores refleja un gusto por la vida representada por la función que está a punto de celebrarse.

Las bailarinas no hablan entre sí pero pareciera que el bullicio penetra al cuarto por la puerta medio cubierta con la cortina de color rojo intenso (el color rojo se asocia a lo mundano), es el paso a la vida, a la función de la vida. Una función en donde todo es posible.

A través del cuadro nos invita a salir al teatro - escena de la vida, de ahí que presenta el cuidado en los detalles, la concentración en la preparación, la emoción y el nerviosismo.

En esta escena, donde los personajes son exclusivamente mujeres, no todas tienen la misma actitud frente a la vida, una se esconde tras un biombo y está rezagada (escondida, tímida) en su arreglo con relación a las demás, especialmente la que se mira al espejo totalmente acicalada segura de su apariencia.

Interpreto que aunque María se caracterizaba por ser amigable también expone cierta timidez en su carácter a través de la representación de las bailarinas.

### **Contenido simbólico**

Hizo del circo el pasaje iconográfico predilecto de su pintura. El circo la impactó tanto que se convirtió en un elemento que marcó su estilo. Sus primeras impresiones, revelan un mundo fantástico en donde las heroínas (equilibristas, trapezistas y caballistas) son capaces de hacer hazañas increíbles y audaces, ante los ojos cautivos de la pequeña niña María.<sup>357</sup>

Por otra parte, el tema del circo hace referencia a sus recuerdos de infancia, tal y como lo menciona L. Strauss en *Mirrors and Masks*, los cambios y acontecimientos durante la niñez pueden afectar la vida futura de las personas.

En *Mirrors and Masks*, identidad determinada por la experiencia infantil, contexto y relaciones sociales.

El individuo tiene una carga simbólica muy fuerte que se relaciona con lo social. Con la cultura que lo conforma.<sup>358</sup>

Con insistencia aparecen trapezistas, bailarinas, caballos y un buen número de desnudos, todo plasmado por lo regular en atmósferas oníricas. Las metáforas visuales de los dos artistas delatan cómo, hasta cierto grado, estaban fundidos el uno en el otro.

---

<sup>357</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>358</sup> Al respecto, consúltese, Marcel Mauss, *Sociología y antropología. Espejos y Máscaras*. Traducción de Anselm Strauss. Ediciones Metailie, París, Nueva York, 1992.

Aunque su vida transcurría sobre todo en el medio artístico, que por antonomasia se identifica con la libre expresión de la persona, en cierta manera debió padecer la moralina de la sociedad y muy probablemente, hasta los reclamos de su familia.

Sólo una mujer osada podría haberse enfrentado a los retos que María Izquierdo tuvo que encarar para defender su libertad: separarse del esposo y hacerse cargo de sus pequeños hijos, alcanzar un lugar sobresaliente como pintora y vivir en unión libre con Rufino Tamayo.

Las reflexiones que Izquierdo plasmara en un diario inédito iluminan su experiencia ante la sociedad, pero también su mundo interno: **"Es un delito nacer mujer. Es un delito aún mayor ser mujer y tener talento."**<sup>359</sup>

### **Personajes y su función.**

Todo pareciera indicar que las figuras dentro del cuadro al estar tan aisladas dan la impresión de haber sido pintadas basándose en marionetas más que en personajes de la vida real o inclusive haber salido de su memoria.

De acuerdo con Panofsky en este cuadro podemos encontrar un significado primario: se establece la existencia de cinco mujeres en diferentes planos y posiciones, seguramente artistas del espectáculo circense; los siguientes elementos: biombo, tocador con espejo, un segundo espejo, silla, cortina, repisa, escaleras, taburete, alfombra, banco y ropa.

L. Strauss por su parte considera que un grupo de personas comparte una misma realidad, como es el caso de las bailarinas, que no sólo compartían un oficio sino una misma visión del mundo.

---

<sup>359</sup> Aurora Posadas Izquierdo, una de las hijas de María Izquierdo, era aún una niña cuando la pareja de pintores compartía la vida cotidiana. Aurora reconstruyó la sustancia de la vida diaria de aquellos días: "Continuamente, Tamayo nos regalaba muñecas y aunque ha pasado mucho tiempo aún tengo presente que tanto a mi mamá como a él les gustaba hacer fiestas para la temporada de las posadas. Nunca supe cómo era que Tamayo lograba elaborar unas canastitas con la cáscara de la naranja: se veían muy bonitas porque les ponían papel de china y las llenaban de dulces. Él era muy cariñoso con nosotras. yo era pequeña, pero me daba cuenta que Tamayo tenía manos bonitas y cuidadas. Muy seguido, mi mamá y Tamayo nos llevaban a ver los espectáculos de los circos." El subrayado es mío. [http://www.galeria.50megs.com/textos/muchos\\_sucesos.html](http://www.galeria.50megs.com/textos/muchos_sucesos.html)

De acuerdo a las cualidades expresivas, las bailarinas aparentemente muestran emoción por entrar en escena reflejado en el nerviosismo (mujer vestida con tutú amarillo) y prisa (mujer vestida de azul) en su actuar cuidando cada detalle, insertas en una atmósfera melancólica generada por los colores ocres y las sombras en las paredes (que dan impresión de viejo o parco mobiliario) reflejo de una sociedad afectada por los constantes cambios políticos y la inestabilidad.

Especialmente durante una función de circo, las luces hacen que los vestidos raídos o rotos parezcan trajes deslumbrantes y las personas que trabajan representan con sus actos cosas imposibles para los mortales comunes y corrientes, equilibristas, mujeres que vuelan, payasos con lágrimas en la cara que hacen reír. Mundo de contrastes y opuestos que María representa a través de las escenas del circo. Recordemos que tuvo una niñez sin lujos, por lo que gozaba al extremo de los espectáculos populares por humildes que fueran en su montaje, seguramente ella se sentía deslumbrada.

Si seguimos los planteamientos de Gombrich en cuanto a que por el logro de encarnar las emociones y situaciones como si fueren de la vida real, el arte es material de estudio para la comunicación no verbal. Podemos notar características en el cuadro que corresponden a la suma de diversos acontecimientos de una Nación durante el siglo XX, mostrándolo mediante líneas, un mensaje oculto en la mirada de las mujeres, el lenguaje corporal y en cada trazo del cuerpo inerte de cada mujer dentro de la obra.<sup>360</sup>

Es el mismo caso del banco en el que no se sienta la bailarina sino que se apoya para atarse la zapatilla.

Una posición hacia delante, denota atracción, ya sea para poseerlo o atacarlo. Por el contrario, cuando se inclina hacia atrás, como para alejarse de objetos, representa repulsión, miedo. Son movimientos de orientación, en que la parte más activa del cuerpo se vuelve hacia el objeto de atención. Es así que podemos interpretar que la mujer detrás del biombo, se asoma con timidez y

---

<sup>360</sup> Mark L. Knapp, La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno. Ed. Paidós, reimpresión, México, 2005.

pudor cuidando de su intimidad (posición de los brazos y ligero levantamiento de hombros). En tanto la que se mira coquetamente al espejo sonriente, satisfecha y orgullosa de su apariencia (mano derecha abajo, no intenta corregir el peinado), así como la que atiende al amarre del lazo de sus zapatillas que en este caso puede ser crucial porque de ello depende su vida, es decir pone más atención en la actividad que en la apariencia personal. Si ponemos atención a estos detalles es claro que conocía perfectamente el medio.

La mirada depende de cada personaje: la mujer detrás de biombo está preocupada ante la premura del tiempo mientras que las otras tres (a excepción de la que está de espaldas) es de ensimismamiento y expresión de orgullo.

La vestimenta utilizada por las bailarinas es convencional que va de acuerdo a su trabajo (las zapatillas y el tutú), pero que en la realidad podría llegar a estar desgastada por el uso. No tiene decoración alguna, para concentrar la mirada en las bailarinas.<sup>361</sup>

María Izquierdo observaba la realidad a su manera, plasmando colores que no necesariamente estaban en la escena real sino que al querer representar al circo o la preparación para la función, veía las cosas dentro del mismo como un mundo mágico y lleno de colorido.

El decorado es prácticamente nulo, con colores fríos en las paredes pero que hacen un marcado contraste con la vestimenta de las mujeres y de la cortina roja y el biombo azul.<sup>362</sup>

Lo primero que notamos en el cuadro de *El Camerino*, tal y como menciona Mark L. Knapp en *La comunicación no verbal*, es que las mujeres tienen en común una apariencia física<sup>363</sup> auténticamente mexicana, el color de la piel,

---

<sup>361</sup> Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores, décimo segunda edición, México, 1992.

<sup>362</sup> Ibidem, p. 93.

<sup>363</sup> Mark L. Knapp, op. cit, p.p. 65- 67.

cuerpo poco delgado, el color y lo lacio del cabello y la forma del peinado trenza, nariz ancha, boca gruesa.

En cuanto al espacio, comparten el mismo camerino. Sin embargo, se encuentran inmersas en su propio mundo no hablan o se comunican entre sí<sup>364</sup>, por lo que no hay calidez<sup>365</sup>, sino hasta frialdad. Cada movimiento inspira la búsqueda de privacidad<sup>366</sup> para así lograr terminar su arreglo personal.

---

<sup>364</sup> Ibidem p. 122.

<sup>365</sup> Idem p. 84.

<sup>366</sup> Id.



***La tierra, 1945***

**Momento en el que genera la obra**

En 1945, María es contratada para pintar un mural de 200 metros cuadrados, se le presentó la oportunidad para hacer muralismo en el edificio sede del Gobierno del D.F.

Ejecutó los bocetos a lápiz y otros más a tinta y acuarela para la decoración que habría de pintarse en la escalera monumental del palacio neocolonial, bajo el tema de “la historia y desarrollo de la ciudad de México”.

El asunto se iba a complementar con una serie alegórica sobre las artes: pintura, música, teatro, danza, cine y poesía. Ya con andamios levantados, materiales comprados para su inmediata aplicación y con maestros ayudantes

contratados (pintores, químicos y albañiles), fue informada de la cancelación del proyecto.

Al principio se le explicó que la suspensión del encargo se debía a razones técnicas y a cambio se le ofrecieron otros murales en una escuela o mercado público. Con resignación tuvo que retirarse por la rescisión unilateral del contrato. Pero el asunto no terminó ahí, y la pintora se vio envuelta en un escándalo mayúsculo de graves acusaciones mutuas publicadas en la prensa.<sup>367</sup>

En diciembre de ese mismo año, Izquierdo dirigió una carta al gobernador del D. F., Lic. Xavier Rojo Gómez. En ella externaba su inconformidad por la decisión tomada haciendo hincapié en que dado que su prestigio como artista se había visto afectado, además de que se le habían ocasionado gastos, exigía una indemnización económica.

La situación se agravó por el giro que tomaron los acontecimientos después de sus declaraciones a la prensa, acerca de la existencia de “un monopolio de la pintura mural”. María Izquierdo se atrevió a denunciar públicamente, lo que era un secreto a voces: que los grandes proyectos murales estaban reservados a un puñado de artistas; en concreto, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros: “los tres grandes”, a quienes responsabilizó por un supuesto complot en su contra.

María Izquierdo optó por externar a la prensa sus opiniones con la esperanza de encontrar respaldo en la vida artística pero fuera de varios amigos personales, sólo recibió críticas y ataques a su pintura.<sup>368</sup>

Antes de la suspensión de la obra, aparecieron en la prensa artículos que cuestionaban el encargo del mural. En ellos se reclamaba al erario público la inversión de 35 mil pesos en pinturas para “decorar” (ciertamente mucho dinero en aquella época) y se argumentaba que era impropio el gasto, al haber tantos problemas con el servicio de limpieza y transporte de la ciudad de

---

<sup>367</sup> Luis Martín Lozano (coord. Editorial) Et Al, op. cit, p. 44.

<sup>368</sup> Ibidem, p. 57.

México. De igual forma los articulistas evidenciaron el sentido del mecenazgo estatal, lo que, como es fácil de suponer, hizo mella en las autoridades.

El asunto que parecía ser una polémica entre la pintora y el Departamento del D.F. se convirtió en asunto público afirmando que la cancelación del mural se debía a su incapacidad técnica y dibujística. La artista fue entonces objeto de una campaña de desprestigio al grado de calificarla de NO muralista.

## **Influencias**

La época que le tocó vivir, se caracterizó por abrir nuevos campos de acción a la mujer; no obstante el ámbito del arte estuvo marcado por un culto excesivo del nacionalismo y un dominio de los pintores muralistas, circunstancias que limitaron la difusión de su trabajo.

Si bien, enfrentó un mundo dominado por muralistas, todos ellos hombres, no se limitó a trabajar solamente temas femeninos. En su obra temprana, capturó las escenas de su vida personal, agregando elementos como un teléfono o una cámara fotográfica. Así dejó también testimonio de la modernización de México en la década de los 30.<sup>369</sup>

De esta época se desprenden obras con un alto contenido onírico, esotérico, un misticismo con el que lo mismo se refirió a la explotación femenina que a la guerra y el fascismo, que afectaba a múltiples países en aquellos años.<sup>370</sup>

## **Explicación técnica**

En sus últimos años, produjo una veintena más de cuadros, donde la paleta del color fue radical. La forma de hacer la pintura, de ver el mundo que la rodeaba y de ejecutar el ejercicio pictórico mismo, fue naturalmente distinta: se apreciaba la rudeza de los trazos, la ausencia de la alegría, la acidez de ciertos

---

<sup>369</sup> [http://www.marco.org.mx/exposiciones/pdf/Mar%C3%ADa\\_Izquierdo.pdf](http://www.marco.org.mx/exposiciones/pdf/Mar%C3%ADa_Izquierdo.pdf)

<sup>370</sup> Ibidem.

tonos, acentuando el tratamiento misterioso de pliegues y oquedades, como proyecciones del subconsciente.

Marcel Mauss menciona en *Mirrors and Masks* que cuando hay cambios, se puede considerar como una evolución. Tales cambios pueden ser personales o profesionales. Ahora bien, María sufrió cambios cuando vivió el problema del mural cancelado en 1945, lo que puede verse reflejado en la forma como manejó el color después. El enfrentamiento con los muralistas fue tan radical que la llevó a actuar de manera inesperada rompiendo con lo establecido.

Gombrich considera que el arte no observa la realidad sino que se ajusta a ella, constituyendo modelos mínimos dando la impresión de que el espectador deseara y que hasta convenciera los requisitos que se le imponen.<sup>371</sup>

En cada trazo expresa una mexicanidad inconfundible, profunda, cálida, inherente e indeclinable, en una atmósfera natural.

Sus pinturas rebasan las dimensiones habituales de sus cuadros y el uso del color es muy diferente al que se despliega en la mayoría de sus composiciones de caballete, trabajos que son muestra inconfundible de su talento.<sup>372</sup>

En cuanto a sus acuarelas de pequeñas dimensiones, técnicamente estaban solucionadas sobre la base del empaste de un espeso pigmento con poco fluido. Sin embargo, carecen de todo efecto lumínico pintoresco. Son parcas en el empleo del color, pero profundas en la entonación de los mismos; oscuras en primera instancia, pero con una factura muy rica en ambientes tonales, que logró dando pinceladas cortas y precisas, mediante la aplicación rápida y segura de la acuarela. Su profundidad es escasa cuando no nula, y apenas sugerida por algunas líneas en el horizonte. El volumen está dado por el tratamiento tonal del pigmento. En resumen, las acuarelas son sofisticados ejemplos del buen oficio que la pintora había desarrollado.

---

<sup>371</sup> Al respecto, consúltese, E. H. Gombrich, Arte e ilusión.

<sup>372</sup> Ibidem.

## **La lectura de la obra: Interpretaciones**

Los paisajes son muy reveladores de su tránsito entre la infancia rural y la vida adulta en la ciudad de México.

Habría que decir que toda la obra de María Izquierdo sí se refiere a su condición existencial de mujer, y comúnmente los temas son metáforas de su estado anímico, cuando no pasajes herméticos de su agitado devenir como artista.

Sin duda, fue una mujer de marcadas pasiones. Su personalidad se manifiesta en la intensidad de su propia pintura y sobre todo en la particular utilización del color. Podría ser una mujer generosa, muy entregada a sus seres queridos, pero reaccionaba en forma enconada cuando era objeto de burlas o ataques como artista.<sup>373</sup>

## **Interpretación personal del mensaje de la Autora**

María defendió su libertad con gran valentía lo que le permitió enfrentar: la separación de su esposo, encargarse de sus tres hijos, hacerse de un lugar sobresaliente como pintora y vivir en unión libre con Rufino Tamayo.

