

MACG COLECCIÓN EL NEGRO SOL DE LA MELANCOLÍA

07 DIC 19
10 ENE 21



MACG COLECCIÓN

EN UNA NOCHE OSCURA, A LA MÁS SECRETA HORA, EN EL MINUTO MÁS

quieto, cuando ni los astros giran en el cielo y la nube que los cubre no da un paso, y en el fondo del pozo extingue su luz la luna, cuando enmudece el grillo, cuando ni las maderas crujen, ni crepita el fuego ya sosegados sus carbones, ni chisporrotea la agotada lámpara, ni aún el agua atreve gota, ni el viento tañe las hojas de las ramas, ni cae el fruto, cuando el abrazo de los amantes aún no se desata mas no son ya sino dos sueños paralelos, y tan ausentes el uno del otro como en los sueños de los desconocidos, y la cría por nacer no nace, y el recién nacido no llora, y el moribundo no muere ni se agita ni tose ni mejora mas halla breve tregua pues en aquel instante ni aun la muerte mata, y cesa el mosquito de aguijonear insomnios y henchido de sangre reposa satisfecho cerca de una desnuda y rendida espalda lo mismo que la pulga, entre una estrofa y la siguiente, entre un momento y otro, cuando el tiempo es pausa y en el reloj las manecillas demoran un minuto el segundo, y tarda un codo la pulgada, en sigilo y en silencio, hacia otra noche aún más oscura.

Luis Felipe Fabre

EL NEGRO SOL DE LA MELANCOLÍA TOMA SU NOMBRE DE UN FRAGMENTO

del poema *El desdichado* de Gerard de Nerval (París, 1808-1855):

*Yo soy el viudo, el tenebroso, el sin consuelo,
el príncipe de Aquitania, el de la Torre Abolida.
Mi única estrella ha muerto,
y en mi laúd constelado
brilla el negro sol de la Melancolía.*

La exhibición establece un procedimiento, sencillo e infinito, para mostrar las obras de la Colección Carrillo Gil que consiste en acompañarlas por textos e imágenes de variada proveniencia que se encuentran adheridos a los muros y que sugieren conexiones por similitud o diferencia, ofrecen líneas de fuga para pensar las obras, sirven a modo de ecos y proyecciones, sombras de sus significados e incluso negaciones. *El negro sol de la melancolía* es una muestra de mecanismo doble: visual y textual. No procura, entonces, ofrecer una lectura disciplinaria de los objetos artísticos ni propone meramente una temática: desea provocar una sensación y un estado anímico; desobjetivar las obras para que su presencia devenga la imagen de una falta: construir una máquina de hacer fantasmas.

El método de elección de las obras y los textos puede considerarse caprichoso y arbitrario, acaso cromática. Privilegiamos la subjetividad con miras a provocar esa pretendida melancolía. Las obras, además, en el colmo del animismo, fueron también escogiéndose a sí mismas y colocándose en el espacio. Otras veces, continuando esta tendencia de no ser nosotros quienes determinásemos todo, convenimos en hacer partícipes a diversos oráculos y encomendarnos a su consejo. Preguntamos, entonces, al *Libro de las mutaciones* si era propicio establecer un diálogo entre la filosofía especulativa y el marxismo en la obra de Diego Rivera; o si determinada pintura de Siqueiros alineada a cierta otra de Orozco podría generar tristeza en quien las mira. Preguntamos también a los arcanos y quemamos caparazones de tortugas para descifrar los signos y sus designios. Y tuvimos presente la conjunción de Saturno, el negro sol, con Plutón en Capricornio, que a decir de los astrólogos marcará el año 2020.

Ocurre que, a través del mecanismo propuesto, las obras exhibidas se vuelven parte de un océano de significantes. Dejan, las obras, de obedecer a la intención del autor y de referir a las problemáticas sobre las cuales quiso versar, aunque sin dejar de remitir a su origen. Esos objetos –que han conquistado autonomía– sirven ahora también para ser usados y generar ideas, formas y conceptos lejanos de los que parecían proponer.

