

ATRAVESAR EL TIEMPO

Memorias y presentes de la colección Carrillo Gil

[Crossing time. Memories and present from the Carrillo Gil Collection]

02 AUG 24

05 JAN 25



MACG 50 ANNIVERSARY

ALVAR CARRILLO GIL AND CARMEN TEJERO BEGAN TO ASSEMBLE THEIR COLLECTION

of modern Mexican art in the 1930s. The collection included works by José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Wolfgang Paalen, Gunther Gerzso, and Diego Rivera, a specialized library, works by other Mexican artists, Japanese prints from the 17th to the 19th centuries, as well as Mexican and European avant-garde prints. In 1972 the Carrillo Gil family transferred their collection to the State through a purchase-donation contract, giving the works a price lower than their market value and including the building designed and built to exhibit them. The museum was inaugurated in August 1974.

The most extensive part of this collection, which is central to this exhibition, is made up of easel works by the muralists Orozco and Siqueiros. These comprise small-format paintings, drawings, engravings, and some sketches for murals. It includes seven cubist works by Diego Rivera—very different from his mural work—and pieces by Wolfgang Paalen and Gunther Gerzso, artists who were not part of the muralist movement. The collection emphasizes nationalist and socially committed tendencies, but also allows us to understand the plurality of options in Mexican art during the 20th century.

This exhibition celebrates 50 years since the museum was founded. It is the result of a seminar organized at the Museo de Arte Carrillo Gil of INBAL, with researchers from the Instituto de Investigaciones Estéticas, and undergraduate and graduate students from UNAM and El Colegio de México. Among several possibilities, the seminar decided to organize the works according to their iconography, as this allowed us to identify the interests of the collector and the painters, which have not always been present in the reflection on the arts of those years: for example, the attention to family themes, or the evident and continued interest in the performing arts.

At the same time, an educational project has been developed, advised by the Department of Educational Research of the Center for Research and Advanced Studies of the National Polytechnic Institute, in collaboration with teachers and directors of elementary and secondary education schools, as well as teachers and students of campus number 8, “Miguel E. Schulz”, of the National Preparatory School. In addition to participating in the curatorial selection, the educational project resulted in a proposal for the continuous elaboration of didactic materials that give permanence to the dissemination of the collection.

THE COLLECTOR AND HIS SPACES

Alvar Carrillo Gil, a pediatrician originally from Opichén, Yucatán, and his wife, Carmen Tejero, assembled a collection of modern Mexican art that became one of the most important in the country. This section shows the paintings that were closest to them personally.

The supplementary material documents Carrillo Gil's time as a physician, his development as a collector in Mexico City, his opinions on art—that he published in medical journals and national newspapers—, and the blueprints of the museum. Carrillo Gil was an active collector: he developed an important work as a cultural promoter in a very dynamic artistic environment. From this activity arose the museum project to preserve and socially disseminate the works. His intervention in the field of the arts also led him to establish bonds with artists and their families, among them José Clemente Orozco and David Alfaro Siqueiros.



JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La Chole, 1913-1915

Lápiz sobre papel
42.2 x 25.7 cm

Titulado originalmente *Mujer*, en el catálogo de la colección publicado en 1949, este dibujo fue el primero que adquirió Alvar Carrillo Gil, en 1939. Aunque después se interesaría por otros aspectos en la obra de Orozco, la elección deja ver su preferencia por los asuntos satíricos o de crítica social. En las primeras décadas del siglo XX la modernidad femenina (la falda corta, el pelo corto, la sonrisa de complicidad) levantaba temores relativos a la posibilidad de una regresión, en la que el deseo detuviera el proceso evolutivo. Tanto el pintor como su coleccionista subsumían este temor en el señalamiento de lo perturbador y ominoso en algunas corrientes artísticas del siglo XX.

Al efectuarse la compra-donación que constituyó este museo, el dibujo fue incluido en la lista del convenio con el título que Carrillo Gil acabó otorgándole de manera familiar: *La Chole*.

AUGUSTO H. ÁLVAREZ

Museo Carrillo Gil, 1958-1959

Pluma sobre papel albanene
60.9 x 44.4 cm

Museo de Arte Carrillo Gil, imagen del Acervo de Arquitectura Mexicana de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.
Fondo Augusto H. Álvarez, expediente: AHA136B20P05

AUGUSTO H. ÁLVAREZ Y ENRIQUE CARRALICAZA

Museo de Arte y casa habitación propiedad del Sr. Dr. Alvar Carrillo Gil, marzo 1959

Lápiz sobre papel mantequilla
90.9 x 30.4 cm

Museo de Arte Carrillo Gil, imagen del Acervo de Arquitectura Mexicana de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.
Fondo Augusto H. Álvarez, expediente: AHA136B20P01

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Retrato de Alvar Carrillo Gil, 1951

Óleo sobre tela
116 x 96 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Retrato de José Clemente Orozco, 1947

Piroxilina sobre madera comprimida
158.5 x 136.5 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Retrato de Carmen Tejero de Carrillo Gil, 1944

Piroxilina sobre madera comprimida
141.3 x 120.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Retrato de la señora Carmen Tejero de Carrillo Gil, 1944

Óleo sobre tela
110.5 x 87 cm

ALVAR CARRILLO GIL

Cuento Chino, 1958

Mixta sobre triplay

120.5 x 132 cm

Alvar Carrillo Gil también fue pintor. Tuvo una producción considerable, aunque marcó una distinción puntual entre las piezas de su colección y las que él mismo elaboraba. El uso de grandes formatos, una paleta amplia de colores y la abstracción fueron sus recursos más utilizados. Son patentes sus influencias del arte francés: el fauvismo y el cubismo.

En *Cuento Chino* se reconocen los trazos azarosos y libres que utilizaba Carrillo Gil, manteniendo una saturación discreta en los colores, para crear la ilusión de un entorno homogéneo. No obstante, empleó la línea para definir de manera sutil distintas áreas, fragmentadas además por pequeñas tramas y retículas. Todos estos tratamientos y el uso de una técnica mixta crean una dimensión entre la pintura y el dibujo. Con pequeños acentos rosáceos y franjas acromáticas logra desorientar la mirada por todo el cuadro de gran formato, lo que promueve una vista total y etérea.

AUGUSTO H. ÁLVAREZ

Dibujo isométrico del tercer piso, 1958-1961

Pluma sobre papel albanene

44.9 x 30.6 cm

Museo de Arte Carrillo Gil, imagen del Acervo de Arquitectura Mexicana de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Fondo Augusto H. Álvarez, expediente: AHA136B20P02

AUGUSTO H. ÁLVAREZ Y ENRIQUE CARRAL ICAZA

Museo de Arte propiedad Sr. Dr., Alvar Carrillo Gil 5, fachada principal y corte esquemático transversal, 13 de marzo de 1958

Pluma sobre papel mantequilla

60.5 x 45.5 cm

Museo de Arte Carrillo Gil, imagen del Acervo de Arquitectura Mexicana de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Fondo Augusto H. Álvarez, expediente: AHA136B20P07

HORSES AND RIDERS

This section includes works that represent the horse as a military resource, even as an extension of the warrior. Both constitute an entity that takes the form of the centaur. It is the humanization of the horse and the animalization of the human that creates a more dynamic and agile species. This underlines the exceptional historical character of the events narrated in the compositions.