Después de su descrédito, constantemente se vio acosada por la prensa que la hizo víctima de intrigas, situación que la ocasionó desgaste físico y moral causándole una fuerte depresión.

Retomó sus actividades haciendo grandes esfuerzos. Promueve a nuevos artistas y responde solidaria, al apoyo que recibió de sus amigos.

Debido a una nueva embolia, recae y se encuentra al borde de la muerte. No se da por vencida y se muestra incansable y con fuerzas para sobrevivir al ataque de hemiplejía realizando una veintena de cuadros con la mano izquierda. Trabaja hasta poco antes de su muerte ocurrida en diciembre de 1955.

---

<sup>373</sup> Idem.

Esta última fase estará marcada por una exploración del mundo psíquico manifiesta en "Idilio" y "La cuerda", en los que observamos árboles con las ramas cortadas y cielos brumosos.

En uno de los últimos autorretratos aparece con la mirada baja, en actitud reflexiva y con un cielo brumoso a sus espaldas. Hay también otra manifestación de interés por la representación del dolor por una mujer vestida únicamente con un rebozo, circunstancias presentes también en "Mujer mexicana", en que vemos una mujer cubierta con un rebozo, que posa con los brazos cruzados delante de un paisaje de casas abandonadas con puertas y ventanas abiertas.

### **Contenido simbólico**

Considero que contiene varios símbolos de los cuales se desprenden algunas interpretaciones:

La mujer se levanta de la tierra, tal y como fue el caso de María, una planta que crece y madura ante la adversidad (mujer y tierra se identifican por ser fértiles)

En esta pieza, Izquierdo crea una metáfora de la Tierra representándola como una mujer desnuda de color bronce, la cual tiene un gesto de angustia. Ella se encuentra unida con el suelo por el contacto que existe entre éste y tres de sus extremidades. La similitud de los colores entre el piso y la figura, y el contacto entre ellos, crea la sensación en el espectador que ambas son lo mismo, inseparables y por lo tanto se pertenecen entre sí.

Un paño de color banco le cubre la cabeza y se enrolla alrededor de su cuello. Este elemento se interpreta como símbolo de pureza, y un extremo cuelga cubriéndole los genitales. A pesar de lo anterior, uno de los senos queda al descubierto, para representar que es una fuente de alimento.

La mujer y la tierra han sido comparadas desde la era prehistórica, ambas poseen la virtud de proporcionar vida, es decir, han servido como símbolo de la fertilidad. No encontramos ni un rastro de vegetación en este cuadro, lo que

podía deberse a la falta de agua, y es por esto, que la figura con su mano izquierda elevada hacia el cielo, suplica en agonía.<sup>374</sup>

En muchos casos se ha relacionado al personaje con la opresión indígena o por el lado amable con la fertilidad, la tierra y la mujer y su poder de dar vida.

Considero que la cara de agonía del personaje del cuadro demuestra dolor, el cual refleja el papel de la mujer que ha sufrido por años ante la injusticia y la discriminación social, lo cual es un claro mensaje de lo que vivió María durante ese año.

En general, la obra no imita la realidad exterior, sino que trata de mostrar una nueva óptica, nuevos materiales y la evolución del pensamiento humano a través de los tiempos. También pone de manifiesto que la artista se inspira en una realidad y en un tema que puede descifrarse pero que también puede pensarse y meditarse, basándose en la idea de que el color y la forma tienen su propio valor artístico. Finalmente lo más fascinante es analizar ese proceso de creación e integración con base en contexto y espacio, a partir del conocimiento y representación.

María Izquierdo desarrolló un método lógico en el sentido de una afinación creciente, no sólo de los elementos formales o externos, sino de los métodos mismos de investigación. En el proceso de creación, María tenía la capacidad de entrar hasta los rincones oscuros del alma.

---

<sup>374</sup> <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=paintingSpanish&numID=657>

### 5.3 ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE LILIA CARRILLO

La obra de Lilia Carrillo se enmarca en la pintura abstracta contemporánea mexicana.

Cuando Lilia empieza a pintar, el blanco de la tela es parte del cuadro, el blanco va a llamar la atención contra todo intento de representar objetos. Al abrir el espacio a una nueva significación permite manifestar el sentimiento a plenitud sin recurrir a las apariencias.

En todo caso el blanco de la tela es un elemento de abstracción que ella obedecía y una vez que se introducía en él, encontraba espacios que luego hacían más claro lo abstracto.

Al igual que Cézanne, Lilia se sentaba por horas a pensar frente al lienzo lo que debía pintar tratando de alcanzar una verdadera obra, por eso es que ellas son umbrales que nos proponen romper con lo cotidiano.

Lilia no quiere ver al mundo como es ni como ha sido. Por ello, está dispuesta a inventar e imaginar otro. Pensándose como una creadora de otro orden sociocultural.

Lilia Carrillo ocupa un lugar de suma importancia en el arte porque es de las primeras pintoras que se ubican en el abstraccionismo del arte contemporáneo mexicano.

Sus primeras experiencias en el abstraccionismo las podemos ubicar en 1956 que más tarde sería el “informalismo abstracto mexicano”.

En general, sus obras las hizo a base de contrastes de luz que se encuentran apoyados en trazos espontáneos y secuencias organizadas.

Lilia Carrillo es, esencialmente, una pintora lírica. Sus obras se encuentran llenas de poesía, cercanas a la sensibilidad que a la razón o lo conceptual, por lo que escapa a los intentos de interpretación. No se trata de encontrar razones en ella sino sensaciones.

En sus cuadros existe la evocación y la capacidad para comunicarnos mediante la esencia oculta de la realidad sin tocarla o sin referirnos

directamente a ella envolviéndose del poder de la forma y del color lo cual determina la naturaleza lírica de su obra.

Practica el sistema de dejar que su mano reaccione ante diferentes estímulos, no la obliga sino que la impresiona, poco a poco se va revelando la fisonomía de la obra. En todo momento Lilia Carrillo consigue que su estilo se manifieste, siempre motivado por su sensibilidad. Aunque también es posible identificar una evolución en sus cuadros, misma que conduce a la madurez, no como un pintor que encuentra la fórmula para pintar sino en el sentido de que encuentra la vía para reflejar sus propios cambios.

En sus primeros cuadros abstractos Lilia establece una vía de acceso a un espacio, al astral, otra realidad en donde se encontraba a sí misma mediante el uso de una delicada escala cromática a través de pequeños planos basados en rojo, azul, ocre, amarillo y violeta. Es impresionante cómo los colores se transforman de manera casi imperceptible, sin violencia alguna.

Lilia pinta muchas veces evocando al cielo porque ella tuvo el deseo de ser astrónoma, lo concibe como un espacio mágico, lleno de estrellas, tantas que logran iluminar la tierra. Las formas levantan vuelo con un lejano brillo de estrellas o cometas que arrastran la cola detenidos en su viaje, iluminando. Y al cambiar de signo su pintura cambió de forma también.

Según Juan García Ponce, con el tiempo, Lilia Carrillo se convirtió en una pintora mucho más concreta, directa, en la que la materia ocupaba el lugar central. Entonces, sus cuadros se hicieron menos volátiles y más profundos.

La pintura de Lilia Carrillo se caracteriza por tener un sentido propio de continuidad establecido en cada detalle de la misma, aunque lo verdaderamente importante es su capacidad para hablar con un lenguaje directo construido a partir de sutilezas que se presenta ante nosotros, revelando un mundo, su mundo.<sup>375</sup>

---

<sup>375</sup> Juan García Ponce, op. cit, p.p. 47- 50.



***Júbilo neutro, 1959***

**Momento en el que genera la obra**

Cuando Lilia inicia su carrera, la oleada surrealista de posguerra está viva en México y alcanza a muchos artistas jóvenes, entre otros a Alberto Gironella, compañero de andanzas de Carrillo y Felguérez.

Es amiga de Remedios Varo y conoce a Leonora Carrington; con ellas compartirá créditos en la exposición inaugural de la Galería Juan Martín.

Paalen, pintor austríaco, introdujo el automatismo en México que adoptó Lilia.

Lilia conoció a Ricardo Guerra y se casó con él en 1951. Después de una breve residencia en Guanajuato, ambos obtienen becas para proseguir sus

estudios en el extranjero. Antes de su viaje, nace el primer hijo del matrimonio, Ricardo, que queda a cargo de Socorro García cuando parten a París.<sup>376</sup>

Se instalan en la Casa de México en París entre 1953 y 1955. Ese tiempo será definitivo para apartarse del academismo mexicano.

En 1956, Lilia se separa de Ricardo y vuelve a México embarazada. Lilia se establece en casa de su madre, Socorro García, donde nace su hijo Juan Pablo.

Felguérez que también vivía en la casa de México en París, regresó en el mismo avión que Lilia.

Pronto Lilia se entusiasma con la pintura abstracta. En 1956 Carrillo y Felguérez exponen juntos por primera vez en una muestra colectiva en la Galería Carmel- Art. Parte de la obra que Lilia cuelga en esa ocasión había sido ya expuesta en la Casa de México. Se establece aún sobre elementos de figuración y cubismo picasiano; se hallan entre esos cuadros *Gatos*, *Los gallos* y *Cabeza de mujer*.

En 1959 Lilia participa en el Primer Salón Nacional de Pintura, en Bellas Artes y en la muestra colectiva Nuevos exponentes de la pintura mexicana, en el Museo Contemporáneo de Arte (MUCA) de la UNAM en 1960 junto con Pedro y Rafael Coronel, Juan Soriano, Francisco Toledo, Fernando García Ponce y Vicente Rojo.

## **Influencias**

Desde niña conoció a Diego Rivera, Carlos Pellicer, David Alfaro Siqueiros, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Fuentes, Cordelia Urueta y Juan Soriano.

Cuando entró a la Esmeralda tuvo como maestros a Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo y Federico Cantú.

---

<sup>376</sup> Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p. 7.

A principios de la década de los 50's, tanto Rufino Tamayo como Juan Soriano resultaron ser los únicos maestros que respetaban a los jóvenes pintores que luchaban por romper con lo establecido y seguir sus propios rumbos.

En la *Esmeralda* conoció a Pedro Coronel, quien hacía esculturas en el patio de la escuela y pintaba con una profunda raíz mexicana pero diferente a la de los muralistas.

Mientras vivió en París se inscribió como alumna de la *Académie de la Grande Chaumière*. Los cuadros que pinta en París y que expuso en su primera muestra individual en la Casa de México en 1955, no evidencian la acometida de las vanguardias de posguerra. En este momento, la influenciaban Matisse, Modigliani y en especial Picasso; Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre y Albert Camus.

Es un momento cósmico donde tuvo influencia de Paalen y de Manuel Felguérez con el geometrismo. Con la obra de Paalen, Lilia mantendrá ciertamente vivo contacto, especialmente alrededor de 1958 y a través de la Galería de Antonio Souza, donde ambos expondrán alternadamente.

Es un periodo en el que tuvo contacto con María Helena Viera da Silva y Jean Paul Riopelle, ambos pertenecientes a la escuela abstracta de París. De Viera da Silva adopta la luminosidad de fondo que enriquece con azules, rosas, naranjas y violetas.

Lilia se siente atraída especialmente por la vertiente "orgánica", opuesta o complementaria de la vertiente geométrica que seguirá Manuel Felguérez. En un primer momento, Lilia intenta el geometrismo, pero se tradujo para ella en una actividad intelectual extremadamente difícil.

Siempre tuvo la inquietud de realizar obras de tipo abstracto- geométricas pero le costaba mucho trabajo pintar porque se tardaba mucho. Comenzaba el cuadro a partir de una tela con base blanca y una mancha de color se volvía el bosquejo de la obra. Esta forma de iniciar era importante ya que ese espacio lo iba transformando y de él surgía lo demás.

Alrededor de 1956 pinta como expresionista abstracta con rasgos de automatista, pero que fabrica la sensación de velocidad como sucede en Júbilo neutro de 1959. A este periodo se le conoce como abstracto- reticular.

El cuadro se caracteriza por que comenzaba a utilizar la técnica del automatismo, acuñada por los surrealistas y aplicada por pintores abstractos de la posguerra y con gran influencia de Kandinsky en 1919. Él trabajaba directamente utilizando manchas libres y basándose en la expresión momentánea.

La obra de Kandinsky se caracteriza principalmente por manchas de color, al igual que pasa con Lilia en su primer periodo abstracto. Empezaba preparando su tela con pintura blanca, después colocaba transparencias pardas y finalmente pintaba de manera directa.

La influencia que ejerce Fernand Leduc en ella hace que en esta obra sea claro como ejecuta un velocismo espontáneo en la pincelada.

Lilia Carrillo pintaba directamente sobre la preparación blanca de la tela, la mancha de color era al mismo tiempo el bosquejo de la obra. Elucidado por Cézanne, consiste en no diferenciar la pintura del dibujo y dejar que sea el contraste tonal lo que desarrolle la obra.

Establecía una manera de concebir el cuadro: enfrentar la blancura, un procedimiento motivador del acto mismo de pintar.

### **Explicación técnica**

Es una obra que introduce luz en cada espacio azul, ocre, rojo y negro haciendo alusión al cielo. Sucede algo curioso, en cada momento hay un continuo contraste entre el color y la luz, el movimiento y la vibración, que pareciera regresar al impresionismo.

El cuadro nos hace sentir un movimiento hacia el exterior, tenue, delicado, como si fuera el viento entre los árboles, esta sensación está conformada por las pinceladas.

La obra corresponde al modo **abstracto- reticular**, contrario a la manera en que Rembrandt preparaba sus telas cubriéndolas de color negro para hacer emerger de ellas la luz, Lilia prepara su lienzo cubriéndolo totalmente de blanco y después sus manchas las trabaja con espátula, haciendo aparecer formas geométricas.

Las mismas formas geométricas se organizan en una danza que les permite surgir y a la vez las oculta. Formas revolventes, que tienen un doble efecto de movimiento en espiral, ya sea hacia a dentro y hacia a fuera o de acuerdo a las manecillas del reloj y a la inversa. Imitando el dinamismo de la vida.

Este modo se caracteriza por articular elementos abstractos de tipo geométrico, formando una espesa y texturada malla reticular, construyendo y reconstruyendo.

Es un cuadro en el que las manchas se apoderan de la superficie poco a poco, surgiendo desde las entrañas de la tela y que va dominando poco a poco la escena, mientras pequeños rectángulos desaparecen como conglomerado reticular.

La intensidad de color que se nos ofrece en esta obra es óptima, al mismo tiempo que conserva la claridad de los tonos, incluso cuando se encuentran diluidos no pierden su tonalidad.

Una cuestión por demás interesante es que si consideramos que el movimiento se identifica con vida y la vida implica cambio, entre más movimiento se exprese más cambio también y por tanto vida que se contiene en el cuadro. Así, si observamos con cuidado los trazos, podemos identificar el movimiento que los provocó a la vez que a la pintora moviéndose casi frenéticamente llena de vida, por lo que no es extraño que al terminar una obra quedara física y espiritualmente agotada.

Aunque también es cierto que esa intensidad puede ser captada de manera diferente según la vista del espectador.

Esta obra nos ofrece una óptima intensidad de color y conserva la claridad de los tonos incluso cuando se encuentran diluidos. En ella, los colores no fueron

elegidos al azar sino con una clara intención: armonizar una serie de colores fuertes, pero que no se anularan entre ellos, que danzaran con júbilo sin neutralizarse, eliminarse o imponerse sino estallando como fuegos artificiales, luciendo cada uno de ellos con toda su intensidad.

### **La lectura de la obra: Interpretaciones**

En un principio, la obra de Lilia *Júbilo neutro* no fue comprendida. Lo mismo pasaba con ella, porque adoptó el silencio como una forma de comportamiento refugiándose en la pintura.

Si observamos sus trabajos en orden cronológico, podremos darnos cuenta de que poco a poco el blanco fue sustituido por formas contrastantes y pasó del colorido intenso a uno oscurecido. Esto lo logró mediante la utilización de juegos cromáticos, con imágenes de extraña belleza, aunque sutiles.