Esta muestra es el primer ejercicio que el MACG propone para realizar lecturas a la colección que el museo custodia –de un año de duración–, para las cuales convoca a curadorxs invitadxs de distintas procedencias y disciplinas con el ánimo de ofrecer insólitas, atípicas y fértiles aproximaciones al acervo.

Mauricio Marcin



Boris Viskin, *Sin título*, 1992. Colección SC / INBAL / MACG

OBRAS EN LA EXPOSICIÓN EL NEGRO SOL DE LA MELANCOLÍA EN EL MACG

1. CARLOS AGUIRRE

3.96.27 instalación 2, 1997

Tronco carbonizado y base de metal

Colección SC / INBAL / MACG

Carlos Aguirre es un artista mexicano, nacido en Acapulco en 1948. Su obra está marcada por la protesta social, así como por la incorporación crítica de elementos provenientes de los medios de comunicación masiva. A lo largo de su trayectoria ha realizado una amplia investigación que le ha permitido una relectura crítica de las narrativas oficiales, así como de los discursos políticos, religiosos y ecológicos.

Formó parte del Grupo Proceso Pentágono, colectivo artístico caracterizado por su condición subversiva y su actitud crítica y contestataria ante las políticas gubernamentales en la década de los setenta y ochenta.

La práctica de Aguirre se concentra también en la búsqueda constante de nuevos materiales y diversas formas de representación. De su formación como diseñador industrial heredó la predilección por construir instalaciones de estructura simple y apariencia ligera.

2. CHICO BUARQUE

Construcción, 1971

Audio

Colección SC / INBAL / MACG

El cantautor brasileño Chico Buarque lanzó en 1971 el álbum *Construção* (Construcción) que incluye esta canción homónima. La canción narra las vicisitudes de un albañil desde que despierta, asiste a la construcción del edificio y muere producto de un accidente.

La canción representa una crítica mordaz a las relaciones degradantes entre trabajo y persona producidas por el capitalismo y la industrialización en los países “tercermundistas”, llamados así por el capitalismo hegemónico que en las épocas se instauraba y buscaba consolidación. La letra fue compuesta en versos dodecasílabos, que siempre terminan en una palabra esdrújula. Los 17 versos de la primera parte (cuatro cuartetos, además de una copia de los resultados) son prácticamente los mismos diecisiete que componen la segunda parte, cambiando sólo la última palabra.

3. ALVAR CARRILLO GIL

Grado número VII de Mercalli, 1957

Collage

Colección SC / INBAL / MACG

Alvar Carrillo Gil (Opichén, Yucatán, 1898 – Ciudad de México, 1974), fue un coleccionista y pintor de formación autodidacta fuertemente influenciado por los artistas de las vanguardias europeas de principios del siglo XX. Tenía el fuerte deseo de experimentar por sí mismo lo que aquellos pintores habían descubierto.

Esta pieza forma parte de un periodo importante de su trabajo durante el cual se centró en el *collage*, técnica procedente de las vanguardias y revitalizada a mediados del siglo XX. Quiso transportar las búsquedas que artistas como Matisse, Dubuffet y otros habían realizado cinco años antes en París.

En el cuadro podemos ver los escombros de una ciudad y el título refiere a la escala sismológica de Mercalli, que pretendía evaluar la intensidad de un terremoto no únicamente por su magnitud, sino también por las consecuencias empíricamente observables.

4. ALVAR CARRILLO GIL

La noche (Vidrio roto no. 7), 1957

Gouache sobre papel sobre masonite.

Colección SC / INBAL / MACG

Después de una etapa inicial como pintor amateur que va de 1950 a 1955, Carrillo Gil explora el dadaísmo y llega a Marcel Duchamp, a quien le dedica una serie de obras con vidrios rotos, a la cual pertenece *La noche* (vidrio roto No. 7).