Within the processes of conquest and revolutionary struggle, violence was a matter of domination and political-military legitimacy. Each faction sought a way to justify the colonial or revolutionary violence of its machine-men, respectively.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Compañero muerto, 1926-1928

Tinta sobre papel

32.9 x 50 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Zapata, estudio para el mural del castillo de Chapultepec, 1966

Piroxilina sobre madera comprimida

140.5 x 111 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Los centauros (croquis), 1956

Lápiz sobre papel

157.8 x 125.5 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Maclovio Herrera, 1948

Piroxilina sobre madera comprimida

124.5 x 150 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Cabeza de caballo, 1948

Piroxilina sobre madera comprimida

144 x 118 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Los teules IV, 1947

Piroxilina sobre masonite

147.8 x 185.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Los teules II, 1947

Temple sobre papel

34.4 x 50.7 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Los teules I (El salto de Alvarado), 1947

Temple sobre madera comprimida

90 x 142.3 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Desfile zapatista, 1931

Gouache sobre papel

38 x 56 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

El centauro herido, 1944

Offset

78.4 x 60.3 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Emiliano Zapata, 1931

Litografía

69 x 55 cm

La iconografía sobre Emiliano Zapata es abundante y diversa. Siqueiros, pese a su participación como soldado constitucionalista, aportó representaciones del revolucionario morelense en diferentes momentos de su vida. La litografía de 1931 exhibe a un Zapata solitario en las colinas, estático y despreocupado, montando un caballo pequeño; atribuye al personaje un control sobre el agreste territorio del sur. El de 1966, en cambio, es un caudillo vertiginoso que se enmarca en la narrativa de una historia nacional que busca explicar el tránsito del régimen porfirista al revolucionario. Sin tener un rostro definido, el sujeto que monta el caballo representa el movimiento agrarista y popular, más que al personaje en sí. Se trata de un Zapata ya convertido en símbolo.

Aunque se trata del mismo artista, las dos obras abrevan de fuentes muy distintas. La litografía se inspira en la fotografía que tomó Armando Salmerón al caudillo suriano en Chilapa, en 1914. Esa fotografía mostraba a Zapata en un contexto urbano; la composición de Siqueiros lo ubica en un paisaje de colinas. El cuadro de 1966 se apoya en la muy famosa fotografía que se tomó a Pancho Villa en vísperas de la batalla de Ojinaga, como parte de los trabajos para la realización de una película sobre su vida. La litografía es una composición hierática; el cuadro construye a un personaje heroico y dinámico.

ALFREDO ZALCE

Choferes contra "Camisas Doradas" en el Zócalo de la Ciudad de México. 20 de noviembre de 1935. De la carpeta Estampas de la Revolución Mexicana, 1947

Grabado en linóleo

27 x 40 cm

El Taller de Gráfica Popular fue una organización político-artística que surgió en 1937 y a través de su producción confrontó el alineamiento de algunas posturas ideológicas con el nazismo. Entre los integrantes del TGP se encontraba Alfredo Zalce quien en 1947 realiza *Choferes contra "Camisas Doradas"*.

Se observa la confrontación ocurrida durante el desfile de la Revolución en 1935 entre "los camisas doradas" un grupo fascista liderado por Nicolás Rodríguez, embestidos por taxistas pertenecientes al Partido Comunista. Esta contienda muestra las incongruencias y tensiones del momento, protagonizada por jinetes contra máquinas motorizadas. Es importante señalar que los dos bandos que se confrontan en la imagen aspiraron a participar en el desfile conmemorativo oficial del 20 de noviembre de 1935, y fue esto lo que provocó el violento episodio representado.

Zalce representó en varias ocasiones este incidente concluyendo con el grabado, el cual pertenece a la carpeta *Estampas de la Revolución*, una publicación colectiva realizada en 1947 por 16 artistas del TGP.

ALFREDO ZALCE

Una manifestación antirreeleccionista es disuelta. De la carpeta *Estampas de la Revolución Mexicana*, 1947

Grabado en linóleo

27 x 40 cm

JESÚS ESCOBEDO

Las acordadas. De la carpeta *Estampas de la Revolución Mexicana*, 1947

Grabado en linóleo

40 x 27 cm

ALBERTO BELTRÁN

El gran guerrillero Francisco Villa (1877-1923). De la carpeta *Estampas de la Revolución Mexicana*, 1947

Grabado en linóleo

40 x 27 cm

FORM THE INVENTION TO WALL

Faced with the impossibility of commissioning a mural work, Carrillo Gil opted to acquire, and thus preserve, sketches and studies that were not originally intended for exhibition. For the collector, the relevance of this material lies in the fact that it exhibits the intellectual and artistic qualities of the painters and makes it possible to trace the process of elaboration of a visual discourse.

The sketch offers an approach to the author's personality, his gestures, purposes, difficulties, resources, and sensibilities. There is no linear path from the paper to the wall, but before and after it, images can be transformed from other materials and supports.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Primera nota temática para el mural de Chapultepec, 1956-1957

Piroxilina sobre papel sobre madera comprimida
184 x 90.5 cm

Esta pieza es un esbozo para el mural *Del porfirismo a la Revolución*, pintado en el Castillo de Chapultepec entre 1957 y 1966, y alude a la Huelga de Cananea de 1906. La tensión de la imagen brota del enfrentamiento entre dos personajes que pugnan por la bandera de México: Esteban Baca Calderón, líder de la huelga, y William C. Greene, dueño de la compañía minera. Del lado izquierdo hay una multitud de trabajadores en lucha. A la derecha se identifican siluetas de lo que en el mural serán los cuerpos policiales norteamericanos y mexicanos que reprimieron a los obreros. Desde la interpretación del autor, esta es la coyuntura con la que se transita del régimen porfirista al momento de la Revolución mexicana. Un hecho que abona a esta explicación es que Siqueiros fue parte del Estado mayor del general constitucionalista Manuel M. Diéguez, quien participó activamente en la huelga de Cananea y dejó una huella en el pensamiento político del pintor.

A diferencia de otros bocetos para mural, en los que Siqueiros utilizó lápiz o crayón sobre papel, este trabajo explora desde un inicio los materiales que darán color y soporte a la obra final. Al mismo tiempo, y como ocurre en otros bocetos del pintor, examina las deformaciones de la perspectiva en la observación concreta de los futuros visitantes del mural.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Desfile del 1° de mayo, 1952

Piroxilina sobre tela sobre madera
77 x 170 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Tormento de Cuauhtémoc (croquis), 1950

Lápiz sobre papel
126 x 187 cm

En 1928, estando en Nueva York, José Clemente Orozco le pidió a Jean Charlot que coordinara con Tina Modotti una serie de tomas fotográficas de sus murales en la Escuela Nacional Preparatoria. El artista utilizó las impresiones de la fotógrafa para realizar una serie de litografías que replicaban algunos detalles de los murales. Esperaba que tanto las fotos como las estampas lo ayudaran a conseguir encargos de pintura mural en Estados Unidos.

En el mural, que se encuentra en el segundo piso de San Ildefonso, una familia mira el humo que sale de un horno ladrillero (una metáfora del progreso industrial). Al separarse de ese contexto, los tres personajes que aparecían en un discreto primer plano se convierten en los protagonistas de una escena familiar. Las figuras recortadas permiten imaginar un contexto más amplio, aunque imposible de adivinar en sus detalles.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Manos, 1929

Litografía
57.5 x 40 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Tres generaciones, 1929

Litografía
31.3 x 42.5 cm

En 1928, estando en Nueva York, José Clemente Orozco le pidió a Jean Charlot que coordinara con Tina Modotti una serie de tomas fotográficas de sus murales en la Escuela Nacional Preparatoria. El artista utilizó las impresiones de la fotógrafa para realizar una serie de litografías que replicaban algunos detalles de los murales. Esperaba que tanto las fotos como las estampas lo ayudaran a conseguir encargos de pintura mural en Estados Unidos.