*Pinto una forma para orientarme. No puedo estar pintando en la nada. De repente surge algo y lo dejo ahí, lo conservo. En ese espacio mágico, colocado fuera del mundo, nada había pasado, todo estaba pasando. Pero fuese lo que fuera, lo que ocurría, ocurría en el silencio; el movimiento era una inmovilidad.*

Margo Glantz alguna vez declaró: *La pintora se abandonaba a sí misma para entrar a sus cuadros. Sólo así su silencio se convertía en voz. Esa voz, cuando nuestra mirada pasa en el recuerdo de una tela a otra, de una construcción a la siguiente, de una imposibilidad a otra imposibilidad más radical todavía, nos habla de una de las creaciones más puramente líricas de la pintura mexicana. No se trata de inspiración.*<sup>377</sup>

### **Interpretación personal del mensaje de la Autora**

Involucra todos los colores o por lo menos una gran mayoría haciendo una lluvia de sentimientos: donde se provocan ideas, se evoca a la tierra y al cielo

---

<sup>377</sup> [www.lajornada.unam.mx](http://www.lajornada.unam.mx): Jueves 19 de junio de 2003, Lilia Carrillo en el Museo Cuevas, Margo Glantz.

pero a la vez tiende a la profundidad y desarrolla la quietud, la tranquilidad, la alegría más absoluta, el silencio, la tristeza, el frío.

Quizá como Lilia era tan introvertida y sólo estando de fiesta se desinhibía, trata de hacer lo mismo en sus obras que pueden estallar formas como si fueran fuentes brotantes, a la vez que se internan en un movimiento hacia el interior.

Le gustaba que en sus pinturas habitara lo insólito. Tal vez era su pasión por crear en los cuadros algo de lo que habría encontrado en el surco de los cielos gracias a su temprano interés en la astronomía.

Lilia Carrillo, no se dedicó profesionalmente a las galaxias pero creó universos líricos plagados de misterio, poesía y silencio.

Al pintar ella tenía una intención bien definida que se caracteriza porque se propone articular elementos abstractos como rectángulos y cuadrados de colores que forman una espesa malla con manchas y planos orgánicos. Se trata de una doble oposición de elementos, no sólo entre lo geométrico y lo orgánico, sino entre los conceptos que subyacen como lo constructivo y lo amorfo.

El ritmo que maneja, se ha interpretado como el caos y su retorno a él. Caos en el sentido de que el orden se encuentra después de mucho transitar y experimentar, tal como lo muestran los colores negro y azul, junto con la forma espiral que da lugar a ocres y amarillos que permiten el surgimiento de formas difusas.

Sus cuadros revelan un mundo que alcanza la unidad a través del todo. Su color no tiene un valor unitario sino que se disuelve pasando de una gama de colores a otra, de un tono a otro de manera imperceptible. La iluminación es interna y le da importancia fundamental a la composición. Todo se diluye para adquirir un valor poético que sólo ha sido sugerido.<sup>378</sup>

---

<sup>378</sup> Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p. 16.

En la obra no se encuentra un rojo solo o un verde o azul sino un rojo que se convierte en amarillo y un verde que se diluye y se transforma en azul. Así, es un mundo sin límites donde se encuentra la unidad de la tela en todos los colores y las formas.<sup>379</sup>

Esta forma de hacer de la artista, deja en libertad a la mirada del espectador. A la vez nos lleva a reflexionar acerca de la función del arte como imaginario inmediato de la necesidad de liberación femenina que no sólo experimenta ella, sino toda su generación.

Lilia Carrillo acostumbraba pintar graduando el color, podía iniciar con los oscuros hasta casi los blancos o viceversa, en ocasiones podía incluir elementos gráficos entre la gradación cromática, pero sin perder la armonía, los incluía no irrumpían, plasmando de esta manera poesía y silencio de una manera misteriosa lograba equilibrarlos.

Ella era una pintora que se abandonaba a sí misma en sus telas, literalmente entraba en ellos, convirtiendo su silencio en voz, dando a cada uno la esencia de la poesía.

La abstracción geométrica ejerció una especial atracción sobre ella, quizá por la dificultad que le significaba lograrla. Le costaba trabajo pintar, pasaba largas horas ante el lienzo en blanco, pero una vez que se metía en él, el mundo que la rodeaba le pasaba desapercibido, se diluía en sus pinturas a través de movimientos imposibles de detener, tardaba mucho en lograr ese primer impulso, pero iniciado éste, no podía parar hasta terminar.

Su vida fluyó a través de la vista, las manos, su cerebro hacia el lienzo. No trataba de referir a algún hecho en particular, no era figurativa, por eso recurrió al abstraccionismo, como una forma de referirse a toda su vida y a ninguna experiencia en particular, simple y complejamente dejaba fluir sus sentimientos. Quizá encontró que el geometrismo era la herramienta perfecta, porque no hay árboles cónicos ni nubes esféricas, es muy raro encontrar formas geométricas perfectas en la naturaleza, más no imposible.

---

<sup>379</sup> Juan García Ponce. "Manuel Felguérez y Lilia Carrillo", *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 20 de septiembre de 1959, p. 17.

Comenzaba el cuadro a partir de una tela preparada en color blanco, la mancha de color se tornaba el bosquejo de la obra, y no existía ya diferencia entre la pintura y el dibujo. Con el contraste tonal se desarrolla la composición, el blanco, el vacío, el buscar sensaciones sin contornos, que muchas veces la llevaban a eliminar el dibujo. El blanco de la tela era parte importante del cuadro, como si se tratara de su propio silencio, ese espacio lo iba transformando y de él surgían cosas y finalmente la obra completa.

Era claro que pensaba que las pinturas no tenían que ser ilustraciones, retratos o rompecabezas. Los colores debían nutrirse mutuamente, lo que significaba que partiendo de su existencia podía dar paso a la existencia del otro, del rojo emerge el amarillo o del azul el ocre, por lo que no puede valorarse debidamente la pintura si la revisamos por segmentos, tiene sentido en cuanto se observa la pieza completa. Cada uno de los elementos requiere del otro, existen por sí mismos pero se requieren, no se excluyen, sino que se implican.

Sus pinturas parecen poseer una superficie difusa y luminosa, engrosada óptimamente, parecida al estilo de las últimas obras de Monet. Si nos acercamos a ellas, no podemos apreciar el cuadro completo y por eso se pierden, a la vez que si nos alejamos podemos apreciar con claridad todo el movimiento que está atrapado en la obra, que a pesar de ir en direcciones opuestas no irrumpen o interrumpen el sentido permitiendo su fusión en el centro.

Ofrece una intensidad de color óptima y conserva la claridad de tono incluso cuando está diluido. Muestra juntos una serie de colores fuertes que funcionarán con armonía y sin embargo, siguen separados.

Si bien conserva algunas de las características de los paisajes, también empieza a reconfigurar discretamente las pinceladas, creando atmósferas y espacios ilusorios.

El mecanismo visual que hace del cuadro algo vivo es el de estira y afloja, que se contrae y se expande. Unos bloques de color intenso parecen moverse al unísono y también contraponerse entre sí, flotando hacia el espectador y

alejándose de él, regresando y, al mismo tiempo, destacando el plano pictórico mientras entran en tensión con la materialidad plana del soporte pintado.

La artista creía que el arte era una forma de experiencia holística que vinculaba el yo al espacio del mundo y, a su entender, el dibujo era el instrumento ideal con el que descubrir y explorar esta unidad misteriosa.

El lenguaje visual resultante oscila entre unas transiciones de color suaves, modeladas con fluidez y soltura, que parecen desenfocadas y unas superficies con un empaste grueso, rasposo, de textura muy cargada, que retoman y fragmentan el color y la luz de un modo casi granulado. La gama de color es absoluta y recorre todo el espectro, desde un azul- azul oscuro hasta un amarillo pasando por todas las variaciones de rojo, naranja y verde.

### **Contenido simbólico**

En cuanto al simbolismo, podemos interpretarlo como retorno del caos y la periódica disgregación del orden estructurado en lo informal. Se lleva a cabo por mediación del color y la forma: el predominio del blanco y el azul, junto con la forma espiral, da lugar al de los ocres y las manchas orgánicas difusas.

Sus cuadros son como el acceso a otra realidad, intuida y soñada, que se encontraba a sí misma y hace posible esta percepción mediante una escala cromática de rojos, azules y ocres que se transforman imperceptiblemente confundidos en pequeños planos sobre un espacio de profundidad. Esto se ve claramente en su cuadro *Puentes*.

En esta obra también puede afectar que cuando ella era niña quería ser astrónoma por lo que su abstracción pareciera ser una galaxia, una constelación, una nebulosa.

El precepto de Kandinsky es que exista la armonía entre las formas pero también que se deje claro la relación entre las partes en un equilibrio.

Empezó una experimentación con arena y óleo a favor de la textura, que muchas veces acababa por resquebrajarse debido a los problemas de fijación

del material. Incorporaba varios textiles al lienzo con objeto de diversificar la trama base y asimilarla a la totalidad de la composición.

Cuando el silencio se volvió su amigo, (pocas veces tomaba la palabra en las conversaciones, a menos de que estuviera en una fiesta) se negaba a conceder entrevistas, por lo que es difícil tener testimonios de primera mano sobre su obra; sólo buscaba refugio detrás de su pintura.

En sus cuadros existe un trasfondo que alude a su condición de ser mujer: úteros, personajes infantiles y atmósferas amnióticas están presentes; aunque consideraba que el arte realizado por mujeres no establecía ninguna diferencia con el realizado por los hombres. Sin embargo, se proclamó admiradora de artistas estadounidenses como Helen Frankentahler y Grace Harting, de obra expresiva y fuerte.

Poco a poco empezaron a aparecer en los lienzos referencias a la figura humana, al mostrar una inclinación hacia lo figurativo, aunque no de manera realista o descriptiva. Las figuras deambulaban en sus composiciones, figuras verticales, a veces de volúmenes infantiles, apariciones amigables o terribles, colores y texturas que nos remiten a la obra de Tamayo, de principios de los años sesenta. Rufino era un admirador de la obra de Lilia, a quien consideraba una de las artistas mejor dotadas de la nueva generación.

El artista puede utilizar cualquier forma para expresarse, siempre y cuando respondan a la necesidad interior.

### **Personajes y su función**

Es una composición a base de mosaicos cromáticos que han sido logrados por medio de la espátula y brocha dándole movimiento a la obra de manera vertiginosa.<sup>380</sup>

Cada pieza se establece con base en contrastes luminosos, apoyados por trazos espontáneos marcando una serie de organizaciones cálidas en rojos y

---

<sup>380</sup> La palabra mosaico viene de Musas (inspiradoras) y en la antigüedad se pensaba que sólo las personas verdaderamente inspiradas podían crear mosaicos.

morados que se destacan en un ambiente violeta, haciendo un conjunto cromático muy original.

En cada trazo demuestra que su tarea es sabia e instintiva al mismo tiempo, rigurosa y espontánea, nos transmiten la esencia oculta de la realidad sin tocarla y sin referirse directamente a ella.

En esta obra alcanza el límite de lo sublime por medio de la claridad, la cual será el color unido a la proporción. Por medio de los trazos, la materia se ha desintegrado y su lugar lo ocupa la secuencia rodante de líneas y colores abstractos en movimiento que provocan que la obra en su conjunto pase con rapidez de un lado al otro.



***Antes del sueño, 1964***

### **Momento en el que genera la obra**

La obra de Lilia Carrillo y Manuel Felguérez es escogida para exponer juntos por mediación de Fernando de Szyszlo y viajan a la Unión Panamericana en Washington, también visitan Nueva York, ahí admira la obra de Manuel Millares y Antonio Saura (informalistas ibéricos) que representan un arte violento por oposición a la dictadura franquista, su abstraccionismo es una crítica a la represión, que no se encuentra en Lilia.<sup>381</sup> Ahí también conoce la obra de Arshile Gorky y desde ese momento los va admirar.<sup>382</sup>

Durante su estancia en Washington, Lilia y Felguérez contrajeron matrimonio. Fue el inicio de un periodo en el que Lilia vivió una transición de su experiencia pasada al lado de su primer esposo para comenzar a vivir un cambio

---

<sup>381</sup> Raquel Tibol, op. cit.

<sup>382</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 14.

fundamental, desde empezar una nueva familia, cuidar hijos que no eran de ella más los propios, vivir con pocos recursos y trabajar en lugares con poco espacio, por eso se ve en la obra una parte más oscura que otra, de lo opaco surge el color, las ideas, la creatividad.

Alejandro Jodorosky (chileno) llegó a México como mimo de la compañía de Marcel Marceau y funda aquí la compañía de teatro de vanguardia mexicano.<sup>383</sup> En 1961 Lilia empieza a trabajar como escenógrafa y diseñadora de vestuario para obras teatrales, su trabajo es elogiado por la crítica.<sup>384</sup>

En 1961, siguiendo un impulso, decidió renunciar a la galería Antonio Souza. Un detalle aparentemente trivial terminó en una consecuencia seria.

Felguérez la siguió para unirse al proyecto exclusivo de Juan Martín con su nueva galería que tendría nuevos pintores para generar un mercado alternativo. Dicha galería se encontraba en la cerrada de Hamburgo, en la zona rosa, en donde compartieron el espacio con Leonora Carrington, Remedios Varo, Enrique Echeverría, Gunther Gerzso, Alice Rahon, a ellos se unirán en los años siguientes: Fernando García Ponce, Gironella, Vicente Rojo, Gabriel Ramírez y Felipe Orlando. En los primeros años no hubo muchas ventas, por lo que estos artistas sufrirán debido al poco éxito.

En 1962, Lilia viajó con Felguérez a Perú y expuso en el Instituto de Arte Contemporáneo.<sup>385</sup> Lilia vendió 3 cuadros y Felguérez cuatro, con el dinero compraron una colección de textiles preincaicos porque les llamaron mucho la atención sus diseños geométricos, en las telas desgarradas y raídas que habían envuelto cadáveres. Recientemente (2010) en el Museo de Arte Contemporáneo del Centro Cultural Universitario, se expusieron unas telas en las que habían sido envueltos cadáveres.

Fue un periodo en el que le entusiasma enormemente pintar. Cuando sale del cuadro suele ser taciturna, incluso en el trato con los amigos. Sólo las

---

<sup>383</sup> Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, op. cit, p. 91.

<sup>384</sup> Revista Resumen, No. 81, p. 15.

<sup>385</sup> Ibidem.

reuniones sociales parecen animarla. Luego, se ensimisma también en las fiestas.

A Lilia Carrillo le encantaban las fiestas que se organizaban continuamente en un medio en el que pintores, dramaturgos, cineastas, poetas, profesores universitarios, artistas de cine y periodistas confluían haciendo la noche con motivo de la inauguración de exposiciones, de presentaciones de libros, de estrenos teatrales, etc.

Lilia acudía a donde la invitaran. En las fiestas se bebía y se bailaba mucho, se discutía, se conspiraba, se intentaba convulsionar la vida capitalina. Los artistas antes rechazados son ahora una élite y viajada que mantiene el acceso abierto a galerías, suplementos culturales y revistas.

Lilia que era tan introvertida, se desinhibía en las fiestas y bailaba todo tipo de música, mambo, cha cha cha, Twist. Ella y Felguérez habían tomado clases de danza moderna y de jazz en la Casa de México en París. Tuvo pocas amigas pero se relacionaba bien.

Las fiestas terminaban a las cinco o seis de la mañana, pero a veces las fiestas se prolongaban durante el fin de semana y concluían con viajes a Cuernavaca o Acapulco.

El ansia de vida y el conjunto de fracaso que comparte con el grupo de artistas que en México se llamará en la década de los sesenta la “Generación de ruptura” con un silencio centrada en el movimiento de su vida interior.

## **Influencias**

Lilia no adoptó abiertamente el informalismo sino que confesó tenerle admiración y se asoció con ellos, entre 1960- 1961. Después vino un periodo lírico y cósmico en el que Wolfgang Paalen fue determinante.

A continuación, en 1961, su inclinación por la obra de Manuel Millares y Antonio Saura hizo que se inclinara nuevamente por el informalismo español pero esta vez de manera más violenta. Esto fue porque los pintores españoles

informalistas estaban en oposición a Franco y hacían símbolos de la represión y muerte.<sup>386</sup>

Lilia abandona la composición para guiarse por la intuición a lo que añade un elemento de textura como por ejemplo la manta sobre madera, como lo hacían otros informalistas.<sup>387</sup> También pintaba sobre tejido de estopa muy gruesa con salpicaduras, plastas y trazos agresivos para después tensar la tela desgarrándola y después uniéndola con rudos cosidos en obras de gran formato y también usó el *dripping* y el escurrimiento.