El deseo de experimentación, vanguardia y actualidad artística fue lo que definió y caracterizó la labor de Carrillo Gil como pintor y coleccionista. A lo largo de su trayectoria experimentó con técnicas y materiales que se encontraban al exterior de las tendencias locales: ensayó con papel, terciopelo, chapopote, vidrios para automóviles, arenillas de mármol, cortezas de árboles, plantas marinas, etcétera.

En términos estrictamente cronológicos, fue uno de los primeros en realizar tales ejercicios. Sin embargo, sus propuestas no fueron bien recibidas y no tuvieron repercusión en la escena local.

5 LEÓN FERRARI

Serie *L'Osservatore Romano*, 2000-2001

43 fotocopias a color en cartulina opalina

[Tiraje x/∞] (Firmado 2008)

Colección SC / INBAL / MACG

León Ferrari realizó esta serie de intervenciones tomando titulares de la edición en español del periódico *L'Osservatore Romano* del Vaticano, el cual reporta los eventos mundiales desde el punto de vista de la Iglesia Católica. A esto agregó imágenes de diversos momentos de la historia del arte que retratan el infierno y sus castigos, así como otras de instrumentos de tortura, la armada argentina y envoltorios de condones.

El artista utilizó esta serie para denunciar a la Iglesia por su complicidad con la violencia de la cultura occidental, especialmente aquella que ocurrió durante la dictadura militar argentina. Las obras ponen en contraste este silencio con la violencia de las creencias católicas del castigo eterno. Ferrari incluso escribió una carta en el 2000 al Papa Juan Pablo II cuestionando las discrepancias del repudio de la Iglesia a la tortura en la vida real, pero su aceptación en las almas que se encuentran en el Infierno.

Por otro lado, la serie juega con el valor preexistente del periódico, cancelando su caducidad al reproducirlo y presentarlo a nuevos públicos mediante intervenciones críticas a los lenguajes y los contenidos. De esta forma somete el medio a una temporalidad distinta: el periódico se vuelve archivo y el archivo obra de arte.

6. GUNTHER GERZSO

Eleusis, 1961

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

Esta pintura forma parte de la llamada etapa griega de Gerzso, en la cual transiciona de perspectivas múltiples y colores contrastantes a superficies planas de tonalidades casi mínimas. En este cuadro, Gerzso sintetiza la narración mitológica de Perséfone a través de la abstracción y el uso de zonas de color.

Según la mitología griega, Eleusis fue una pequeña población situada en la cercanía de Atenas, donde Hades secuestra a Perséfone, hija de Deméter y Zeus, para convertirla en su esposa y reina del Inframundo. Su madre la busca durante meses, descuidando la flora y la fauna de la tierra, provocando una sequía. Zeus interviene finalmente, pidiéndole al dios del Averno que regrese a su hija. Hades engaña a Perséfone, haciéndola comer unas semillas que la obligan a volver con él la mitad del año. Es así como aparecen la primavera y el invierno.

7. GUNTHER GERZSO

Estela blanca, 1950

Óleo sobre madera comprimida

Colección SC / INBAL / MACG

En 1942, Gerzso entró en contacto con el grupo de intelectuales surrealistas refugiados en México. El interés de los surrealistas por las ruinas prehispánicas y hizo que los artistas mexicanos redescubrieran y revaloraran las culturas mesoamericanas y tomaran de ellas un repertorio formal. Para Gerzso, la reflexión en torno a la iconografía amerindia estuvo siempre vinculada con el sentimiento de horror que le provocó la guerra.

En *Estela blanca* el pintor conjuga diferentes características de la arquitectura y escultura maya. Los diferentes planos y figuras geométricas dibujan por un lado una figura humana y por otro, estructuras arquitectónicas. El monolito representado podría asemejarse, incluso, a construcciones urbanas, insinuando múltiples puntos de vista de una ciudad abandonada.