En el mural, que se encuentra en el segundo piso de San Ildefonso, una familia mira el humo que sale de un horno ladrillero (una metáfora del progreso industrial). Al separarse de ese contexto, los tres personajes que aparecían en un discreto primer plano se convierten en los protagonistas de una escena familiar. Las figuras recortadas permiten imaginar un contexto más amplio, aunque imposible de adivinar en sus detalles.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Afflicción, 1929

Litografía
36.3 x 29.7 cm

DIEGO RIVERA

Mercado de flores, 1930

Litografía
38.5 x 51 cm

El mercado popular fue uno de los motivos más importantes en la obra de Diego Rivera, y se originó en sus composiciones murales. La litografía fue un medio que los muralistas comenzaron a utilizar en Estados Unidos para difundir su obra. Esto los llevó a reelaborar intensamente una iconografía que iba y venía de las obras monumentales a los formatos más pequeños. Aunque en algunos casos el sentido de crítica social quedaba muy diluido en las estampas, éstas fueron muy relevantes para la circulación de un imaginario novedoso, y además como medios para renovar los recursos que luego volvían al muro.

DIEGO RIVERA

Hombre sentado, 1925

Lápiz sobre papel
41.7 x 35 cm

DIEGO RIVERA

Mujer de pie, 1921

Lápiz sobre papel
30.5 x 22 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

El combate, 1925-1928

Óleo sobre tela

Este cuadro forma parte de una serie en la que Orozco articuló una imagen de la Revolución como guerra civil, mostrándola como un conflicto de combates cuerpo a cuerpo. Aunque esta interpretación asemeja el cuadro a sus murales, particularmente los de la Escuela Nacional Preparatoria, el formato de caballete impuso otras condiciones: en los murales predominan los relatos integrales y los complejos conjuntos alegóricos, en este cuadro se hace énfasis en el episodio.

La relación entre otras obras en esta sección y los murales no es menos problemática. Ya sea que muestren fragmentos de los murales (como las litografías de Orozco), o bien se trate de bocetos para la composición monumental, hay una diferencia de escalas que dio forma a una larga reflexión teórica entre los pintores mexicanos. En último término, los llevó a defender una noción bastante ortodoxa de “composición” geométrica para la pintura de historia.

VIOLENCE AN ITS VICTIMS

When the Carrillo Gil collection was formed in the 1940s and 1950s, the political, social and cultural stability of post-revolutionary Mexico required giving a new meaning to the images of lifeless bodies caused by the armed struggle. In the face of the mass reproduction and circulation of sensationalist photography, which deepened during World War II, it was crucial to show the images of the victims as the result of a comprehensible process.

The artists that make up the collection left evidence in their works of different ways to deal socially with violent death: Orozco paints the mourning of the people and the disproportionate use of force, avoiding its justification; Siqueiros portrays the transcendental and heroic death; and the members of the Taller de Gráfica Popular sought to build a historical imaginary for the Revolution, without evading its episodes of excess and brutality.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Bajo el maguey, 1926-1928

Tinta y lápiz sobre papel

33 x 43.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

El ahorcado, 1926-1928

Tinta sobre papel

42 x 30.4 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Fosa común, 1926-1928

Tinta sobre papel

30.5 x 48.1 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Guerra, 1926-1928

Tinta sobre cartón

35 x 48 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Driftwood, 1926-1928

Óleo sobre tela

77 x 87 x 4.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

El muerto, 1925-1928

Óleo sobre tela

78.5 x 91.3 cm

Esta obra era parte de un conjunto que Orozco llevó consigo al partir hacia Nueva York, en 1927. Todas tenían como tema las repercusiones de la revuelta armada en México: cuerpos, luto y miedo.

En *El muerto*, Orozco entra en conversación con otras obras sobre el duelo, en particular *Tata Jesucristo* (1925-1927) de Francisco Goitia. Llama la atención que en ambos cuadros se piensa el luto como sentimiento reservado para las mujeres.

El pintor centra la atención en el cuerpo que yace en un petate envuelto en su mortaja, llevando el misterio de la pérdida a sus símbolos elementales. El espectador queda en una situación ambivalente: las velas restringen el lugar del cadáver a un cuadrángulo, pero abren el espacio hacia afuera, más allá de las dolientes y de la superficie del cuadro. La contemplación del rito funerario aparece como un absoluto, dando un carácter permanente a la violencia de la Revolución.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

El niño muerto, 1925-1928

Óleo sobre tela

68 x 77.5 x 5.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Cadáver, 1943

Carbón y temple sobre papel

57 x 39 cm

A partir de su ingreso a El Colegio Nacional, en el mismo año de la realización de este dibujo, José Clemente Orozco agudizó la crítica y el pesimismo en sus obras de caballete, dibujos y grabados: incursionó en lo grotesco y lo perturbador. Las obras que realizó a partir de entonces se exhibieron en El Colegio Nacional, como parte de sus obligaciones como integrante de esa corporación.

Por su uso de la perspectiva y el escorzo, *Cadáver* es una obra que evoca a los pintores del renacimiento y el barroco, especialmente la *Lamentación sobre Cristo Muerto*, de Andrea Mantegna. Pero si aquel pintor representaba al cadáver como símbolo de la resurrección y evidencia de la intervención divina, Orozco muestra el cadáver desprovisto de ritual, significado o trascendencia.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Linchamiento, 1930

Litografía

32.9 x 22.7 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La retaguardia, 1929

Litografía

40 x 57.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

El réquiem, 1928

Litografía

40 x 57.5 cm

ELIZABETH CATLETT DAVID ALFARO SIQUEIROS

Niña cargando a su hermanita (Niña madre), 1952

Litografía (lápiz, tusche y escariador)

90 x 66 cm

Los conflictos armados del siglo XX llevaron a una visión desesperanzadora del devenir mexicano. David Alfaro Siqueiros observó con pesimismo la recurrente violencia y la creciente desigualdad. En 1952 el artista le solicitó a Elizabeth Catlett, artista estadounidense que participaba en el Taller de Gráfica Popular, copias litográficas de sus pinturas con piroxilina de 1936. Catlett elaboró esta reproducción de la obra de Siqueiros, con la pretensión de replicar los contrastes de luz, textura y profundidad logrados por la piroxilina.

Para el cuadro a la piroxilina *Niña madre* (1936), Siqueiros utilizó una fotografía de Hugo Brehme de la década de 1920. El tratamiento de la imagen mediante el material de nitrato de celulosa enriquece el señalamiento de malestares generales. Lejos de mostrar a la familia como eslabón en una jerarquía social permanente, los accidentes del material subrayan la soledad y la impotencia derivadas de una situación estructuralmente violenta.

En la obra se observa el sello de Elizabeth Catlett y una dedicatoria del muralista al doctor Carrillo Gil. Son muestras de las diversas perspectivas que se unieron para la creación de la imagen. La obra hace una denuncia de la maternidad infantil que se mantiene vigente en la discusión pública.

ISIDORO OCAMPO

La muerte de Emiliano Zapata. 10 de abril de 1919. De la carpeta *Estampas de la Revolución Mexicana, 1947*

Grabado en linóleo

27 x 40 cm

IGNACIO AGUIRRE

El pueblo es soberano. De la carpeta *Estampas de la Revolución Mexicana, 1947*

Grabado en linóleo

27 x 40 cm

THE POLICIES OF THE SCENE

The MACG's founding collection includes a group of works that José Clemente Orozco dedicated to theater and dance, both in their popular and classical manifestations. His interest in the performing arts—which he shared with other painters and intellectuals—was strengthened during his trips to New York, where he became captivated by Greek theater as an expression that encompasses music, dance, song, and poetry.

With the creation of the Mexico City Ballet in 1943, Orozco found a space in which to express his interest in classical dance and its visual possibilities through costume and set design. On display here are the sketches that the painter from Jalisco made for five pieces: *Umbral*, *Obertura Republicana*, *Pausa*, *Presencia*—which had Don Juan Tenorio as the main character—and *Ballerina*.