Cuando empieza a pintar, el blanco de la tela es parte del cuadro. El blanco va a llamar la atención contra todo intento de representar objetos. Al abrir el espacio a una nueva significación permite manifestar el sentimiento a plenitud sin recurrir a las apariencias. En todo caso el blanco de la tela es un elemento de abstracción que ella obedecía y una vez que se introducía en él encontraba abismos que luego clarificaban lo abstracto como una decepción de la imagen.

Lilia encuentra su camino en el abstraccionismo lírico y más tarde es reconocida como la introductora del informalismo en México, que propone una pintura libre en la que se apele a la sensualidad que brota de la forma y del color, idea que será seguida por toda una generación.

También en este periodo, a partir de 1962 comenzó a pintar otro modo artístico además del informalismo, el cual se conoce como “abstracto- orgánico” y que termina hasta 1968.

Pintó ambientes suaves y luminosos sustituidos por estructuras definidas por transiciones de color las cuales pueden parecer brascas o hasta violentas pero con sectores más limitados. En general se ven formas abstractas y más definidas conservando una forma más natural.

---

<sup>386</sup> Raquel Tibol, op. cit. Según Tibol, por regla general, las imágenes de Lilia Carrillo “no tiene la ambigüedad sintáctica frecuente en los informalistas, a cuya corriente Ha sido adscrita por quienes estudiaron su obra. En los informalistas españoles la cuestión de contenido era fundamental, para ellos mismos y para el público que exigía esa ambigüedad como una convención equivalente a un lenguaje tácito o secreto. Mientras en Lilia Carrillo un trazo rojo es un trazo rojo con una carga más o menos densa de belleza, en Tàpies un trazo rojo semejante expresaba para los españoles de las represiones franquistas un desenmascaramiento de la realidad social”.

<sup>387</sup> Jaime Moreno Villarreal, op. cit, p. 10.

## **Explicación técnica**

En *Antes del sueño*, Lilia presenta la intensidad de la pasión que le provoca su nueva vida con Felguérez a la vez que refleja un mundo de fiesta continua, de superficialidad dos polos aparentemente opuestas que trata de contrastar mediante una nueva orientación artística.

Estos dos mundos se reflejan en el contraste de colores complementarios: el violeta y el amarillo.

Es una obra que se compone de líneas rápidas, directas y seguras formando segmentos establecidos desde dentro que no obedece a ejes horizontales o verticales sino a líneas marcadas por la pintora que entre ellos es como si se estableciera una transición suave y luminosa que crea un contraste curioso entre lo claro y lo oscuro, el color y la ausencia de éste formando juegos de textura y veladuras que dan riqueza a la obra.

Es un buen ejemplo de fusión conformando una abstracción que contiene todo. Tras una vista rápida, parece una obra sencilla, pero al observarla con detenimiento se puede tomar conciencia de lo complejo del efecto que se logra con las pinceladas abiertas. El manejo del espacio en el cuadro asemeja a lo cósmico, a primera vista las estrellas parecen estáticas, sin movimiento, pero si se las observa debidamente el movimiento es innegable. Lo estático es una ilusión.

## **La lectura de la obra: Interpretaciones**

Se ha dicho que la obra transmite la condición de mujer, su condición como mujer y todo lo que estaba viviendo en ese momento.

## **Interpretación personal del mensaje de la Autora**

De acuerdo al manejo del color que utiliza en la obra, se considera en el cuadro un silencio personal.

Es interesante que en la crítica y las menciones acerca de su obra se encuentran muy pocas referencias a su condición de mujer, quizá porque al verse identificada con el arte abstracto, se pierde la visión de género y prevalece la de la artista.

Existe una coincidencia entre el uso del negro y su personalidad silenciosa, porque en ambos casos podemos encontrar el hermetismo.

Los bordes delimitados son un reflejo de la manera como enfrenta su vida, tiene espacios determinados o reservados a los diferentes aspectos que componen su vida. Hay un espacio o momento en el que es ama de casa y madre, otro en el que es esposa, uno más en el que se libera durante las fiestas.

Aunque también existe el gran contraste: blanco y negro, uno es la conjunción de todos los colores y el otro la ausencia de ellos ¿Qué insatisfacción la obligó a ahogar sus problemas, sus angustias e insatisfacciones? ¿Le pesó la sociedad que la cuestionó en su vida personal y artística? ¿Por qué o más bien de qué huía con el abuso del alcohol? Y quizá muy en el fondo también le causaba pena la lejanía que originó y nunca superó, el haber dejado a su hijo Ricardo para ir a París y desarrollarse como artista.

Aunque no se mencione o se califique como femenino, su arte frecuentemente se caracteriza en la prensa con los calificativos de: intuición, hechizo, delicadeza, misterio.

Lo cierto es que Lilia Carrillo surge en una época en que se busca superar la distinción entre hombres y mujeres que ha afectado y a pesado sobre la mujer artista en México. Lilia dice: lo femenino es un espacio imaginario que explica el encuentro con la subjetividad. La mujer es el ser que proyecta la mayor sombra pero también la luz en los sueños.

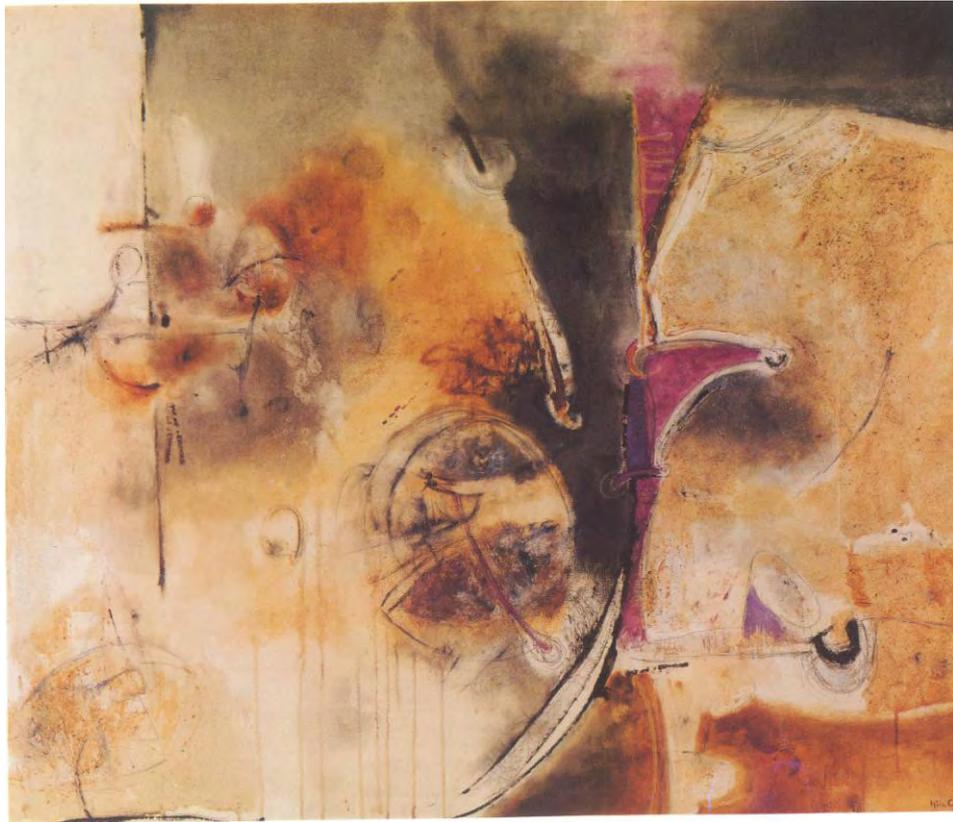
No es solamente establecer mediante el color un puente entre el espectador y la artista ya que pareciera que se acerca y aleja de él cada elemento dentro de la obra sino que pareciera hacer cómplice a aquel que admira la obra al abrir la puerta de su inconsciente, por lo que pareciera que la pintura resulta un

instrumento idóneo para explorar en los deseos y sueños más profundos de la artista.

### **Contenido simbólico**

El cuadro pareciera hacer alusión al espacio, el cual es la formación de objetos en constante movimiento, el cual es hacia muchos lados. Fuerzas que salen y entran, del interior y hacia el exterior, como si se uniera un micro y un macrocosmos, todo al mismo tiempo, de manera lineal o giratoria tal y como pasa con las constelaciones en el Universo.

En este caso considero que el espacio toma como significado la plenitud o un sueño de plenitud, querer alcanzarlo todo y tenerlo todo, los sueños de una vida que pueden ser para ella; la posibilidad de entrar en ella misma y llegar lejos o la imaginación y creatividad (universo de posibilidades creado) que tenía para realizar su obra, lo cual parece indicar que era de manera inagotable. Todo esto siempre considerando el acto de contemplación.



***Detrás de las palabras, 1968***

### **Momento en el que genera la obra**

Al final de la época de “La Ruptura” se consideraba que a nivel nacional se debía reflexionar sobre la abstracción, por lo que se buscó que la escuela abstracta nacional englobara toda clase de abstracción, incluyendo la llamada abstracción geométrica. Los artistas empiezan a trabajar con modelos geométricos que propiciaban la distancia entre el artista y el objeto creado y aseguraban un control racional sobre las formas que generaba en su imaginación, lo cual estableció un nuevo problema el cual era reencontrar la comunicación con el espectador.

En 1968 se fundó el Salón Independiente, el cual fue la unión de artistas de vanguardia que deseaban exponer pero sin el patrocinio oficial del INBA. Sus exposiciones se llevaron a cabo principalmente en el Museo de Ciencias y Artes (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

También surgió el llamado grupo de “interioristas”, el cual fue intrascendente. Lo mismo sucedió con el manifiesto de los artistas.

En junio de 1968, el INBA convocó a pintores, escultores y grabadores a participar en la Exposición Solar que estaba pensado como el evento cultural más grande de las XIX Olimpiadas.

Lilia viaja con Felguérez a San Antonio, Texas para asistir a la inauguración de Hemisferia 68.

Entre agosto y septiembre de 1968, tanto Lilia como Manuel participaron en actividades de apoyo a estudiantes, entre ellas el mural colectivo de protesta “Muro efímero”, pintado por los miembros del Salón Independiente en una barda frente a la Ciudad Universitaria que cubría los restos de la estatua de Miguel Alemán destruida durante los conflictos. Lilia es socia fundadora del Salón Independiente junto con José Luis Cuevas, Roberto Fonis, Francisco Icaza, Jorge Manuell, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera, Ricardo Rocha y Manuel Felguérez.

El “Muro efímero” no fue la única expresión de un grupo de pintores a favor del movimiento estudiantil. Días antes, el Salón de la Plástica Mexicana había organizado la exposición colectiva *Obra 68*. Ninguna de las obras aludía a conflictos sociales, sin embargo los artistas expresaron su inconformidad por lo que sucedía y su simpatía con los estudiantes.

Entre el “Mural efímero” y *Obra 68* hay una diferencia fundamental en el Salón de la Plástica Mexicana los autores protestaron no mostrando sus cuadros en la Ciudad Universitaria se manifestaron produciendo obra.

Los estudiantes y profesores de la Academia de San Carlos de la UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda del INBA también realizaron obra como parte de su adhesión al movimiento estudiantil haciendo carteles. Eran imágenes anónimas, productos colectivos para difundir ideas e impulsar la protesta. (MIRA, TAI, el Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la Perra Brava y Germinal, son talleres que desarrollarán trabajo político en los años setenta y que tuvieron sus raíces en 68).

Usurpaban signos producidos por diseñadores profesionales para los Juegos Olímpicos como la paloma de la paz, símbolo distintivo oficial en México que se representó atravesada por una bayoneta. Esta experiencia fue determinante para muchos artistas que participaron en el movimiento, desde la apertura al trabajo colectivo, a innovaciones técnicas hasta su preocupación por lo que ocurría en la política, lo que incidió en una modificación de técnicas y estilos de trabajo.<sup>388</sup>

El Salón Independiente, con sede en el centro cultural Isidro Fabela, formado por un grupo de artistas disidentes propuso administrar sus actividades por los mismos artistas, dando absoluta libertad de expresión y sin otorgar premios de ninguna clase como tampoco se fijaría el número o tamaño de la obra. No querían boicotear los eventos olímpicos pero sí mostrar al mundo el desarrollo y la cultura de México por lo que su exposición se hizo en fechas paralelas a las Olimpiadas.

Las gestiones para la conformación del Salón Independiente se hicieron ante el coordinador de Difusión Cultural de la UNAM, Gastón García Cantú. La exposición planeada no se pudo efectuar en Ciudad Universitaria porque ésta fue tomada por el ejército el 17 de septiembre. Antes de su apertura, el Salón Independiente tuvo su primera división. Tamayo, Mérida, Gerzso, Peláez, Jaime Saldivar, Maka y Amalia Abascal abandonaron el grupo, Cuevas tampoco participó. La inauguración fue el 15 de octubre de 1968.<sup>389</sup>

Lilia rechaza la invitación para participar en el Salón Solar que con motivo de la Olimpiada organizó el INBA.

Manuel y Lilia participan en el Comité de lucha de artistas e intelectuales que dirige José Revueltas. Lilia pinta mantas con las consignas que ideaba Revueltas en la cafetería de la Facultad de Filosofía y Letras.

Lilia marchó en varias manifestaciones como parte del contingente de artistas e intelectuales. El 23 de septiembre firma el desplegado contra la renuncia del

---

<sup>388</sup> Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, op. cit, p.p. 35 – 36.

<sup>389</sup> Ibidem, p. 41.

rector, contra la ocupación de Ciudad Universitaria por el ejército, en apoyo petitorio estudiantil y a favor de la libertad de los presos políticos.

El desenlace del movimiento en Tlatelolco, el 2 de octubre, creará gran frustración entre los artistas plásticos que, apuntalan su proyecto de un Salón Independiente que encuentra su sede en el Centro Cultural Isidro Fabela, donde se inaugura el 15 de octubre. La libertad de expresión para el artista y la impugnación de los jurados instituidos como órganos de evaluación de su trabajo son dos de las demandas que expresan los artistas reunidos bajo el signo de la independencia, en un momento en que experimentan una verdadera necesidad de desvincularse del proyecto del estado represor.

### **Explicación técnica**

En esta obra Lilia utiliza volúmenes mayores, curvos o con ángulos que resultan más complejas. Es la comunión entre materia, movimiento y colores que estructuran el cuadro en diferentes “planos” haciendo referencia a un antes y un después, de lo macro a lo micro, el interior al exterior como si fluyera un pensamiento con una pregunta constante “¿Qué hubiera pasado si...? ¿Era necesaria la muerte?

Pareciera que hace referencia a las obras en las que participó como apoyo a los estudiantes.

El título por el que optó deja mucho en que pensar, tiene una poderosa resonancia y más porque desde el inicio siempre optó por apoyar a los estudiantes.

Sin renunciar a su técnica y sentido del color y percepción del espectador parece evocar momentos de angustia, desesperación e impotencia ante la falta de atención ante una causa justa. Ahora parece que su pintura es mucho más concreta y central por lo que puede resultar más profunda.

Es una obra que pertenece al modo artístico “expresionista- abstracto” ya que es profunda pero que da vistazo a un sentimiento oculto de molestia, enojo,

desesperación, impotencia, como si quisiera hacer reaccionar al espectador con un golpe, en un instante.

Es una obra que hace uso de las líneas, las cuales están sobrepuestas. Las manchas que usa son directas, firmes y hasta cierto punto agresivas, como si se tomase una fotografía de un momento histórico. Una composición que resulta brillante pero complicada, digna de contemplarse por horas.

Resulta un cuadro denso, fuerte que acumula experiencia tanto técnica como emocional de lucha por un ideal que no ha sido escuchado, desesperación por no poder transmitir una idea al 100% por lo que se induce a múltiples lecturas.

El blanco integra la atmósfera del cuadro, como si fuera un nuevo despertar después de la tragedia, como si se abrieran los ojos después de un largo sueño donde sólo quedan sensaciones y todo lo demás en el pasado. Las formas son difusas de tal forma que la obra se contempla mejor a la distancia.

La composición se establece a base de contrastes luminosos apoyados por trazos espontáneos y organizaciones cálidas dentro de un ambiente sombrío. Ondulaciones, formas continuas y densa coloración parece que estuvieran dispersas (como un momento de des-ubicación o de poca comprensión... locura momentánea) las cuales se colocan de manera estratégica mediante texturas grumosas.