8. MAURYCY GOMULICKI

Tipología sentimental, 1999

Lofordchrome poliéster

Colección SC / INBAL / MACG

Esta pieza forma parte de una serie de fotografías titulada también *Tipología sentimental* del artista Maurycy Gomulicki (Varsovia, Polonia, 1969), iniciada en 1997 dentro una antigua tienda de uniformes en la Ciudad de México.

Gomulicki realizó con la cámara un acercamiento a diversos maniqués de la tienda, provocando imágenes que resultan ser una especie de recorte anatómico. De esta forma, las fotografías exponen la carga identitaria, sentimental y expresiva que contiene el cuerpo en todas sus partes.

En la fotografía que forma parte de la colección del MACG, el encuadre muestra los labios de un maniquí retocados con pintura. La enigmática obra hace referencia a la seducción, poniéndola en contraste con lo plástico y artificial del objeto representado.

9. JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ VARGAS

El libro de las lamentaciones, 1988

Técnica mixta

Colección SC / INBAL / MACG

10. ENRIQUE JEZIK

Setenta veces siete, 1995

Metal, parafina, cera, vitrinas, herramientas y vaciados de cera de la mano del artista

Colección SC / INBAL / MACG

Esta pieza formó parte de la exposición *Observaciones*, en la cual el artista trataba la depredación del hombre y la herramienta como extensión armada de la transformación tomando como punto de partida la naturaleza críptica del lenguaje y la crítica al ideario expansionista nazi.

La instalación toma su título de una cita del “Evangelio” en la cual Jesús habla sobre el perdón y la deuda. Por otra parte, el título indica la repetición de los siete módulos en los cuáles un antebrazo de cera es atravesado por diversos elementos de hierro.

El artista pone en tensión la relación que mantiene el trabajo manual con la violencia, así como el trabajo natural y el artificial. A la vez, hace referencia a la dimensión laboral de la expansión cultural, proceso que conlleva la explotación violenta de los inmigrantes.

11. VASILI KANDINSKY

Sin título, 1940

Litografía

Colección SC / INBAL / MACG

12. VASILI KANDINSKY

Sin título, 1940

Serigrafía

Colección SC / INBAL / MACG

Kandinsky fue uno de los precursores del arte abstracto. Esta tendencia a la abstracción posiblemente fue generada por una insatisfacción con las capacidades del lenguaje pictórico tradicional. El pintor quiso capturar la esencia de la realidad y exponer su universo interior, que de otra forma se escapaba del lienzo, a través de la representación pura de formas y colores.

La abstracción no pretendía reproducir el mundo real, sino interpretarlo y expresarlo a través de las experiencias individuales y subjetivas del ser humano, buscando satisfacer sus necesidades espirituales. El deseo era, también, que este nuevo modo de representación lograra trascender el tiempo y extenderse hacia el futuro.

Además de su producción pictórica, Kandinsky plasmó por escrito sus ideas estéticas en *De lo espiritual en el arte* y *Punto y línea sobre el plano*, entre otros libros y textos.

13. PERLA KRAUZE

Silencio VI, 1995

Óleo sobre lino

Colección SC / INBAL / MACG

14. PERLA KRAUZE

Silencio, 1995

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

La obra de Perla Krauze trabaja con la variedad textural y háptica de las superficies. Sus trabajos surgen a partir de la piedra, con cuyo polvo enriquece las telas, deja huellas de sus formas en la pintura y construye rastros sólidos o transparentes. Sus obras giran en torno a la naturaleza, la memoria y el tiempo, jugando con diversos materiales que permitan contrariar la gravedad de lo terrestre, evidenciando las tensiones entre lo pesado y lo liviano.

Silencio combina la pesadez de la piedra con la ligereza del lienzo. Desde hace varios años, la artista se dedica también a explorar, pensar y sentir el tiempo. En este caso, la pintura parece estar dotada de una temporalidad suspendida, provocando un enigma y un espacio de reflexión en torno al silencio.