These drawings dialogue with the oil paintings presented by the artist at El Colegio Nacional in 1946 following the end of World War II. These satirical works are characterized by a handling of space that resembles small stage productions, in such a way that the new world order appears as a spectacle.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Baile aristocrático, 1926-1928

Tinta sobre papel

31.5 x 45.2 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

En el cine, 1910-1915

Lápiz sobre papel

34.8 x 54 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Baile griego, 1946

Óleo sobre tela

67 x 56 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Broadway, 1946

Óleo sobre tela

68.6 x 80 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Nación pequeña, 1946

Óleo sobre tela

77.5 x 88.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Pomada y perfume, 1946

Óleo sobre tela

70.7 x 85.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Don Juan Tenorio, 1946

Óleo sobre tela

84.8 x 97 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Nueva resurrección, 1946

Piroxilina sobre madera comprimida

119.5 x 89 cm

La escena exhibe el renacer de un hombre que, sobrevolando una montaña humeante y un cerro con tres cruces –el Gólgota–, levanta los brazos con ánimo victorioso sosteniendo una lanza con su mano izquierda. El contenido mítico-religioso de la obra se potencializa con el contraste entre la monumentalidad del sujeto envuelto en llamas y el humo que lo rodea, frente a las cruces diminutas. La magnitud de los elementos sugiere una escena que va de lo temible a lo sublime.

El tema, la materialidad y la paleta de colores de la obra guarda una correspondencia con las diversas pinturas que Siqueiros pintó en la inmediata posguerra.

Interesado en establecer conexiones y paralelismos entre Siqueiros y Orozco, Carrillo Gil adquirió esta obra poco después de su conclusión. El pintor desarrollaría la iconografía del héroe liberador en su mural del Hospital Número 1 del IMSS (La Raza, 1951-1954).

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Telón para un ballet, 1945

Temple sobre cartulina

48.1 x 61.4 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Boceto para ballet I, 1945

Temple sobre cartulina

50 x 68.4 cm

Entre 1943 y 1947, José Clemente Orozco diseñó escenografías, telones y vestuarios para el Ballet de la Ciudad de México. Entre los pocos bocetos que se conservan, destaca este conjunto que realizó para *Umbral*, cuyo argumento y coreografía narra la historia de una niña que despierta de la infancia a la juventud. Estas obras se caracterizan por la experimentación formal con el color, además de que se advierte una pincelada libre en la que se contraponen la intensidad de los colores azules, amarillos, rojos y grises. La disposición horizontal de las obras y la posición de los bailarines aluden a una noción de movimiento, al tiempo que el pintor logra una construcción espacial desde la que la protagonista –vestida de blanco– se enfrenta a un grupo de personajes antagónicos.

Por su parte, *Boceto para ballet II* advierte el ejercicio de abstracción que Orozco realizó a través líneas rectas y diagonales de colores tanto para el diseño escenográfico como de vestuario; una característica con la que establece un diálogo con pintores como Gunther Gerzso, quien también tuvo una destacada carrera como escenógrafo teatral y cinematográfico.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Boceto para ballet II, 1945

Temple sobre papel

48 x 68.3 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Boceto para ballet III, 1945

Temple sobre cartulina

50 x 65 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Don Juan, 1945

Gouache sobre papel

50.3 x 45.2 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Ballet (cuatro bailarinas), 1945

Gouache sobre papel

43.2 x 50.7 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Prometeo, 1944

Óleo sobre tela

101.7 x 122 cm

En repetidas ocasiones Orozco retomó temáticas o elementos de su obra mural para experimentar en mediano o pequeño formato. En el caso de esta obra, el artista tomó al protagonista del mural que realizó en 1930 en el Pomona College (California), Prometeo, para replicarlo en óleo.

En la mitología griega, el titán Prometeo fue castigado por los dioses por robarles el fuego y dárselo a los humanos. Orozco se apoya en el personaje para representar el insaciable apetito humano por el conocimiento, que termina en graves consecuencias. Igualmente, se apoya en el simbolismo clásico y lo adapta a un lenguaje universal en el contexto del siglo XX, en el que el nuevo conocimiento, tanto científico como tecnológico, y la manera en la que atravesaron a la sociedad, terminó en guerras y crisis.

El interés de Orozco por Prometeo se da gracias a su acercamiento con Eva Sikelianos y Alma Reed, miembros de la Sociedad Delfica en Nueva York.

Ligada al nacionalismo griego, esa organización promovió la escenificación del Prometeo encadenado de Esquilo en el santuario de Delfos, en Grecia.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Payaso y mundo, 1944

Aguafuerte y aguainta

41.1 x 34.7 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Contorsionistas, 1944

Aguafuerte y aguainta

29.3 x 22.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Cirqueros, 1944

Aguafuerte sobre papel

44.1 x 58.4 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

El Gran Pato, 1941

Óleo sobre tela

79 x 99 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Échate la otra, 1935

Litografía

38.2 x 55.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Turistas y aztecas, 1935

Litografía

31.1 x 42.3 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Zapata, 1930

Óleo sobre tela

71.5 x 57.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La cucaracha I, 1928

Tinta sobre papel

30.6 x 48.1 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La cucaracha III, 1928

Lápiz sobre papel

30.6 x 43.2 cm

Orozco tuvo un gran interés por el ballet, pues estableció un discurso a través de los cuerpos en movimiento, involucrando otras artes como la música, la escenografía y el vestuario, siendo parte importante en el proyecto cultural posrevolucionario. En contraparte, las cantinas, los cabarets y los salones de baile fueron un espacio festivo y de socialización para todo público.

Cucaracha III muestra una escena de baile y celebración, que descubre otra cara de los escenarios revolucionarios. El baile popular se caracteriza por su improvisación y un contacto ceñido. En el dibujo se observa a los participantes absortos bailando a pesar de que ya no suena la música (hay una guitarra descordada). Las mujeres llamativas hipnotizan a los hombres, formando una masa enajenada en el placer. Este dibujo es semejante a los campos de batalla representados por Orozco. Eso convierte la celebración pública en un carnaval inquietante y desconcertante: un sainete.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Vaudeville en Harlem, 1928

Litografía

40.5 x 49.1 cm

GUNTHER GERZSO

Clitemnestra II, 1960

Óleo y piedra pómez sobre tela

114.5 x 155 cm

GUNTHER GERZSO

Paisaje clásico, 1960

Óleo sobre madera comprimida

102.3 x 74.5 cm

GUNTHER GERZSO

La guerra de Troya, 1959

Óleo sobre tela

90.5 x 117 x 5 cm

ALFREDO ZALCE

La dictadura Porfiriana exalta demagógicamente al indígena.

1910, De la carpeta *Estampa de la Revolución Mexicana*, 1959

Óleo sobre tela

98.5 x 125.5 cm

FERNANDO CASTRO PACHECO

Victoriano Huerta, estandarte de la Reacción. De la carpeta Estampas de la Revolución Mexicana, 1947
Grabado en linóleo
27 x 40 cm

GEORGES ROUAULT

El payaso del gran tambor, 1930
Aguatinta
31 x 21 cm

GEORGES ROUAULT

Creyéndonos reyes, 1923-1927
Fotograbado, aguatinta
58.5 x 42.2 cm

Georges Rouault comenzó en 1912, el año de la muerte de su padre, un cuaderno de textos y dibujos al que puso el título de *Miserere*, y que se convertiría en uno de sus más célebres proyectos a largo plazo. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, el título cambiaría a *Miserere et guerre*, una suerte de larga plegaria sobre la misericordia y, contradictoriamente, sobre la condena y la predestinación. Durante el conflicto, y debido a una grave situación de penuria, Rouault aceptó la representación del editor y comerciante de arte Ambroise Vollard. Este último le solicitó que ilustrara una secuela escrita por él mismo a la obra de teatro *Ubú rey*, de Alfred Jarry (1896). La obra de este último era una sátira del poder y su prepotencia; pero la secuela de Vollard, *Las reencarnaciones del padre Ubú*, sólo se recuerda por las ilustraciones de Rouault, que participó en el proyecto agradecido por el generoso patrocinio de su representante. *Creyéndonos reyes* forma parte de *Miserere et guerre*, aunque deja ver el impacto que causó en el artista la reflexión sobre el personaje originalmente concebido por Jarry.