### **Interpretación personal del mensaje de la Autora**

En esta ocasión estoy de acuerdo con las interpretaciones anteriores, en las que se piensa que es una alusión a la desesperación de no poder decir todo lo que se piensa ni hacer todo lo que se quiere. Es para fines prácticos el movimiento estudiantil, las esperanzas, expectativas y el silencio tras el 2 de octubre.

En este caso, el espectador se enfrenta con la soledad y se compenetra con ella sin importar cuántas figuras reconozca, no se trata de saber si están o no sino que piensa, que viene a la mente del espectador mientras la contempla.

El silencio ahora está hecho de palabras, de consignas sin respuesta, ya no se espera nada sino golpes, masacres, persecuciones con la idea de orden. Es un diálogo de una persona, una petición sin respuesta, es la Manifestación del Silencio.

### **Personajes y su función**

Lilia Carrillo empezó a organizarla con una lúcida conciencia de la relación interior de los planos. Éstos se hicieron más amplios, más firmemente marcados y delimitados y la voluntad de revelar la gravedad de la materia cambió la naturaleza del color y las texturas. Éstas se vieron enriquecidas algunas veces mediante el collage y aquél adquirió una luz más opaca, pero más rica también en reflejos interiores, encontrando un nuevo valor en las conjunciones tonales que hacían posible la amplitud mayor de los planos.<sup>390</sup>

---

<sup>390</sup> Juan García Ponce, op. cit, p. 49.

## VI CONCLUSIONES

Lo que permite la hegemonía de los hombres en las prácticas culturales en el arte, es que las mujeres han sido clasificadas en un espacio marginal. Es hasta los años 60's y 70's que la intervención de las feministas cobró un primer plano de este discurso, presentando diversos cuestionamientos acerca de las condiciones para la producción de arte, práctica artística y grandes artistas.

Recuérdese que mucho antes del siglo XX mujeres como George Sand (Aurore Dupin), George Eliot (Marie Anne Evans), Isak Dinesen (autora de *África mía* y *El festín de Babette*), Beatrix Potter y Beatrice Webb, (reformadoras sociales menos conocidas que Herbert Spencer) tuvieron que utilizar pseudónimos para lograr que sus obras fueran publicadas.

Caso aparte es el de Camile Claudette (menos conocida que Augusto Rodin, quien se dice usó sus moldes) y un caso mucho más cercano a nosotros es el de Elena Garro, esposa de Octavio Paz, mujeres que tuvieron que transformarse casi en hombres para ser reconocidas o incluso permitir o publicar sus obras.

En este problema es en el que pone especial atención la historia feminista en el arte. Algunas feministas afirman que “las mujeres han tenido que desnudarse para ingresar a una galería de arte”, con una consecuente ausencia de mujeres artistas.<sup>391</sup>

Muchas veces en el ámbito sólo tienen cabida como modelos, pero no como creadoras. Como si las mujeres sirvieran como musas para inspirar a los hombres pero carecieran ellas mismas de inspiración. Se asume y acepta a “la mujer, siempre y cuando sea la imagen de la maternidad, la domesticidad, el estatus matrimonial y la sexualidad. En tanto que al hombre se le representa como líder religioso, pensador, el líder secular, la deidad pagana y el guerrero.”<sup>392</sup>

---

<sup>391</sup> Dana Arnold, op. cit, p. 103.

<sup>392</sup> Ibidem, p. 109.

Los análisis feministas del arte ponen especial atención en los factores sociales y económicos ya que relacionan a las mujeres con la doble función, la de protagonistas a la vez que espectadoras de la obra de arte. Normalmente se presenta a la mujer como un objeto pasivo, como modelo para un artista masculino, el poder de la mujer reside en su aire seductor.

Desde varios puntos de vista la mujer puede pensarse como víctima, casi siempre se le pinta desnuda o impotente ante una fuerza en su mayoría masculina. Cuando hay una mujer que parece que tiene fuerza es porque tiene algún atributo masculino, o porque representa una diosa pero entonces no es una mujer real.<sup>393</sup>

Incluso cuando la mujer está logrando introducirse con acierto y éxito en el mundo del trabajo, los modelos antiguos de la imagen de la figura femenina persisten en la mentalidad de maneras que a veces imperceptible: su identificación con sus deberes de madre, esposa, servidora, prevalecen.

La mujer oscila entre su vida real y los arquetipos tradicionales manipulados y disfrazados con formas aparentemente nuevas.

En cuanto a la actividad cultural, a pesar de los obstáculos a los que se enfrentan algunas mujeres han logrado sobresalir. Por eso si una obra de antes tiene calidad y es hecha por una mujer tiene un doble reconocimiento.<sup>394</sup>

Defendiendo su calidad de seres humanos, las mujeres han ingresado poco a poco en la vida activa, intentando borrar los arquetipos con los que se le asocia. Se han abierto espacios en la vida pública sin tener que estar a la sombra del padre o protegidas por los hermanos o de un compañero.

En la sociedad se detecta la evolución femenina por algunos rasgos y hechos relevantes, por ejemplo la consecución del derecho al voto en la segunda mitad del siglo XX, (aunque curiosamente aún existe una región del orbe donde las mujeres no tienen derecho a votar y no es en un país de tercer mundo, sino en

---

<sup>393</sup> Laurie Schneider Adams, Explorar el arte, Ed. Blume, Barcelona, España, 2004, p.p. 143 – 145.

<sup>394</sup> Olga Valera (compiladora), La mujer desde la antigüedad hasta nuestros días, abordaje multidisciplinario, Ed. Lumen, Buenos Aires, Argentina, 2005, p.p. 64 – 65.

uno de los cantones de uno de los países más industrializados y “civilizados” del planeta: Suiza). En México, la llamada “cuota de género” permite a las mujeres competir en puestos de elección popular, aunque se ha detectado que en cuanto ganan el escaño, piden licencia para dejarlo en manos de sus esposos y compañeros de partido, la igualdad de salarios pero no de cantidad o condiciones de trabajo por la llamada flexibilidad en el trabajo permite una explotación velada, la participación en la política, en el sindicalismo, hasta llegar a la formación de asociaciones femeninas para acceder a puestos de poder y a una mejor situación económica.

En México, desde el 1 de enero de 1946, la Constitución otorgó la plena igualdad de derechos a hombres y mujeres, así como la carta de ciudadanía a la población femenina.

Aunque no hay que olvidar que por ningún motivo una mujer debe ser egoísta, ya que socialmente se considera que ha nacido para consagrarse por completo a los demás y si cumple con esta obligación, encontrará la felicidad por lo que una mujer debe ocuparse de su casa, del cuidado de su esposo, a quien debe procurar cariño y consideración para evitar su mal humor. El respeto lo obtendrá si cumple como esposa y madre, idea que transmite como cualidad y virtud que debe ser adquirida por sus hijas, nietas, etc.

Sólo se es una mujer valiosa cuando demuestra su capacidad de cuidar a alguien, ya sea al esposo o a los hijos, incluso si uno de los padres de enferma, se asume que serán las hijas mujeres las que tienen la responsabilidad del adulto mayor, no los hijos varones.

La mayor expectativa de vida de una mujer es tener un hogar y cumplir con las labores domésticas. Cuando una mujer firma el contrato civil por el que asocia su vida a la de un hombre para formar una familia, acepta las obligaciones y responsabilidades que asume sin tener una idea clara de en qué consisten éstas.

La mujer debe adquirir los gustos de su esposo olvidándose de los propios, debe evitar estar enferma a la vez que conservar sus encantos físicos para

evitar que su esposo se disguste. La mujer debe procurar la paz doméstica y por tanto es responsable de la felicidad o desgracia en su hogar.

Ella también es responsable de ver por la educación de los hijos. En pocas palabras, el bienestar de la familia depende exclusivamente del acierto con que la mujer administre los recursos que se le confían.

Hasta la fecha se ha mitificado y deformado a la mujer convirtiéndola en un ser de segunda clase, marginado y supuestamente débil y la ha relegado a que viva como objeto sexual, explotada y humillada, situación que en muchos casos se considera normal.

Las cualidades que se asocian con lo femenino son: dulzura, suavidad, gentileza, fidelidad, abnegación y si no cumple con estas condiciones es vista como traidora, como una simuladora ambiciosa, manipuladora y zorra. Es notable como una mujer nunca aparece como un ser humano sino como un objeto de la creación masculina.

Esta actitud se presenta y reproduce primer en la relación padre e hija que se une después con la relación esposo- esposa, es decir, ella como sujeto jamás podrá ser soberana. Debido a que en la mayoría de los casos, su situación económica y social siempre se ha encontrado por debajo de la de los hombres, la mujer piensa que su situación de dependencia y explotación es natural, sin darse cuenta de que es resultado de un hecho social que sujeta a la mujer hacia el hombre, sin plantearse una situación de reciprocidad.

Al estudiar la situación de la mujer, Gabriel Careaga en su libro *Mitos y fantasías en la clase media en México* afirma que ella misma ha escogido el camino fácil de depender del esposo y de los hijos, y de realizarse a través de ellos, de tal suerte que evita asumir su responsabilidad.<sup>395</sup>

Se ha demostrado que las mujeres pueden dedicarse a cualquier tipo de trabajo y no solamente son aptas para la crianza de los hijos.

---

<sup>395</sup> Gabriel Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, Joaquín Mortis, México, 1981, p.p. 117- 122.

La propiedad privada que el hombre ejerce es la que le da prestigio y poder. La división del trabajo por sexos permite la exclusión de la mujer, lo que determina su dependencia hacia el hombre, provocando falta de derechos e identidad de la mujer.

Sin embargo, con el desarrollo de la sociedad industrial, así como con las guerras, cada vez fue más necesaria la intervención de la mujer en la vida económica. Aunque esta participación siempre se ha dado en un esquema de explotación, sojuzgamiento y dependencia, favorecido por los valores de la religión católica que impone una situación opresora y dependiente.

La mujer mexicana de clase media, se ha modernizado y ha conseguido un poco de libertad, quizá porque ahora tiene acceso a la educación, a la píldora anticonceptivo o porque ya está permitido por la sociedad que trabaje mientras consigue matrimonio.

En México, la mujer consiguió el derecho al voto en 1952, sin embargo en la mayoría de los casos se sigue educando a la mujer para que tarde o temprano se case. Mientras es joven se le permite ir a la escuela, tener amistades y tener novio.

Aunque la edad al matrimonio se ha ampliado, hasta la fecha entre la clase media en México no se ve con buenos ojos que una mujer no se case, como si sólo se pudiera realizar en esa condición.

Además, después de unos meses de matrimonio se inicia una serie de presiones por parte de la familia para que tenga hijos. Hay un supuesto doble: primero, una mujer no se realiza si no se casa y segundo, un matrimonio no es feliz si no tiene hijos. Entre estas dos rejas debe vivir prisionera.

Cuando nacen los hijos, la vida de la mujer se desarrollará en función del cuidado que debe tener de su educación, alimentación, salud, etc. Como si ella no existiera.

...soy una mujer que se aburre. La vida me pesa, no hay nada que me interese y no le encuentro sentido a la existencia.

Tengo el alma envejecida, me siento un trapo, una jerga, me estoy secando. Vivo en el hastío mientras las horas van limando los días y los días van royendo los años. Vivo como muerta en esta vida no vivida y se me escurre entre las manos la vida, mi vida...Me sé de memoria mi mundo tan estrecho, ya no me emocionan sus ruidos y a ciegas encuentro sus rincones.

...Ama de casa, esa soy yo, ama y señora de mi hogar. Paso el día yendo de un cuarto a otro, aquí tiendo la cama, allá le doy vuelta a la sopa, ahora paso un trapo húmedo y después acomodo una vez más los adornos. Esta soy yo, la reina de la casa, la patrona de la licuadora, de la ropa sucia, de los sartenes y la plancha, la mujer libre para elegir si gasto mi tiempo en ordenar o en limpiar, si gasto mi dinero en jitomates o en pan, si gasto mi esfuerzo en el mercado o en el salón.

...Aquí vivo desde hace casi veinte años, aquí he visto nacer y crecer a mis hijos, mis queridos hijos y he visto engordar y encanecer a mi marido, mi muy querido marido. Aquí, entre estas cuatro paredes que son más luego de años y años de pagos mensuales, aprendí a hacer los mejores pasteles, a planchar como los ángeles y a tejer como las mujeres de los cuentos. Y aprendí a sonreír cuando me cambiaron las pasiones de la cama por los elogios de la cocina. Aquí, entre estas cuatro paredes he sentido lo que es la felicidad, la de tirar unos zapatos viejos, cambiar una mesa de lugar, volver a ordenar un estante...todo debe quedar listo, limpio y recogido, preparado y cocinado. Ya puse la lavadora, ya preparé la salsa, ya sacudí el escritorio, ya cosí el botón, ya doblé las camisas, el almidón está listo, los calcetines tiene su par, el pan de nuez crece en el horno, las verduras bien lavadas y desinfectadas esperan en el refrigerador...Yo, la mujer perfecta. En esta casa nunca falta pasta de dientes y nunca habrá polvo, jamás hay desorden y siempre hay postre, los amigos de todos son bienvenidos y hay tolerancia para los humores de cada quien...yo la mujer perfecta, la feliz esposa de su marido, la orgullosa madre de sus hijos, la buena hija de sus padres...cumpliendo de buena manera y con buena cara.<sup>396</sup>

En cuanto la mujer se prepara más y llega a la universidad, existen posibilidades de rebelarse ante esta situación. Esta necesidad de libertad se acentúa en caso de que haya viajado y se haya preparado ya que cobra conciencia de su propia opresión. El proceso de liberación de la cultura de autoritarismo del hombre mexicano abarca el aspecto económico, político, psicológico, sexual, etc.

Algunas mujeres mexicanas para manifestar que se han liberado, adquieren expresiones que las asemejan a los hombres, fuman, se alcoholizan, hablan con groserías y se visten casi siempre con pantalones.

---

<sup>396</sup> Sara Sefchovich, La señora de los sueños, ed. Planeta, México, 1993 p.p. 7 –9.

El discurso feminista adquiere un compromiso con el arte y también con la política. Se ha caracterizado por todo un conjunto de mujeres que han actuado justamente con la conciencia de ser mujeres en el ámbito artístico. La importancia que ha adquirido esta presencia femenina es evidenciar la posibilidad de ser artistas a pesar de ser mujeres. En otras palabras, tratan de recuperar lo femenino a partir de una afirmación como verdaderas mujeres, capaces de existir y producir.

El talento que algunas de ellas manifiestan necesita de un espacio cultural propio para conseguir una proyección de acuerdo a sus potencialidades.

Las artistas mujeres contemporáneas intentan mostrar el universo a través de múltiples expresiones que les permiten conformar un mosaico multicolor con las obras que crean. Estas aportaciones se traducen en lenguajes inéditos por los cuales nos hablan a su modo de su entorno, la forma de percibirlo y de percibirse a sí mismas habitándolo amén de manifestar el sentimiento en cada una de sus propuestas, logrando la comunicación propia del arte.

Lo anterior permite que las vidas de las mujeres sean vividas de otra manera que sólo las mujeres mismas pueden intuir.

Si bien esto no significa que las mujeres renuncien a sus aspiraciones de igualdad en cuanto al poder. Sin embargo, no hay que perder de vista que las mujeres no han tenido la misma relación original, esto significa que socialmente desde el nacimiento hombres y mujeres tengamos formalmente aunque no legalmente, diferentes derechos desde el nacimiento.

Considero que los esfuerzos por lograr una identidad deben definirse en lo femenino, y no en un discurso que descubre el dominio de lo masculino para afirmarse en competencia como un enfrentamiento al concepto de hombre. Hay que encontrar la especificidad de lo femenino y manifestarlo.

Cuando una mujer, (parte de una minoría) logra encontrar las características que la definen como tal, tiene la necesidad de expresarse en el ámbito artístico como un espacio de reflexión.

Como mencioné antes, las expresiones artísticas no tienen límites por lo tanto suponer que un artista- a la vez mujer los tiene, es un absurdo.

Es cierto que soy mujer pero no creo que exista arte femenina como tampoco arte femenino sino que como seres humanos tenemos la necesidad de expresar nuestros sentimientos para compartirlos con los otros, despertando su sensibilidad. Lo anterior, me permite afirmar que tampoco existe sensibilidad femenina o masculina, mi mirada es más amplia, pienso en el sentimiento del ser humano que vive una vida y que encierra toda una pluralidad de posibilidades para manifestar la experiencia de la vida.