Rouault tardó treinta años en la elaboración de las placas de *Miserere*. La técnica y las ediciones de la misma son objeto de precisiones múltiples y confusas en la literatura. Rouault realizó bocetos en su cuaderno; dibujos a tinta que luego aprovecharía para pintar obras al óleo. Vollard mandó fotografiar los cuadros y transferirlos a planchas de fotograbado, pues esperaba vender masivamente las reproducciones de las pinturas. Sin embargo, Rouault pasó varios años, a partir de 1923, modificando las planchas de fotograbado con aguafuerte, aguatinta y puntaseca. Imprimió distintas copias de los distintos estados de las planchas. El catálogo oficial de su obra grabada pone la fecha de la obra entre 1923 y 1927, aunque es posible que esta copia (que no coincide en sus detalles con ninguna de las pruebas finales o de estado publicadas en el catálogo o en otras colecciones) pertenezca a la edición en folio (esto es: en formato grande) de 1948.

También se exhiben en esta sala tres aguatinas de *El circo*, una carpeta que se concibió originalmente para ilustrar un poema de André Suarès.

La carpeta de cultura visual en esta sala tiene la bibliografía correspondiente.

GEORGES ROUAULT

El malabarista, 1930
Aguatinta
31 x 21 cm

GEORGES ROUAULT

Payaso y niño, 1930
Aguatinta
31 x 21 cm

THE TROPIC AND ITS FISSURES

Each of the artists in this room experimented with different ways of relating to the environment, of perceiving and apprehending it. While Siqueiros opted for a panoramic and cosmic perspective to paint his lava fields, tropics, and stratospheric antennas, Gunther Gerzso chose to synthesize the Hellenic territory. Orozco, for his part, offers somber and ironic images of the Mexican countryside, and Wolfgang Paalen invites us to decompose the figurative elements of dawn.

This mosaic of territories and temporalities allows us to think about landscape beyond physical reality and shows the intangible categories at play: subjectivity, solitude, and inequality. In landscape painting in Mexico in the mid-20th century, there is room for the spaces of rural everyday life, as well as for abstract and exorbitant panoramic views.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

En los cerros, 19426-1928

Tinta sobre papel

41.2 x 55 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Pedregal, 1947

Óleo sobre tela

78.2 x 95.5 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Pedregal con figuras, 1947

Piroxilina sobre madera comprimida

136 x 158.5 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Barrancas (paisaje Veracruzano), 1947

Piroxilina sobre madera comprimida

103.7 x 127.3 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Pedregal, 1946

Piroxilina sobre masonite

138.4 x 163 cm

La erupción del volcán Parícutín en 1943, en Parangaricutiro Michoacán, dejó un territorio destruido por la lava y un paisaje nuevo. Este evento dejó un profundo impacto en la cultura mexicana. Algunos artistas construyeron una estética alrededor del nuevo campo de basalto. De esta manera, en la década de los años cuarenta, el paisaje de este evento así como el del sur de la Ciudad de México, tuvieron repercusiones en el arte.

A Siqueiros le interesó la cualidad estética del basalto tal y como había irrumpido en forma natural, como un nuevo material, como resultado de un proceso químico detenido súbitamente, semejante al de sus pinturas. Las figuras humanas aparecen desproporcionadamente pequeñas, señalando la superioridad jerárquica de los fenómenos geológicos.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Formas turgentes (abstracción), 1946

Piroxilina sobre madera comprimida

94 x 80 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Intertrópico, 1946

Piroxilina sobre madera comprimida

123.5 x 153.5 cm

Esta obra despliega el interés del autor por el paisaje con perspectiva panorámica, presente en muchas de sus pinturas del mismo periodo. Igualmente, propone la representación de un espacio tropical alejado de estereotipos idílicos y, por el contrario, sugiere una tensión entre los elementos que componen la pintura. Los árboles, protagonistas del cuadro, son afectados por el fuego de la erupción de los volcanes que, desde el fondo, generan una atmósfera violenta y tenebrosa.

Intertrópico forma parte de las distintas pinturas de caballete que, luego de un largo viaje de exilio por América Latina, David Alfaro Siqueiros produjo en México entre 1944 y 1947. Inmediatamente después de la exposición *Siqueiros. 70 obras recientes*, instalada en el Palacio de Bellas Artes en 1947, Carrillo Gil adquirió esta obra para su colección.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Paisaje de picos, 1943

Temple sobre madera comprimida

125 x 146 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Pedregal, 1935

Litografía

40.2 x 57.3 cm

El paisaje del pedregal del sur de la Ciudad de México, originado por la erupción del volcán Xitle, está conformado por planchas de basalto. Las propuestas arquitectónicas modernas se integraron a ese entorno en la segunda mitad del siglo XX para proponer formas renovadas de monumentalidad. Así lo hicieron también algunos pintores, como Siqueiros y el propio Orozco.

Esta litografía es de un periodo anterior, y no exalta las estructuras accidentales del basalto, sino que destaca su fragmentación. De acuerdo con algunas fuentes, grupos sociales marginados habitaban las cuevas en el campo de lava. La obra subvierte la analogía entre el paisaje y la población campesina, convirtiéndola en una manera de mostrar la desunión y el desorden.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Basurero, 1935

Litografía

39.5 x 45.2 cm

GUNTHER GERZSO

Argos, 1960

Óleo sobre madera comprimida

76.5 x 102.3 cm

GUNTHER GERZSO

Paisaje de Micenas, 1960

Óleo sobre madera comprimida

85.8 x 127.5 cm

GUNTHER GERZSO

Paisaje griego, 1960
Óleo sobre tela
89.2 x 116 cm

WOLFGANG PAALEN

Amanecer, 1959
Óleo sobre tela
126.4 x 99 cm

WOLFGANG PAALEN

Bañistas (Baigneuses), 1959
Óleo sobre tela
233.3 x 207 cm

Durante los últimos años de vida de Wolfgang Paalen, la península de Yucatán se convirtió en objeto de sus diferentes obsesiones. A través de continuos viajes de exploración artística y arqueológica, el imaginario del artista se colmó del paisaje y la historia del sureste de México.

Bañistas pertenece a un grupo de obras en las que Paalen abordó la superficie pictórica con pequeñas manchas de colores vibrantes, construyendo una pintura dinámica, en la que se revela la admiración del pintor por la obra del francés Georges Seurat (1859-1891) quien, como él, buscó conciliar la ciencia con el arte.

Aunque el grueso de la colección Carrillo Gil se compone por obras figurativas y nacionalistas, esta y otras obras de Paalen atestiguan el interés temprano de Alvar Carrillo Gil, durante su estancia en París, por el arte de los impresionistas que se exhibía en el Museo de Luxemburgo.

GUNTHER GERZSO

Labná, 1959
Óleo sobre tela
139.5 x 117.7 cm

Lab-ná estudia y reconfigura la geometría de las arquitecturas antiguas a través de la pintura. Con un interés centrado en Yucatán, que más adelante se desplazaría hacia Grecia, el artista evade la figuración para centrar el motivo en lo estrictamente plástico.

El título hace referencia al sitio arqueológico ubicado en la península de Yucatán. Planos superpuestos generan una superficie evocando la multiplicidad de tiempos y restos materiales acumulados en esos lugares. Esto asemeja este y otros cuadros del mismo periodo a los bocetos y diagramas de las excavaciones arqueológicas, que se multiplicaron en México en la segunda mitad del siglo XX.

Además de visitar las zonas arqueológicas mayas con el pintor, Alvar Carrillo Gil adquirió una colección de piezas arqueológicas del mismo origen que fueron donadas recientemente al Museo Palacio Cantón de Mérida.

GUNTHER GERZSO

Paisaje del Peloponeso, 1959
Óleo sobre tela
98.5 x 125.5 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Abstracción, 1948
Piroxilina sobre madera comprimida
94.5 x 112 cm

David Alfaro Siqueiros nunca abandonó la experimentación plástica. Hacia la mitad del siglo XX, el pintor acudió a formas abstractas para ensayar texturas, colores y perspectivas que, en algunos casos, aparecerían después en otras obras de caballete o murales. Esta obra muestra que la abstracción fue un recurso presente, aunque subordinado, en la propuesta “neorrealista” de Siqueiros. La pintura se compone de formas tanto geométricas como orgánicas, creadas con trazos diversos y con una libre mixtura de colores, configurando así una escena difícil de discernir en términos figurativos.

Abstracción es parte de una serie de exploraciones técnicas que Siqueiros desarrolló a finales de la década de 1940, periodo en el cual estas obras se convirtieron en parte de la colección Carrillo Gil.

CITIES AND METROPOLISES

The works exhibited here are examples of the diversity in which the city could be seen, imagined, and represented throughout the 20th century. There are ancient, mythical, and modern cities, some inhabited and others empty. Destruction and desolation appear; anonymous and alienated crowds in a space that was built by and for humanity.

The city keeps an eclecticism that prevents its definitive conceptualization. That is why it demands a dynamic look. Concrete and steel became symbols of modernity and Western progress since the 19th century. Boulevards, bridges, and skyscrapers astonished by their grandeur. Engineers and architects achieved social recognition in the face of the civilizing ideal, which served as a guide in the production of the modern polis. Although the arts share this symbolic world, they also propose a critical view.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

The curb, 1928-1929

Tinta y acuarela sobre papel
88.6 x 68.5 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Antenas estratosféricas, 1949

Piroxilina sobre madera comprimida
100 x 123 x 20 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Chichen Itzá flamante, 1948

Piroxilina sobre madera comprimida
107 x 97.5 cm

Un grupo considerable de las obras reunidas en este núcleo visitan el pasado a través de la representación de sitios arqueológicos de culturas de la antigüedad. Otras representan a las ciudades modernas como ruinas, lo que alude al ocaso de la sociedad contemporánea. Esta sala comienza con esta obra, que parece referirse a una grave conmoción en la antigua ciudad yucateca, y culmina con un óleo de José Clemente Orozco que muestra una catástrofe de edificios en la moderna ciudad de Nueva York.

Estos recorridos por el tiempo fueron otra forma de desplazamiento para los artistas que se agrupan en la Colección Carrillo Gil, quienes no sólo viajaron a diversas ciudades, sino que trajeron las imágenes del pasado más remoto para hacerlas latentes en su tiempo.

Las ruinas de Nueva York se aparejan con las de la Grecia clásica, haciendo confluír al espectador en una multiplicidad de tradiciones, que dejan como evidencia la movilidad que imperó en el arte del siglo XX.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

En espera, 1946

Acuarela sobre papel
68.6 x 89.5 cm

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Explosión en la ciudad, 1935

Piroxilina sobre madera
95.5 x 80.5 cm

Fecha en 1935, David Alfaro Siqueiros usa esta obra como augurio de un futuro catastrófico. Los especialistas han postulado la posibilidad de que el propio artista modificara la fecha y que, en realidad, la obra se hiciera en la década siguiente, cuando la tecnología de la bomba atómica ya era conocida, evidenciando la interpretación de Siqueiros de las guerras y los avances tecnológicos.

Esta pintura no sólo nos aproxima al nuevo poder destructivo de la modernidad, es uno de los ejemplos más relevantes de la experimentación del pintor con pinturas industriales como la piroxilina. Esta última genera gruesos volúmenes y texturas que trascienden el plano del lienzo, un rasgo que se convirtió en la principal marca estilística del pintor.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Los muertos, 1931

Óleo sobre tela
136 x 115.8 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Construcción, 1930

Óleo sobre tela
71 x 66 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Elevado, 1928

Óleo sobre tela
93.8 x 76.4 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Queensboro Bridge, 1928

Óleo sobre tela
93 x 108.7 cm

GUNTHER GERZSO

Estructuras antiguas, 1955

Óleo sobre madera comprimida
109.5 x 77.3 cm

GUNTHER GERZSO

La torre, 1955

Óleo sobre madera comprimida
82 x 63.2 cm

GUNTHER GERZSO

Estela blanca, 1950

Óleo sobre madera comprimida
84 x 66.5 cm

ALFREDO ZALCE

Escuelas, caminos, presas: programas y realización de los Gobiernos de Álvaro Obregón (1920-23) y Plutarco Elías Calles (1924-28). De la carpeta Estampas de la Revolución Mexicana, 1947

Grabado en linóleo

40 x 27 cm

ALFREDO ZALCE

La Decena Trágica. 9-18 de febrero de 1913. De la carpeta Estampas de la Revolución Mexicana, 1947

Grabado en linóleo

27 x 40 cm

LEOPOLDO MÉNDEZ

El hambre en la ciudad de México, 1914-1915. De la carpeta Estampas de la Revolución Mexicana, 1947

Grabado en linóleo

27 x 40 cm

DISPLACEMENTS

A feature of the Carrillo Gil collection is the acquisition of works that were made when the artists were away from their place of residence due to work trips, apprenticeships, or forced exiles. This criterion led to highlight works that differed from the irreconcilable options that disputed the artistic field: nationalism and abstraction, since on the one hand it emphasized the formal values in Mexican works, and on the other an identitarian and localized dimension in abstract works. Rivera in Paris, Orozco in New York, Paalen and Gerzso in Yucatán, and the latter in Greece, defined trends and alternatives that had not received the attention of specialists.

This focus on displacements allows us to see the variety of sources, origins, experiences, and practices in the construction of the collection.

DIEGO RIVERA

Maternidad, ca. 1916

Óleo sobre tela

157.5 x 111 cm

Al residir en Europa, Diego Rivera pintó una serie de cuadros cubistas (1912-1918). Entre ellos *Maternidad* (1916) muestra a Angelina Beloff, su primera esposa, amamantando al niño Diego.

La elección del tema y los colores en esta y otras obras causó un desacuerdo entre el grupo de artistas cubistas reunidos en París en ese momento, quienes buscaban apoyarse de la sobriedad cromática, y no en la exuberancia. Rivera utilizó una paleta complementaria que exaltara al espectador; la abstracción geométrica y analítica se contraponen a la emotividad maternal, convirtiendo una escena conmovedora en una composición tangible.

La fase cubista de Rivera fue de gran interés para Alvar Carrillo Gil, quien al término de la Segunda Guerra compró a Léonce Rosenberg siete cuadros de ese periodo.