Si revisáramos estadísticamente el número de mujeres que participan en el arte, nos daríamos cuenta que son minoría frente a los hombres, lo que supone hablar de marginación y de desigualdad de oportunidades, que proviene de la discriminación debido a los prejuicios sociales. Ello evidencia lo difícil que es lograr el reconocimiento como mujer pero mucho más como mujer artista. Quizá es por eso que muchas de las artistas han intentado generar su propio lenguaje como una forma de abrirse paso en el mundo de los hombres.

Lo que quiero decir es que, no es que exista un arte femenino y un arte masculino sino que las mujeres tienen que construir su propio camino diferente del que ya hicieron los hombres (para no ir detrás de ellos) para expresarse y ser oídas como mujeres y como artistas.

Ahora bien, ¿qué es lo que tienen que decir las mujeres? Justamente la forma como desde su posición se ve el mundo, porque no tenemos la misma situación que los hombres. No significa que las mujeres vean ciertos colores y los hombres otros, o que capten la realidad distorsionada, insisto, lo que pasa es que la percepción del mundo está influida por el lugar en el que se vive y desde el cual se observa al mundo.

Cuando hacemos referencia al género de un artista, no significa que exista arte femenino y arte masculino sino arte hecho por mujeres y arte hecho por hombre. Si alguien observa una pintura sin poner atención al nombre del autor, ¿puede identificar si fue hecho por una mujer o un hombre?

Incluso cuando una mujer hable acerca de la mujer, el resultado final será una obra de arte o no, dependiendo de la calidad de su lenguaje, el sentimiento, la originalidad, etc.

En conclusión, **el arte no tiene sexo, el sexo lo tenemos las personas que hacemos o nos dedicamos al arte. Aunque también es cierto que a partir del arte, se puede hacer crítica social por lo que, se puede manifestar una actitud que reivindique a su propio sexo.**

Personalmente, cuando me enfrento a una obra, no se si lo hago como mujer, sencillamente observo sin detenerme a indagar si el artista que creó la obra es hombre o mujer.

En la creación artística, existe una norma y es que el arte no guarda vínculo alguno con el género, sin embargo el arte no es una actividad libre y autónoma de un individuo sino que ocurre en una estructura social mediada por instituciones específicas. Entonces hay que considerar que el género es una variable que se entrecruza con cualquier actividad humana, incluyendo el arte.

Tradicionalmente, el campo del arte ha estado reservado a la producción masculina, por lo que la incursión de una mujer en éste implica un desafío por lo que debe recurrir a soluciones creativas, diferentes tanto en el arte como en la vida.

De acuerdo con Mayer, las mujeres artistas necesitan crear imágenes que reflejen lo que son y que presenten también lo que quieren ser con el objeto de transformar las imágenes internas tanto propias como ajenas que están ancladas en patrones sexistas. Para ello, Mayer propone la transgresión. En México, el arte feminista se perfiló a mediados de los años 70's y se fortaleció en los ochenta. La representación visual de artistas como Magali Lara, Mónica Mayer, Maris Bustamente y Lourdes Grobet introdujo cuestiones de género a un contexto artístico que las ignoraba.<sup>397</sup>

---

<sup>397</sup> Martha Caballero y Patricia García Guevara, Género, cultura y sociedad, serie de investigaciones del PIEM (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Curso de vida y trayectorias de mujeres profesionales, Vol. 4, El Colegio de México, México, 2007, p. 128.

En México, no hay registros acerca de que si antes de María Izquierdo y Frida Kahlo hubo otras pinturas.<sup>398</sup>

La obra pictórica de estas artistas plásticas, como una de tantas manifestaciones de la cultura femenina, desde su concepción estuvo destinada al espacio privado, es decir, al ámbito familiar.

Aunque muchas de las obras podían haber formado parte del acervo de un museo, salvo raras excepciones, no lograron el privilegio de cubrir otros muros que no fueran los del propio hogar de las autoras o de sus familiares, si no es que fueron olvidados en un desván o en algún bazar.

Leonor Cortina señala que si alguna vez estas pintoras se vieron en circunstancias de estrechez económica “en vez de vender sus cuadros, dedicaron buena parte de su tiempo a dar clases particulares de dibujo y pintura”.

Virginia Wolf ilustra la génesis de su vocación de escritora cuando apunta que la primera profesión que en el orden de la cultura pertenece al mundo exclusivamente masculino, ella tuvo la capacidad de ejercer la de mujer en la literatura. Más adelante se hace preguntas como: “¿cómo inscribirse a una academia de arte? ¿Cómo contratar a una modelo para el desnudo sin causar escándalo? ¿Cómo comprar un material caro, como son los colores, e importante como son las telas por el espacio que ocupan? ¿Cómo procurarse un estudio cuando no se disponía de ningún sitio privado en la casa en la que no se reconocía a sus “amas” el derecho de la intimidad?”

En respuesta a las preguntas anteriores, las mexicanas no sólo tuvieron la oportunidad de inscribirse en una academia de arte como la de San Carlos, que les abrió sus puertas, sino que muchas de ellas pertenecientes a familias acomodadas pudieron costearse clases particulares, impartidas por pintores ilustres como Pelegrín Clavé o José María Velasco. Recordemos que fue el

---

<sup>398</sup> Leonor Cortina, Pintoras mexicanas del siglo XIX. Museo de San Carlos. México, marzo- mayo, Instituto Nacional de Bellas Artes. SEP. Cultura 1985. véase en Primer coloquio de arte y género, memoria. Instituto nacional de las mujeres. México 2002 p. 218

maestro Gedovius, quien hizo una excepción con María Izquierdo permitiéndole que no asistiera a clases y cumpliera con sus deberes desde su casa.

Algunas de las primeras asistentes a la Academia de San Carlos, formaban parte de familias de posición económica desahogada, por lo que adquirir materiales costosos como pinturas y telas no fue problema y sus telas llegaron a ser tan importantes desde el punto de vista del tamaño como algunas de Matilde Zúñiga (*Dolorosa*), Josefa Sanromán (*Retrato del señor Don Miguel Cortina Chávez*), Juliana Sanromán (*Interior de un convento de dieguitos*) o de Luz Osorio (*Una virgen cristiana*).<sup>399</sup>

Para estas mujeres, pintar no era una actividad que debiera realizarse a escondidas, sino que formaba parte de las cualidades femeninas por lo que les daban facilidades para realizarla. Sin embargo, no tenían un estudio propio en donde desarrollar su trabajo porque su actividad pictórica era vista como un pasatiempo y no como una actividad profesional. De tal suerte que se les asignaba como tarea realizar copias de cuadros del arte universal o de sus propios maestros sin que pareciera importante rescatar el universo femenino.

La obra de arte surge de la necesidad de expresión del ser humano.

Esa expresión está marcada por la vida misma del autor (su condición social, económica, vivencias, etcétera), que se ven reflejadas en la obra.

Ahora bien, la necesidad de comunicar las vivencias no es privativa o se define por algunos de los sexos en especial, sino que es una condición humana.

El género humano, además de ser faber, es lúdico, erótico y parlante, el arte puede considerarse una forma de lenguaje para comunicar vivencias.

Por lo que considero que la obra de arte no tiene género.

Ahora bien, el punto de vista de una mujer puede ser diferente al de un hombre, porque se ha desarrollado en condiciones diferentes, lo que tiene que

---

<sup>399</sup> Memoria del Primer coloquio de arte y género, Instituto Nacional de las Mujeres, México, 2002, p. 219 - 220

“decir” una mujer es diferente a lo que tiene que “decir” un hombre, porque se han enfrentado a circunstancias de vida distintas.

Mientras que la sociedad admite que un hombre siga la profesión de artista y se desarrolle como tal, incluso se le llega a admirar, la misma vocación en una mujer se considera sólo como un pasatiempo o una cualidad que agrega valor a su persona, siempre en función del hombre.

A las mujeres no se les ha dado igualdad de oportunidades para expresarse porque se considera que tienen funciones y responsabilidades diferentes: Hogar, esposo, hijos y sólo cuando éstas responsabilidades están cubiertas puede dedicarse al “tiempo de ocio” o tiempo de creación y expresión.

Lo anterior no significa que sea menos capaz de expresarse sino que está condicionada y limitada su forma y tiempo de expresión. También se considera que al estar restringida a un espacio limitado como el Hogar tampoco tiene mucho qué decir. A esto es a lo que tanto María como Lilia tuvieron que enfrentarse para luchar por su derecho a tener tiempo y espacio propios.

Ninguna de las dos dejó de lado a sus hijos, ni renunciaron a su condición femenina (como algunas feministas), pero ambas tuvieron que romper con los atavismos que las condenaban a la clásica vida hogareña.

Desafiaron lo establecido y admitido socialmente, incluso sufrieron el rechazo de un sector. Sin embargo, lejos de asumirse como débiles, desafiaron con valor a los condicionamientos que les imponían un lugar y una función social. Esta lucha queda plasmada en su obra.

Seguramente la batalla se inició dentro de ellas mismas. Ya que era más cómodo asumirse como la mayoría de las mujeres sometidas a los cánones, patrones de comportamiento y trabajos que estaban designados a su condición femenina.

Después, enfrentaron a su núcleo cercano, especialmente a su esposo, lo cual debe haber sido una fuente de angustia ya que al confrontarlo sabían claramente que detrás vendría todo el mundo social.

Esta lucha también significó la soledad, pues las separaciones implican pérdida de amistades, seguridad económica, social y de status. Es claro que ambas tuvieron la plena conciencia de que debían separarse de todo lo que significaba lo establecido (*establishment*) para poder expresarse con total libertad, que pudieran escoger la forma como habían de hacerlo incluso los temas de su actividad.

En síntesis, tanto hombres como mujeres tienen necesidad de expresarse, sin embargo el hombre no está obligado a cambiar su forma de vida ni ir en contra de los patrones sociales para hacerlo.

La obra de arte es el resultado de la necesidad de expresión de experiencias concretas, únicas e irrepetibles propias del artista ligadas a la comprensión de sí mismo, de los otros y del mundo, María y Lilia tuvieron las mismas experiencias pero nunca tuvieron las mismas oportunidades para expresarlas.

Otro elemento más y muy importante a tomar en cuenta: por diversas razones ambas sufrieron una discapacidad física. Por lo que su espíritu impetuoso se vio atrapado en un cuerpo débil.

¿Qué significado pudo tener este evento desafortunado?

No estamos hablando de cualquier espíritu, sino del de dos mujeres que habían enfrentado a su época, que solas y con las manos vacías trabajaron para hacerse de un lugar en el mundo reservado a los hombres, que con la fuerza y madurez de la lucha quedaron encarceladas en un cuerpo débil...

Lo lógico y quizá lo esperado para muchos, incluso por su condición de mujeres o "sexo débil" era verlas, derrotadas por la enfermedad y vencidas por ir siempre a contracorriente, pero entonces no hubieran sido coherentes con los motivos de su batalla que fue siempre ganar su libertad.

El que Lilia haya tomado el pincel con la mano izquierda, ejercitándola para controlar su normal debilidad hasta obligarla a responder para realizar la manifestación de la última parte de su vida, expresa un gran sufrimiento así como desesperación por verse limitada.

Si bien, físicamente no le era posible mantener la fuerza de su mano para llevarla a realizar los violentos movimientos a los que estaba acostumbrado su espíritu para expresarse, debe haber enfrentado una lucha consigo misma para transmitir el vigor de su último aliento como se puede apreciar en la obra Incompleta.

Yo no diría que es realmente incompleta, sino el último grito de Lilia, que se interrumpió, pero se dejó escuchar hasta el día de hoy.

Principalmente, lo que permitió la hegemonía de los hombres en el arte fue que las mujeres han sido clasificadas a lo largo de la historia de manera marginal.

La división del trabajo por sexos permite la exclusión de la mujer de ciertos sectores, lo que determina su dependencia hacia el hombre. Sin embargo, con el desarrollo de la sociedad, cada vez fue más necesaria la intervención de la mujer en la vida económica. Aunque esta participación siempre se ha dado en un esquema de explotación, sojuzgamiento y dependencia.

En conclusión, el arte no tiene sexo, el sexo lo tenemos las personas que hacemos o nos dedicamos al arte. Aunque también es cierto que a partir del arte, se puede hacer crítica social por lo que, se puede manifestar una actitud que reivindique a su propio sexo.

Incluso cuando la mujer logró insertarse en el mundo con éxito, los antiguos modelos de la feminidad persisten. La mujer oscila entre la vida real y los arquetipos tradicionales y manipulados.

Se ha considerado a la mujer como aquella figura que debe cumplir con sus obligaciones en la casa, cuidar y educar a sus hijos y a su esposo al que debe procurar con cariño y evitar su mal humor.

Por mucho tiempo se consideró que las mujeres que se dedicaban a pintar, lo hacían como una especie de complemento o una cualidad más que desarrollaban. La mayoría copiaba temas porque no eran capaces de generar alguno propio. Al ser una actividad secundaria, no tenían un estudio propio en donde desarrollar su trabajo porque su actividad pictórica era vista como un pasatiempo y no como una actividad profesional.

En el caso de María Izquierdo, siguiendo las costumbres de la época, al igual que muchas mujeres, se decidió su matrimonio siendo ella una niña de 14 años. El esposo elegido era un militar bastante mayor que ella. Así transcurrió su vida obedeciendo a su esposo y criando hijos, la combinación hombre-militar-mayor seguramente intimidaron a María en la primera parte de su matrimonio.

Debió haber sido muy fuerte su necesidad de pintar para decidirse a separarse, dejar la vida provinciana y emigrar a la capital del país, para liberarse.

Su transformación fue radical, la verdadera María era una mujer que asistía a fiestas y hacía celebraciones en su casa muy a menudo. Expresaba la mexicanidad no a través de signos convencionales sino viviendo de las tradiciones como el pan de muerto. Expresaba el mundo de lo femenino, lo íntimo, lo indígena pero también manifestaba aspectos que eran relevantes acerca de su pasado como los juguetes, alacenas o escenas de circo y finalmente objetos de la vida cotidiana como el teléfono

Era una mujer que hablaba con la sencillez propia de un ama de casa, buena para dar consejos, cariñosa y cuidadosa con los suyos.

No le gustaba el feminismo pero apoyaba la realización de toda mujer, porque se interesó en la explotación femenina, quizá como parte de su propia biografía. Consideraba que era importante comprometerse con el rol de mujer y madre, en especial con el de madre porque era la forma de crear algo. Rechazó el orden impuesto por el hombre.

María Izquierdo, fue una pintora que logró construir un lenguaje único, por medio de trazos y sobre todo con colores, lo que la llevó a superar la representación convencional.

La obra de María, está conformada por retratos, paisajes, escenas diversas que captó como nadie, compuestas por colores plasmados con toda intensidad (característica que la habrá de distinguir de otros pintores).

El caso de Lilia Carrillo es un poco diferente, se casó con Ricardo Guerra y lo siguió al extranjero, tuvo hijos con él, pero finalmente decidió que la vida que le

ofrecía no era la que ella quería vivir, por lo que se separó y regresó a México. No la detuvo el regresar embarazada, sin trabajo y con un niño pequeño que la esperaba en casa de la abuela. Esta fue una época marcada por penurias y soledad. Lilia era una mujer retraída, con profundidad sensibilidad y capaz de introspección que se dio la oportunidad de volver a vivir en pareja con Manuel Felguérez.

Lilia pertenecía a un reducido grupo de pintores responsables del cambio que se mostró en la pintura mexicana a partir de aproximadamente de la mitad de la década de los 50's.

Su obra es un espacio mágico que encierra toda su vida, en silencio. Es un espacio de contemplación. En un continuo presente, dentro de la eternidad del color, poniéndolo en movimiento para que se convirtiera en inmovilidad a través de la forma. Sólo así su silencio se convertiría en voz.

Lilia Carrillo se ensimismaba cuando pintaba. Su obra no es el resultado de la inspiración: es la inspiración misma.

Lilia no nos da nada que no tengamos: nos devuelve, nos entrega, nos sirve para nuestro placer y nuestro deleite aquello que era nuestro y de lo que nos servíamos sin saber de su posesión: el sentido de la vida.

Silencio que nadie podía penetrar y sin embargo está allí, a la vista, densamente presente, cerrado y abierto sobre su única indiscutible cualidad: el más claro e impenetrable de los misterios. Por supuesto podemos decir, encierra su propia realidad, Lilia Carrillo vive en sus cuadros.

Algunos de sus cuadros, son como ver un mundo astral que cobran sentido, es como observar la totalidad. No tiene sentido mirar a cada estrella en particular si no es pensándolas todas en el mismo cielo.

Pintaba directamente sobre la tela preparada con blanco sin un bosquejo o plan previo. Iba tocando cuidadosamente con el pincel y difuminando el color, la mancha de color se iba construyendo simultáneamente al bosquejo de la obra. Al trabajar directamente sobre el blanco, Lilia concebía al cuadro

enfrentándose a la blancura como una forma de motivarse e inspirarse para pintar.

Era uno de esos seres con gran talento. Lo que quiso compartir a lo largo de su corta vida quedó plasmado silenciosamente en sus telas compuestas de amores y desamores, fragilidades, controversias, diálogos interiores, contemplación de la existencia y propuestas.

Entonces, la personalidad de estas 2 artistas mujeres asustó a muchos y es por eso que ellas dos y muchas otras en el campo del arte encontraron oponentes por cada persona que las quiso ayudar y hasta defender.

María quiso romper con el típico papel de la mujer abnegada separándose de su esposo al no sentirse plena, dejando de desempeñar papeles sublimes y renunciando a su libertad y personalidad.

Lilia, por su parte, hizo lo mismo al pensar en ella y dejar de lado el papel de madre abnegada y mujer común para buscar algo que ella quería, para sentirse plena, razón por la cual, a la fecha, sigue siendo juzgada.

Hay que entender que ellas no fueron mujeres sometidas como el estereotipo de la mujer mexicana, como es el caso de la madre, por satisfacciones personales. Nunca fueron pasivas o dependientes del hombre. Ellas rompieron con estereotipos sexuales, en el que se impide que ellas alcancen la igualdad de reconocimiento entendido como un pacto para el buen funcionamiento de la sociedad.

La mujer divorciada, era una vergüenza social, porque la familia por definición es la primera célula de la sociedad, al quedar destruida se pone en peligro el resto de la comunidad y normalmente quien lleva el peso de mantener unida a la familia es la mujer.

La importancia que ha adquirido esta presencia femenina es evidenciar la posibilidad de ser artistas a pesar de ser mujeres. En otras palabras, tratan de recuperar lo femenino a partir de una afirmación como verdaderas mujeres, capaces de existir y producir.

El talento que algunas de ellas manifiestan necesita de un espacio cultural propio para conseguir una proyección de acuerdo a sus potencialidades.

Las mujeres artistas contemporáneas intentan mostrar el universo a través de múltiples expresiones que les permiten conformar un mosaico multicolor con las obras que crean. Estas aportaciones se traducen en lenguajes inéditos por los cuales nos hablan a su modo de su entorno, la forma de percibirlo y de percibirse a sí mismas habitándolo además de manifestar el sentimiento en cada una de sus propuestas, logrando la comunicación propia del arte.

Ahora bien, una vez más ¿qué es lo que tienen que decir las mujeres? Justamente la forma como desde su posición se ve el mundo, porque no tenemos la misma situación que los hombres. No significa que las mujeres vean ciertos colores y los hombres otros, o que capten la realidad distorsionada, insisto, lo que pasa es que la percepción del mundo está influida por el lugar en el que se vive y desde el cual se observa al mundo.

Es cierto que soy mujer pero no creo que exista arte femenina como tampoco arte femenino sino que como seres humanos tenemos la necesidad de expresar nuestros sentimientos para compartirlos con los otros, despertando su sensibilidad. Lo anterior, me permite afirmar que tampoco existe sensibilidad femenina o masculina, mi mirada es más amplia, pienso en el sentimiento del ser humano que vive una vida y que encierra toda una pluralidad de posibilidades para manifestar la experiencia de la vida.

Incluso cuando una mujer hable acerca de la mujer, el resultado final será una obra de arte o no, dependiendo de la calidad de su lenguaje, el sentimiento, la originalidad, etc.

En general, tanto María como Lilia son ejemplos idóneos para expresar cómo las mujeres también tenemos algo que decir ya sea mediante el arte, la técnica o los mismos colores, **el único pecado y dificultad para hacerlo, es y ha sido nacer mujer.**

## BIBLIOGRAFIA

ABOITES AGUILAR, Luis. *El último tramo, 1929 – 2000*, en Pablo Escalante Gonzalbo Et Al, Nueva historia mínima de México, El Colegio de México, quinta reimpresión, México, 2008.

ABRIL, Gonzalo. Análisis crítico de textos visuales: Mirar lo que nos mira. Editorial Síntesis, Madrid, España, 2007.

ACEVEDO, Esther (coord.) Hacia otra historia del arte en México. la fabricación del arte nacional a debate (1920- 1950). Tomo III, CONACULTA, México, 2002.

ACHA, Juan. El consumo artístico y sus efectos. Ed. Trillas. México, 1988.

---- Crítica del arte. Teoría y práctica. Ed. Trillas, reimpresión, México, 2006.

---- Los conceptos esenciales de las artes plásticas. Ed. Coyoacán, segunda edición, México, 2006.

ADELANTADO, Olga. Et Al. Femenino, Plural. Doce artistas valencianas. Exposición Itinerante presentada con la colaboración de la embajada de España 1997 – 1998. UNAM, México, 1997.

ALEXANDER, Jeffrey C. Sociología Cultural. Formas de clasificación en las sociedades complejas. Ed. Anthropos. Colección ciencias sociales no. 23, Barcelona, España, 2000.

ÁLVAREZ, Alfredo Juan. La mujer joven en México. Ed. El Caballito, tercera edición, México, 1985.

AMADOR BECH, Julio. El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales, tesis doctoral en antropología del arte, ENAH – INAH, México, 2001.

---- El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales, UNAM, México, 2008.

ARIZPE, Lourdes (coord.) Los retos culturales de México. UNAM, CRIM y Miguel Ángel Porrúa, México, 2004.

ARNHEIM, Rudolph. Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Ed. Alianza, cuarta reimpresión, Madrid, España, 2008.

ARNOLD, Dana. Una brevísima introducción a la historia del arte. Ed. Océano, México, 2007.

BARBOSA, Araceli. Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género. Casa Juan Pablos UAEM, México, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Elogio al maquillaje* en El pintor de la vida moderna. Ed. Libros del Langre, España, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. El sistema de los objetos. Siglo XXI Editores, décimo segunda edición, México, 1992.

---- Crítica de la economía política del signo. Siglo XXI Editores, décimo quinta edición, México, 2007.

BAUMGART, Fritz. Historia del arte. Ed. Del serbal, Barcelona, España, 1991.

BAZANT, Jan. Breve historia de México. De Hidalgo a Cárdenas (1805 – 1940). Ediciones Coyoacán, colección historia no. 34, quinta reimpresión, México, 2006.

BENITEZ DUEÑAS, Issa Ma. (coord.) Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960- 2000) Tomo IV, CONACULTA, México, 2004.

BEUCHOT, Mauricio y VELASCO, Ambrosio. Interpretación, diálogo y creatividad. Quintas jornadas de hermenéutica. Instituto de Investigaciones Filológicas/ Facultad de Filosofía y Letras/UNAM , México, 2003.

---- Hermenéutica, analogía y símbolo. Ed. Herder, México, 2004.

---- Et Al, Hermenéutica de la encrucijada, ed. Anthropos, Colección autores, textos y temas, 1 edición, Barcelona, España, 2008.

BOURDIEU, Pierre. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Ed. Taurus, México, 2002.

---- Un arte medio. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España 2003

---- Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Ed. Anagrama, colección argumentos, cuarta edición, Barcelona, España, 2005.

BOZAL, Valeriano. Estudios de arte contemporáneo I. La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo. Ed. A Machado libros S.A, Madrid, España, 2006.

BRIUOLO DESTÉFANO, Diana. Juan Soriano. Pintor de antiguos y nuevos dilemas. Ed. CONACULTA, México, 2002.

BURKE, Peter. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Ed. Crítica, Barcelona, España, 2001.

BURR, Claudia (recopilación). María cumple 100 años. Ed. Tecolote, México, 2002.

CABALLERO, Martha y GARCÍA GUEVARA, Patricia. Género, cultura y sociedad, Serie de investigaciones del PIEM (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer. Curso de vida y trayectorias de mujeres profesionales. Vol. 4. Colegio de México, México, 2007.

CANCHÉ POOL, María Marcelina, Et Al. Trece estampas de mujeres mexicanas. Documentación y estudios de mujeres, A.C. Ed. DEMAC, México, 2004.

CAO, Marián L.F., Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria. Ed. Narcea, Madrid, España, 2000.

- CARRARA GARCÍA, Carmen y MARTÍNEZ, Javier (coordinación) Casa del lago. Un siglo de historia. Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, 2001.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. Pintura Contemporánea de México. Ediciones ERA, tercera reimpresión, México, 2001.
- CAREAGA, Gabriel. Mitos y fantasías de la clase media en México. Joaquín Mortis, México, 1981.
- CASSIRER, Ernst. Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura. FCE, colección popular no. 41, vigésima tercera reimpresión, México, 2006.
- CEBALLOS GARIBAY, Héctor. El saber artístico. Ediciones Coyoacán, primera reimpresión, México, 2003.
- CHÁVEZ GUERRERO, Julio, SÁNCHEZ VENTURA, Noé, ZAMORA AGUILA, Fernando. Arte y diseño. Experiencia, creación y método. UNAM, México, 2002.
- COLOMBRES, Adolfo (compilador). La cultura popular. Ediciones Coyoacán, diálogos sociología, segunda edición, México, 2002.
- CORONA, Pablo Edgardo. Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad. Ed. Biblos. Colección fenomenología y hermenéutica, Buenos Aires, Argentina, 2005.
- CORREDOR- Matheos, J. Tamayo, Ed. Polígrafa, Barcelona, España, 1987.
- CROW, Thomas. Inteligencia del arte, FCE, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2008.
- DAVIS, Walter A. Arts and politics. Psychoanalysis, ideology, theater. Pluto Press, London, England, 2007.
- DALLAL, Alberto (Editor). El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estudios de Arte y Estética No. 59, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2006.
- DE LA CRUZ, Anamari, Et Al. Siete estampas de mujeres mexicanas. Documentación y estudios de mujeres A.C. Ed. DEMAC, México, 2001.
- DEBROISE, Olivier y MEDINA, Cuauhtemoc, Proyecto Teratoma. La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968 – 1997. MUCA/ UNAM, México, 2007.
- DEL CONDE, Teresa. ¿Es arte? ¿No es arte? El campo artístico y la historia del arte. CONACULTA/INBA/Amigos del Museo de arte moderno, México, 2000.
- Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX. Ed. Fondo editorial de la Plástica Mexicana, México, 2001.
- DEWEY, John. El arte como experiencia. Ed. Paidós colección estética no. 45, Barcelona, España, 2008.

DILTHEY, Wilhelm, Obras de Wilthelm Diltthey, Tomo VII: *El mundo histórico*, FCE, México, 1978.

---- Dos escritos sobre hermenéutica. *El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Ed. Istmo, Madrid, España, 2000.

DONDIS, D.A. La sintaxis de la imagen. *Introducción al alfabeto visual*. Ed. Gustavo Gili, 18ª tirada, Barcelona, España, 2006.

DORFLES, Gillo. El devenir de las artes. Brevarios 170 FCE quinta reimpresión, México, 2004.

DÜCHTING, Hajo. Wassily Kandinsky. 1866 - 1944 Una revolución pictórica. Ed. Taschen, Colonia, Alemania, 2007.

DURAND, Giles. El retorno de Hermes. Ed. Anthropos, Barcelona, España, 1990.

DURAND, Gilbert. La imaginación simbólica. Amorrortu Editores, segunda edición, Buenos Aires, Argentina, 2007.

EAGLETON, Terry. La idea de cultura. *Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Ed. Paidós. Barcelona, España, 2009.

ECO, Umberto. La definición del arte. Ed. Destino, colección Imago mundi, segunda impresión, vol. 4, Barcelona, España, 2005.

EISLER, Riane. El cáliz y la espada. *La mujer como fuerza en la historia*. Ed. Pax, segunda reimpresión, México, 2005.

F. POWELL, William, El color y su uso. Ed. Blume, biblioteca del artista, Barcelona, España, 2005.

FERRARIS, Marizio. Historia de la hermenéutica. Ed. Siglo XXI, lingüística y teoría literaria, segunda edición, México, 2005.

FISCHER, Ernst. La necesidad del arte. Nueva colección Ibérica/ Ed. Península, Barcelona, España, segunda edición, 1970.

FRANCASTEL, Pierre. Sociología del arte. Emecé Editores, Buenos Aires, Argentina, 1972.

GADAMER, Hans Georg. Hermenéutica de la modernidad. *Conversaciones con Silvio Vietta*. Ed. Minima Trotta, Madrid, España, 2004.

---- Verdad y Método, Tomo I, colección hermeneia, no. 7, Ed. Sígueme, décimo segunda edición, Salamanca, España, 2007

---- Verdad y Método, Tomo II, colección hermeneia no. 34, Ed. Sígueme. Salamanca, España, 2004

GAGE, John. Colour in art. Ed. Thames & Hudson world of art, LTD London, 2006.

GARAGARZA, Luis. La interpretación de los símbolos. *Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual.* Ed. Anthropos, colección Hermeneusis, no. 7, Barcelona, España, 1990.

---- Introducción a la hermenéutica contemporánea. *cultura, simbolismo y sociedad.* Ed. Anthropos, colección Hermeneusis, no. 18, Barcelona, España, 2002.

GARCIA PONCE, Juan. Nueve pintores mexicanos. UNAM Coordinación de difusión cultural, 2da edición, México, 2006.

GEERTZ, Clifford. Los usos de la diversidad. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, España, 1996.

---- La interpretación de las culturas. Gedisa Editorial, serie CLA DE MA antropología, décimo tercera impresión, Barcelona, España, 2005.

GENDE, Carlos Emilio. Lenguaje e interpretación en Paul Ricoeur. *Su teoría del texto como crítica a los reduccionismos de Umberto Eco y Jacques Derridá.* Ed. Prometeo libros, Buenos Aires, Argentina, 2004.

GENNARI, Mario. La educación estética. *arte y literatura.* Ed. Instrumentos Paidós no. 16, colección arte y literatura, Barcelona, España, 1997.

GOMBRICH, E.H., HOCHBERG, J, BLACK, M. Arte, Percepción y Realidad. Ed. Paidós, segunda reimpresión, Barcelona, España, 1996.

---- Arte e Ilusión. *estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Ed. Debate. Madrid, España, 1998.

---- Imágenes simbólicas. *Estudios sobre el arte del renacimiento 2.* Ed. Debate, Madrid, España, 2001.

---- Los usos de las imágenes. *Estudio sobre la función social del arte y la comunicación visual,* FCE, México, 2003.

---- La historia del arte. Ed. Phaidon, impreso en China, 2007.

GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, Maricela (texto). El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros. *Imágenes del arte mexicano,* UNAM IIE, México, 1994.

---- Tina Modotti y el muralismo mexicano. Colecciones del archivo fotográfico IIE- UNAM, México, 1999.

GONZANLBO AIZPURU, Pilar (directora) DE LOS REYES, Aurelio (coord.). Historia de la vida cotidiana en México. *Siglo XX: campo y ciudad.* Tomo V, FCE/Colmex, México, 2006.

HARRIS, Jonathan. Art History. *The key Concepts.* Ed. Routledge, Taylor & Francis Group, London y Nueva York, 2006.

HAUSER, Arnold. Sociología del arte. Ed. Guadarrama, Madrid, España, 1975.

---- Historia Social de la literatura y el arte I: desde la prehistoria hasta el Barroco. Ed. Debolsillo, segunda edición. España, 2005.

HEGEL, Georg W. Friedrich. Filosofía del arte o estética. ABADA Editores/UAM, serie lecturas de filosofía, Madrid, España, 2006.

---- Lecciones sobre la estética. Mestas Ediciones, Madrid, España, 2003.

HEIDEGGER, Martin. Arte y poesía. FCE, México, 2004.

HEINICH, Natalie. Lo que el arte aporta a la sociología. CONACULTA, México, 2001.

---- La sociología del arte. Ed. Nueva visión, colección claves, Buena Aires, Argentina, 2003.

HIJAR, ARGÜELLO, Alberto; HIJAR GONZÁLEZ, Alberto; RUIZ CASO, Cristina; ESQUIVEL, Miguel Ángel. Arte y Utopía en América Latina. CONACULTA/INBA/ Centro Nacional de investigación/ Documentación e información de Artes Plásticas, México, 2000.