Hoy en día el cuadro incita a ver la maternidad sin el valor idílico característico de este tipo de representaciones y nos sensibiliza sobre el papel que juega la crianza en el desarrollo de los niños, pues la trágica muerte del niño Diego vendría poco tiempo después.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Pueblo mexicano, 1929-1930

Litografía serie 3/100

28.5 x 39 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Invierno, 1932

Óleo sobre tela

76.2 x 83.7 cm

Invierno de José Clemente Orozco destaca la presencia de un grupo de hombres que caminan por las calles de Nueva York. Los tonos grises y ocres en toda la superficie pictórica acentúan las figuras masculinas que portan abrigos largos y sombreros. El artista subraya la soledad individual de estos personajes, quienes evitan cruzar sus miradas y la aparente uniformidad de su indumentaria contribuye al ambiente de incertidumbre y pesimismo que prevalecía en la metrópoli debido a la crisis económica y que derivó en un evidente desencanto social. La litografía del propio Orozco muestra un pueblo campesino en México con una procesión de aspecto ominoso. Aunque el escenario es distinto, los personajes comparten el aspecto de una pequeña multitud de autómatas. Por otro lado, el grabado de Leopoldo Méndez y Zalce representa a los trabajadores braceros que cruzaron hacia el país vecino en la búsqueda de mejores condiciones de vida. En esta obra aparece un conjunto de hombres que se abrazan por la cintura mientras forman una fila; pero a diferencia del óleo de Orozco, aquí los personajes tienen un contacto físico directo. Del lado derecho, aparece un hombre de perfil que sostiene entre las manos una macana.

Ambas obras perfilan la concentración de personas en movimiento. Aunque su situación social es muy diferente, la crítica social pone en evidencia que en los tres casos la coherencia en la imagen de las masas se apoya en las relaciones de poder en el espacio público, que les son ajenas.

DIEGO RIVERA

Mujer sentada en una butaca, 1917

Óleo sobre tela

153 x 119 cm

DIEGO RIVERA

El pintor en reposo, 1916

Óleo sobre tela

153 x 119.4 cm

DIEGO RIVERA

Mujer en verde, 1916

Óleo sobre tela

155.5 x 115 cm

DIEGO RIVERA

Retrato de Maksimilian Voloshin, s/f

Óleo sobre tela

110 x 90.4 cm

DIEGO RIVERA

Retrato de un poeta (Maksimilian Voloshin), 1916

Óleo sobre tela

164 x 130 cm

WOLFGANG PAALEN

Migración de Yucatán, 1959

Óleo sobre tela

121 x 130.7 cm

GUNTHER GERZSO

Spaciale, 1959

Óleo sobre tela

92.7 x 119.5 cm

WOLFGANG PAALEN

Así es la vida, 1958

Óleo sobre tela

155.5 x 140.6 cm

ALFREDO ZALCE Y LEOPOLDO MÉNDEZ

México en la guerra: los braceros se van a Estados Unidos. De la carpeta Estampas de la Revolución Mexicana, 1947

Grabado en linóleo

27 x 40 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Los muertos, 1931

Óleo sobre tela

José Clemente Orozco realizó su segunda estancia en Nueva York entre 1927 y 1934. Con la crisis económica suscitada por la caída de la bolsa de valores en 1929, Orozco interpretó a la metrópolis como espacio mecánico de destrucción, articulado y luego destruido a través de imponentes y amenazadores rascacielos. Orozco anuncia, con *Los muertos*, el miedo por el destino catastrófico de la modernidad.

Como otras obras del mismo periodo, el coleccionista adquirió esta obra de la galería Delphic Studios y la Kleeman Gallery en Nueva York; la primera fue un proyecto conjunto entre Orozco y la periodista Alma Reed. Aunque en su propia visión de la historia París era el escenario de las grandes transformaciones del arte moderno, Carrillo Gil hizo un acopio que puso en evidencia que el periodo de Nueva York había sido crucial en la trayectoria de Orozco.

THE HORROR

Since the Enlightenment, the dominant culture banished reflections on the marvelous to the realm of the primitive: it postulated that magic survived in popular culture. Artists of the 19th and 20th centuries questioned the optimism of scientific ideologies and updated the forms of fear. In this room, some works refer to the fears that modern people maintained and magnified. Some of these fears, such as that of war, were related to the rise of scientific knowledge; others concerned mental disorders, female archetypes of identity and sexuality, and the loss of individual autonomy.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La casa blanca, 1925-28

Óleo sobre tela

83.5 x 98 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Los agachados, 1948

Carbón sobre papel

95 x 127.8 cm

Los agachados es una incursión sobre el papel, en la que José Clemente Orozco emplea los grises para mostrar el panorama oscuro de un grupo que se inclina ante la presencia de una figura sombría. Los cuerpos ocultan sus cabezas bajo el suelo sin embargo su desnudez los coloca en una posición de vulnerabilidad. La masa se somete y se intenta esconder, pero al final el miedo la exhibe.

La visión crítica y el pesimismo fue una constante en la obra artística de Orozco. En la década de 1940 el ambiente caótico de la segunda guerra mundial produjo una reacción desesperanzadora en el artista jalisciense. Durante esta época presentó cinco series continuas en el Colegio Nacional, del que se volvió miembro fundador en 1943. Esta pieza formó parte de la serie *Esclavos y opresión conservadora*. Fue la única obra que Alvar Carrillo Gil adquirió de este conjunto.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Muerte y funerales de Caín, 1947

Piroxilina sobre madera comprimida

95.5 x 111.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La victoria, 1944

Óleo sobre tela

72.5 x 82.5 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Mujer sentada, 1944

Temple sobre papel

39.2 x 29.4 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Loca, 1944

Aguafuerte y aguatinta

44.4 x 32.3 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Cristo destruye su cruz, 1943

Óleo sobre tela

130 x 167 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Martirio de San Esteban, 1943

Temple sobre papel

39 x 56 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Mendigos, 1941

Temple sobre temple

58.2 x 74 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La chata, 1935

Punta seca sobre papel

25.4 x 33.3 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Las masas, 1935

Litografía

34 x 42.6 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Espejo, 1930

Óleo sobre tela

71.8 x 64.3 cm

En su segunda estancia en Nueva York (1927-1934), José Clemente Orozco formó una amistad con la periodista Alma Reed y con la promotora teatral Eva Sikelianos, ambas miembros importantes de la Sociedad Delfica, un grupo liderado por Eva y el poeta griego Angelo Sikelianos, su esposo, que pretendía consolidar el nacionalismo griego a través de los valores clásicos. Eva Sikelianos también pertenecía a asociaciones que promovían la iniciación esotérica como vía de perfeccionamiento personal.

Espejo evidencia la exposición de Orozco ante este grupo y la influencia que pudo tener de ellos; la mujer que se observa en la obra tiene un fuerte parecido con una Vénus púdica, el ideal clásico de belleza. Por otro lado, el espejo revela su aproximación a un miedo constante e intangible en el siglo XX: la identidad o, más bien, la pérdida de ésta, en un nuevo y desconocido contexto moderno lleno de incertidumbre, guerras, crisis y avances tecnológicos. Con esta pintura, Orozco recuerda que todos los miedos presentes en la sociedad, en realidad viven en nosotros.

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Retrato de Eva Sikelianos, 1928

Óleo sobre tela

92.8 x 73 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La carta, 1914

Tinta sobre papel

28.2 x 37.7 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Tres figuras, 1945

Tinta sobre papel

29.5 x 44.3 cm

JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Resurrección de Lázaro, 1942

Óleo sobre tela

56 x 68 cm

LA MATERIALIDAD DE LA PINTURA MODERNA

El arquitecto (1914) es una de las obras más importantes del período cubista de Diego Rivera. En esta sección se exhibe junto con las imágenes que forman parte de un estudio de materiales. Para dicho análisis científico, se han utilizado instrumentos de microscopía óptica y electrónica. Un microscopio óptico permite obtener, a través de luz visible y lentes, una imagen magnificada de cualquier material (normalmente se toma un fragmento muy pequeño al que llamamos micro muestra). Un microscopio electrónico también permite obtener imágenes muy amplificadas de regiones muy pequeñas (hasta observar regiones del orden de los nanómetros, es decir una cienmilésima parte de un milímetro, o una mil millonésima parte de un metro), pero su mecanismo es distinto: irradia con electrones la superficie del objeto, y los electrones que se excitan permiten conocer, además de la forma del objeto, su composición elemental. Cada elemento tiene un número dado de electrones que conforma su huella digital y podemos registrar su presencia en la muestra estudiada. También comparamos estos resultados con imágenes tomadas filtrando ciertas radiaciones. Cada compuesto y cada mezcla absorbe la luz en forma distinta; retiene una parte de las radiaciones enviadas y refleja otra. Al recibir la radiación reflejada, la cámara multispectral permite conocer la distribución de distintos materiales en la superficie pictórica y elaborar una especie de mapa de la misma. Ese mapa no siempre coincide con las capas de pintura visibles.