HIRIART, Hugo. Circo callejero. CONACULTA – INHA, Ediciones Era, México, 2002.

Historia general de México. Ed. Colegio de México, México, 2000.

ILLADES, Carlos. Breve introducción al pensamiento de E.P. Thompson. UAM, México, 2008.

KANDINSKY, Vassily. Sobre lo espiritual en el arte. Ed. Andrómeda, Buenos Aires, Argentina, 2006.

KASEP IBAÑEZ, Graciela. El muralismo en México: comunicación a través de la imagen. Estudio del caso José Clemente Orozco, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, noviembre 2002.

KNAPP, Mark L. La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno. Ed. Paidós. Reimpresión, México, 2005.

KRIEGER, Peter (Editor) Arte y ciencia. XXIV coloquio internacional de Historia del Arte. Estudios de Arte y Estética No. 53, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2002.

LARA ELIZONDO, Lupina. Visión de México y sus artistas, Siglo XX 1901-1950. Tomo I, Promoción de Arte Mexicano, Quilitas, segunda edición, México, 2001.

---- Visión de México y sus artistas, Siglo XX 1951- 2000. Tomo II, Promoción de Arte Mexicano, Quilitas, segunda edición, México, 2001.

LARIOS MORALES, Marcia (coord.) Memoria: Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas. Difusión cultural UNAM/ CONACULTA, México, 1999.

LIESSMANN, Konrad Paul. Filosofía del arte moderno. Ed. Herder, Barcelona, España, 2006.

- LINCE CAMPILLO, Rosa María. Hermenéutica: Arte y ciencia de la interpretación. FCPyS, UNAM, México,
- LIZARAZO ARIAS, Diego. Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes. Siglo XXI editores, México, 2004.
- LOAEZA, Soledad. Clases medias y política en México. La querrela escolar, 1959 – 1963. Ed. Colegio de México/ Centro de Estudios Internacionales, segunda reimpresión, México, 1999.
- LÓPEZ QUINTAS, Alfonso. La experiencia estética y su poder formativo. Ed. Universidad de Deusto, serie filosofía vol. 33, Bilbao, España, 2004.
- LOZANO, Luis Martín. (coordinador editorial), Et Al. María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color. Landucci editores/CONACULTA, México, 2002.
- LUCAS MARÍN, Antonio. Sociología de la comunicación. Ed. Trotta, colección estructuras y procesos, serie ciencias sociales, segunda edición, Madrid, España, 2003.
- LUHMANN, Niklas. El arte de la sociedad. Ed. Herder/UIA, México, 2005.
- LULL, James. Medios, comunicación, cultura. aproximación global. Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina, 1997
- MANDOKI, Katya. Estética cotidiana y juegos de la cultura. Ed. CONACULTA-Fonca, Siglo XXI, colección prosaica uno, México, 2006.
- MANNHEIM, Karl. Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento. FCE, México, 2004.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. Arte y Artistas mexicanos del siglo XX. Serie lecturas mexicanas, CONACULTA, México, 2000.
- Una visión del arte y de la historia. Tomo II, IIE/UNAM, reimpresión, México, 2007.
- Una visión del arte y de la historia. Tomo III, IIE/UNAM, reimpresión, México, 2007.
- Una visión del arte y de la historia. Tomo IV, IIE/UNAM, reimpresión, México, 2007.
- Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor, IIE, cuadernos de historia del arte no. 32, segunda edición, UNAM, México, 2005.
- MARTIARENA, Óscar. Estudios sobre Foucault y otras historias de culpas y confesiones de Indios. Biblioteca de la Universidad Veracruzana, México, 2005.
- MARTINEZ – VAL, Juan. Comunicación en el diseño gráfico. La lógica de los mensajes visuales en diseño, publicidad e Internet. Ed. Del laberinto, Madrid, España, 2004.
- MAUSS, Marcel. Sociología y antropología. Espejos y Máscaras. Traducción de Anselm Strauss. Ediciones Metailie, París, Nueva York, 1992.

MICHEL, Guillermo. Una introducción a la hermenéutica. *Arte de los espejos*. Castellanos editores, México, 1996.

MONDRIAN, Piet. Arte plástico y arte plástico puro. Ediciones Coyoacán, diálogo arte no. 93, México, 2007.

MORENO VILLARREAL, Jaime. Lilia Carrillo. *La constelación secreta*. CONACULTA, Galería Colección de Arte Mexicano, Ediciones ERA, México, 1993.

---- Siglo XX: grandes maestros mexicanos. Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Ed. Marco, Monterrey, México, 2002.

MONSIVAIS, Carlos. *La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas* en José Emilio PACHECO, Et. Al. En torno a la cultura nacional. Sep – ochentas, México, 1982.

MUCA, UNAM. Los colores del pensamiento de frontera a frontera. *Expresiones plásticas de 100 mujeres*. Talleres de Artes Plásticas Sanuraya, SA de CV, México, 1997.

Nueva Historia Mínima de México. Ed. Colmex, quinta reimpression, México, 2008.

NUÑEZ CRUZ, Maribel. La tradición hermenéutica en la sociología contemporánea. Miguel Ángel Porrúa/ ITESM Campus Estado de México, México, 2008.

OLEA, Oscar. Historia del arte y juicio crítico. Estudios de arte y estética no. 39, IIE/UNAM, México, 1998.

OLES, James (coordinación académica). Arte moderno de México. *Colección Andrés Blaisten*. UNAM, México, 2005.

ORTIZ OSÉS, Andrés. Amor y sentido. *Una hermenéutica simbólica*. Ed. Anthropos, colección hermeneusis no. 19, Barcelona, España, 2003.

---- Diccionario de hermenéutica. Ed. Universidad de Deusto, quinta edición, Bilbao, España, 2006.

PALAZÓN MAYORAL, María Rosa (compiladora). Antología de la estética en México siglo XX. Lecturas universitarias no. 46, UNAM, México, 2006.

---- La estética en México, FCE, UNAM, México, 2006.

PANOFSKY, Erwin. La perspectiva como forma simbólica. Fabula Tusquets Editores, tercera edición, Barcelona, España, 2008.

---- El significado de las artes visuales. Ed. Alianza forma. Segunda reimpression, Madrid, España, 2008.

PARSONS, Michel J. Cómo entendemos el arte. *Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia estética*. Ed. Paidós, colección arte y educación, Barcelona, España, 2002.

- PAULIK, Johannes. Teoría del color. Ed. Paidós, Barcelona, España, 2007.
- PIERRE, José. María Izquierdo, *Situación de María Izquierdo* en la pintura mexicana, Centro cultural de arte contemporáneo. México, Nov. 1988- 1989.
- PONIATOVSKA, Elena. Todo México. Tomo II, Ed. Diana, segunda impresión, México, 1995.
- Las siete cabritas. Ediciones Era, cuarta reimpression, México 2006.
- POWELL, William F. El color y su uso. Biblioteca del artista, Ed. Blume, Barcelona, España, 2005.
- PRIETO CASTILLO, Daniel. Diseño y comunicación, Ediciones Coyoacán, Tercera reimpression, México, 2005.
- RAMÍREZ CASTAÑEDA, Elisa. Rufino Tamayo, vuela con sus raíces. CONACULTA, México, 1999.
- RAMÍREZ, Santiago. El mexicano, psicología de sus motivaciones. Ed. Grijalbo, cuarta reimpression, México, 2006.
- RAMOS ESCANDÓN, Carmen (coord.) Presencia y transparencia. La mujer en la historia de México. Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Colegio de México, segunda edición, México, 2005.
- RICOEUR, Paul. Conflicto de las interpretaciones. Ensayos sobre hermenéutica, FCE, Sección obras de filosofía, México, 2003.
- Teoría de la interpretación discurso y excedente de sentido. Ed. Siglo XXI Editores/ UIA, Sexta edición en español, México, 2006.
- ROCHA, Martha Eva. El album de la mujer. Antología ilustrada de las mujeres, Vol. IV. El Porfiriato y la Revolución, Colección divulgación, CONACULTA, 1985.
- ROQUE, Georges (coord.) El color en el arte mexicano. UNAM IIE, México, 2003.
- ROUSSELOT. La mujer en el arte. Ed. Argos, Barcelona, España, 1971
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas. FCE, sección de obras de filosofía, segunda edición, México, 2003.
- SCHNEIDER ADAMS, Laurie. Explorar el arte. Ed. Blume, Barcelona, España, 2004.
- SEFCHOVICH, Sara. La señora de los sueños. Ed. Planeta, México, 1993.
- SEYDEL, Ute; LORENZANO, Sandra; BIRON Rebecca; RODRIGUEZ SOSA, Mariana. Género, cultura y sociedad. Serie de investigaciones del PIEM (Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer) Expresiones culturales y de género. Tomo III. Ed Colegio de México, México, 2006.

SIGAL Y MOISEEV, Silvia; ALAZRAKI PFEFFER, Rita; MARCOVICH GITLIN, Eva y EPEISTEIN RAPAPORT, Rina. Historia de la cultura y el arte. Ed. Pearson Educación, primera reimpresión, México, 1998.

SHINER, Larry. La invención del arte. una historia cultural. Ed. Paidós, Barcelona, España, 2001.

SILBERMAN, A. Sociología del arte. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1971

SIMMEL, Georg. Shopenhauer y Nietzsche. Ed. Prometeo, Buenos Aires, Argentina, 2005.

SOLARES, Blanca (coord.) Los lenguajes del símbolo: Investigaciones de hermenéutica simbólica. Ed. Anthropos, colección hermeneusis no. 17, CRIM/UNAM, Barcelona, España, 2001.

SOLARES, Blanca, VALVERDE VALDES, María del carmen (Coord.) Symbolon: Ensayos sobre cultura, religión y arte. IIF, cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas no. 30, CRIM/UNAM, México, 2005.

SUÁREZ, Alicia y VIDAL, Mercé. Historia universal del arte: el siglo XX. Vol. 9, Ed. Planeta, Barcelona, España, 1992.

TAMÉS MUÑOZ, Enrique, Para entender el arte, Lecturas en humanidades 3. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey campus Ciudad de México, departamento de humanidades, México, 1997.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, Historia de las seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Ed. Technos, Madrid, España, 2002

THOMPSON, John B, Ideología y cultura moderna teoría crítica social en la era de la comunicación de masas. Ed. UAM, colección teoría y análisis, segunda reimpresión de la segunda edición, México, 2006.

THOMPSON, Jon. Como leer la pintura moderna. Entender y disfrutar los maestros modernos de Courbet a Warhol, Ed. Electa, Barcelona, España, 2007.

TOLSTOI, Lev N. Qué es el arte. Ed. EUNSA, Ediciones de Navarra, Pamplona, España, 2007.

TOUSSAINT, A. Resumen gráfico de la historia del arte en México. Ed. Gustavo Gili, México, 1986.

VALERA, Olga (compiladora). La mujer desde la antigüedad hasta nuestros días (abordaje multidisciplinario), Ed. Lumen, Buenos Aires, Argentina, 2005.

VALLARINO, Roberto. Fernando García Ponce. la atracción por poblar el vacío. Ed. Círculo de arte, CONACULTA, México, 2002

WOODFORD, Susan. Cómo mirar un cuadro. Ed. Gustavo Gili, Novena tirada, Barcelona, España, 2004.

ZAMORA ÁGUILA, Fernando. Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación. UNAM, México, 2007.

## REVISTAS

Arte e imagen. Tomo III. Ed. CONACULTA. México 2002

ANDAMIOS, Revista de investigación social. Colegio de humanidades y ciencias sociales, UACM, Vol. 2, número 4, México, junio 2006.

Artes de México. *El circo... arte y poesía*. Ediciones ERA, No. 83, México, 2007.

Artes de México. *El circo II... leyenda y color*. Ediciones ERA, No. 84, México, 2007.

Estudios Políticos, Revista de Ciencias Políticas y Administración Pública, cuarta época, No. 19, septiembre – diciembre, 1998.

Revista mexicana de ciencias políticas y sociales. División de Estudios de posgrado, Año L, No. 203, Facultad de ciencias políticas y sociales, UNAM, Mayo – Agosto, 2008.

Resumen. *Pintores y pintura mexicana*. Directora Lupina Lara Elizondo. Remedios Varo y Guillermo López Beltrán. Promoción de arte mexicano SA de CV, año 2, No. 17, México, 1996.

Resumen. *Pintores y pintura mexicana*. Directora Lupina Lara Elizondo. Francisco Toledo y Feliciano Béjar. Promoción de arte mexicano SA de CV, año 3, No. 36, México, 1997.

Resumen. *Pintores y pintura mexicana*. Directora Lupina Lara Elizondo. Rufino Tamayo y Jorge Alzaga. Promoción de arte mexicano SA de CV, año 4, No. 42, México, 1999.

Resumen. *Pintores y pintura mexicana*. Directora Lupina Lara Elizondo. David Alfaro Siqueiros y Oris Robertson. Promoción de arte mexicano SA de CV, año 5, No. 48, México, 2000.

Resumen. *Pintores y pintura mexicana*. Directora Lupina Lara Elizondo. Diego Rivera y Juan Torres. Promoción de arte mexicano SA de CV, año 6, No. 49, México, 2001.

Resumen. *Pintores y pintura mexicana*. Directora Lupina Lara Elizondo. José Clemente Orozco y Gilberto Aceves Navarro. Promoción de arte mexicano SA de CV, año 6, No. 53, México, 2001.

Resumen. *Pintores y pintura mexicana*. Directora Lupina Lara Elizondo. Lilia Carrillo y Paloma Torres. Promoción de arte mexicano SA de CV, año 11, No. 81, México, 2006.

TAMÉS MUÑOZ, Enrique, Sitio. Arquitectura y Ciudad. Ciudad Mutable. Las modernidades en el arte. Escuela de Arquitectura del ITESM – CCM, México, 2006.

## OTROS

CASTAÑEDA, Fernando. Apuntes de clase de Enfoques teórico- metodológicos contemporáneos, Posgrado de Estudios Políticos y Sociales, México, 2007

Catálogo de la exposición Ruptura: 1952- 1965. Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil, Museo Biblioteca PAPE, INBA/ SEP, México, 1988.

María Izquierdo 1902- 1955. Catálogo del Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, 1996.

Museo de San Carlos, Memoria del Primer coloquio de arte y género, CORTINA, Leonor. Pintoras mexicanas del siglo XIX. Editado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, cultura, México, 1985.

TOVAR, Raúl. Signos de luz. Catálogo de la Galería universitaria Aristos, Centro de Investigación y servicios museológicos, UNAM, México, 1991.

VILLAURRUTIA, Xavier, Catálogo de la exposición Tamayo 25 años de su labor pictórica, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1948.

## PAGINAS DE INTERNET

[www.lajornada.unam.mx](http://www.lajornada.unam.mx). 19 de enero de 2006: los murales de María Izquierdo. Margo Glantz

<http://vulcano.wordpress.com/2006/12/01/sebastian-salgado-un-simbolo-de-la-fotografia-comprometida/>

<http://fersainz.wordpress.com/2007/12/07/¿que-es-mexico-para-maria-izquierdo/>

[http://www.vanguardia.com.mx/diario/noticia/arte/vidayarte/maria\\_izquierdo\\_en\\_marco/234905](http://www.vanguardia.com.mx/diario/noticia/arte/vidayarte/maria_izquierdo_en_marco/234905)

<http://arteyliteratura.blogia.com/>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa\\_Izquierdo\\_\(pintora\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Izquierdo_(pintora))

[www.info%20de%20pintoras/maria%20izquierdo/maria\\_izquierdo.html](http://www.info%20de%20pintoras/maria%20izquierdo/maria_izquierdo.html)

<http://www.museocjv.com/mariaizquierdo%20biografia.htm>

[http://www.galeria.50megs.com/textos/muchos\\_sucesos.html](http://www.galeria.50megs.com/textos/muchos_sucesos.html)

[http://www.marco.org.mx/exposiciones/pdf/Mar%C3%ADa\\_Izquierdo.pdf](http://www.marco.org.mx/exposiciones/pdf/Mar%C3%ADa_Izquierdo.pdf)

<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=paintingSpanish&numID=657>

[www.lajornada.unam.mx](http://www.lajornada.unam.mx): GLANTZ, Margo. *Lilia Carrillo en el Museo Cuevas*. Jueves 19 de junio de 2003