DIEGO M. RIVERA

El arquitecto, 1914

Óleo sobre tela

161.2 x 130.5 cm

Diego Rivera pintó este cuadro en Madrid, al final de 1914. La Primera Guerra Mundial había obligado a los intelectuales y artistas de París a refugiarse en España, donde el pintor encontró la compañía del escritor mexicano Alfonso Reyes y del arquitecto Jesús T. Acevedo. Los dos tenían lazos familiares y políticos con el porfirismo y el huertismo. En México, todos ellos habían formado parte del Ateneo de la Juventud, una sociedad de intelectuales jóvenes.

El arquitecto es un retrato de Acevedo. A diferencia del *Paisaje zapatista*, que es posterior en un año, no intenta interpretar la guerra civil mexicana, y en cambio busca hacer una sólida afirmación de su posición en el movimiento cubista.

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Tabla de pruebas de color, ca. 1915

Piroxilina sobre masonite

49 x 41 cm

EDUCATIONAL PROJECT

The exhibition's educational project highlights works from the Carrillo Gil collection as catalysts for dialogue and reflection on our current context. In this sense, it proposes a multidirectional relationship between the museum, the Carrillo Gil collection and the school community. It is positioned as an emancipatory platform that invites those involved to participate in educational curatorial exercises of key works, which led to the development of school materials and the inclusion of a selection of five works for the exhibition.

We invited emeritus researcher Dr. Elsie Rockwell from CINVESTAV, elementary school teachers, school authorities, and students from the Escuela Normal Superior to select works based on their pertinence and relevance to the conversation in the school environment, to include their voices and perspectives in the design of the Museum + School Guide that will accompany this exhibition. Likewise, the students of the Escuela Nacional Preparatoria, campus number 8 "Miguel E. Shulz", under the guidance of their teachers, selected five works in response to the question: "What works do you consider relevant to exhibit in this exhibition, aimed at the different audiences that visit the Museum and why?"

This selection shares the views and reflections of teachers and students, based on their concerns about the social context in which we live: the role of women as the main caregivers in the family context, women facing motherhood, children's rights, violence, and war.

VISUAL CULTURE

This curatorial proposal bets on paintings. It assumes that the works of art continuously recreate their context and account for changing purposes and arguments, always actively and in intense exchange with the public through space. An iconographic organization is proposed in the different sections of the exhibition. The reasons for this order are explained in each section.

In a complementary manner, throughout the exhibition, there are work tables with materials that refer to the visual culture of the mid-20th century in Mexico: photographs, diagrams and forms of typographic design that determined the ways of seeing in the fifties, and that allow a better understanding of both the production of the works and their selection.

There are also sound recordings that express the collector's purposes, as well as the alternatives of Mexican art. We have selected those in which emotions can be perceived that are usually diluted in written and visual documents.

The images and documents are the beginning of an archive that is being organized through a digital tool, which will be made available to the public at the Museum's Documentation Center at the end of the 50th-anniversary celebration.

Guest Curatorial Team

Oscar A. Acosta Torres, Dafne Cruz Porchini, Montserrat Ferrer Gaytán, Claudia Garay Molina, Renato González Mello, Teresa Leal, Alejandra Reyes Rivera, Raúl Rueda, Sandra Zetina

Curatorial Coordination

Lorena Botello Ibarra

Educational Project Coordination

Ana Belén Paizanni Vásquez

Educational Project

Guest Advisors

Elsie Rockwell, Departamento de Investigaciones Educativas, CINVESTAV-IPN

Julieta Pérez Monroy, Juan Manuel Romero, Plantel 8, ENP-UNAM

Faculty Team

Jaasiel Flores Valencia, Daniel Hernández Velasco, Arturo Miguel Ramos, Rebeca Leticia Rodríguez Zárate (ENP-8)

Rigoberto González Nicolás (UPN), Rocío Ramírez González (BENM), Manuel Rejón (CINVESTAV)

Students

Martín Ricardo Acevedo Fuentes, Mariana Alaniz Hernández, Sofía Ixchel Alonso Ávila, Miranda Agredano Avila, Andrea Natalia Benítez García, Frida Sophia Castillo Anaya, Pamela Jairy Corona Tapia, Cristian Natanael De la Rosa Quiroz, José Ángel Fernández Nava, Kennia Flores Sandoval, Karen Andrea Flores López, Karen Andrea Flores López, Alexa Naomi Garduño Nava, Ángela Guzmán Gallardo, Luis Fernando Loaiza Meza, Andrea Olguín García, Jocelyn Abril Palma Mendoza, Fernanda Giselle Romo Jiménez, Isabel Romero Madrigal, Ana Karen Rosales Ayala, Melanie Alexa Ruiz Mendoza, Vanessa Sánchez Alva, Leticia Sánchez Hernández, Damaris Loren Keren Solano Álvarez, Rishika Taneja Montes, Sol Miranda Vidal Pérez, Natalia Villasana Ruiz

Acknowledgment

Jesús Alejo Santiago, Lilia Bertha Alfaro Martínez, Pedro Ángeles, Aleida Calleja, Tatiana Cuevas Guevara, Dafne Domínguez Vázquez, Elisa Drago Quaglia, Deborah Dorotinsky Alperstein, Rocío del Carmen Rangel, Marcela Gálvez y Nuñez, Emilio Gálvez y Fuentes, Erik García, Theo Hernández, Willy Kautz, Raquel López Zúñiga, Adolfo F. Mantilla, Ángel Martínez, Carlos Molina, Mónica Montes, Louise Noelle Gras, Lourdes Padilla Cabrera, Ana Laura Peniche Montfort, Rafael Ponce Rodríguez, Susana Quintanilla, Macrina Rabadán Figueroa, Liliana del Río, Francisco Javier Rivas Mesa, Ariel Rodríguez Kuri, Gabriela Sáenz Carrillo, Margarita Sosa Suárez, Patricia Torres, Tania Vargas Díaz, Luis Adrián Vargas Santiago, Álvaro Vázquez Mantecón, Angélica Velázquez Guadarrama, Teresa Vicencio Álvarez, Pablo Yankelevich

Academia de Artes, Acervo de Arquitectura Mexicana de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, Biblioteca de las Artes, Biblioteca Justino Fernández IIE, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados IPN, El Colegio Nacional, Fondo Especial, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, Escuela Nacional Preparatoria, Plantel 8 “Miguel E. Shulz” UNAM, Filmoteca UNAM, Fonoteca Nacional, Galería de Arte Mexicano, Hemeroteca Nacional de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas UNAM, Instituto Mexicano de la Radio, Mediateca INAH, Museo Franz Mayer, Radio Educación, Sala de Arte Público Siqueiros, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Archivo General de la Nación, Escuela Nacional de Danza “Nellie y Gloria Campobello”, Cineteca Nacional, Fundación Leo Matiz

Cover image

José Clemente Orozco. *Espejo*, 1930
Colección SC/INBAL/MACG

ATRAVESAR EL TIEMPO

Memorias y presentes de la colección Carrillo Gil

[Crossing time. Memories and present from the Carrillo Gil Collection]



MACG 50 ANIVERSARIO

Producción Nacional realizada con el Estímulo Fiscal del Artículo 190 de la LISR (EFIARTES)  EFIARTES