15. PERLA KRAUZE

Camino, 1995

Lámina, plomo, madera y agua

Colección SC / INBAL / MACG

El trabajo de Perla Krauze se encuentra en los intersticios entre lo efímero y lo permanente, lo artificial y lo natural, lo rural y lo urbano. La piedra se convierte en sus obras en un registro de la memoria y las huellas del pasado.

Camino está construida de plomo, el metal de Saturno, el “Negro sol de la melancolía. De esta forma, a través de la materia se alude a lo básico de toda forma; la sustancia de la que está hecha.

Lo pesado y sólido del plomo contrastan con la transparencia y ligereza del agua. Nos recuerda la relación que mantienen estos elementos, el potencial formador-deformador que tiene el agua, tanto en procesos escultóricos como aquellos de formación sólida y durable de los metales en el subsuelo.

16. ALEJANDRO MONTOYA

Mutilación, 1989

Tinta y carbón sobre papel (díptico)

Colección SC / INBAL / MACG

Alejandro Montoya (Ciudad de México, 1958) se formó de manera autodidacta. Se ha especializado en pintura y trabaja temas y disciplinas como la filosofía, la ciencia y la condición humana. En su obra explora las huellas de la muerte y lo efímero de la vida, así como el despojo y la putrefacción del cuerpo.

En *Mutilación* existe una condición de lo inacabado, inconcluso y roto. La representación de restos inorgánicos y residuos matéricos se convierte en fragmentos temporales que aluden a otra vida, razón o significado de lo percibido. La obra está marcada por un vacío, una ausencia, un no-lugar. No queda claro si vemos la envoltura de un cadáver, un paisaje o una obra abstracta.

Esta falta de completitud en lo expuesto evita una enunciación clara del sentido, permitiendo que se aviven múltiples significados.

17. LUIS NISHIZAWA

Sin título, 1963

Tinta y acrílico sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

18. LUIS NISHIZAWA

Sin título, 1963

Gouache y tinta sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

Luis Nishizawa fue un pintor de origen mexicano-japonés, durante su etapa de formación se vio fuertemente influenciado por artistas como Luis Sahagún, José Chávez Morado, Julio Castellanos y Alfredo Zalce, entre otros. Consideraba a Francisco Goitia uno de sus maestros espirituales, afirmando que fue él quien le enseñó a oír el sonido del silencio. Exploraba en sus obras la exaltación de la materia y su capacidad de expresión, así como su permanencia.

Adquirió de su padre, el japonés Kenji Nishizawa, la disciplina y la filosofía zen. Esto permeó de una dimensión metafísica toda su producción plástica, sin pretender que su obra ofreciera significados acabados y buscando más bien la provocación de un diálogo abierto o un debate constructivo con el espectador. Consideraba que el público tenía la capacidad de terminar, o incluso mejorar, las posibilidades de sus pinturas.

19. LUIS NISHIZAWA

Sin título, 1963

Tinta sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

20. LUIS NISHIZAWA

Sin título, 1963

Gouache y tinta sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

Nishizawa ingresó a la Academia de San Carlos en 1942, momento en el cual se encontraba activa la Escuela Mexicana de Pintura. Además de su trabajo como creador, tuvo una importante carrera como docente, enseñó durante 47 años en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y formó su propio Museo-Taller en Toluca.

Mostró a lo largo de su trayectoria una predilección por la tradición paisajística, siguiendo a José María Velasco y Dr. Atl. A través del paisaje, el pintor comparte íntimas experiencias de su contacto con la naturaleza y demuestra su dominio de los planos, la estructura y el detalle.

A lo largo de los años se fue separando del realismo pictórico y fue eliminando de sus obras el contenido de crítica social, tendiendo cada vez más hacia la abstracción, la monocromía y el silencio.

21. LUIS NISHIZAWA

Sin título, 1963

Tinta y crayón sobre papel sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

22. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Espejo, 1930

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

23. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Los agachados, 1948

Carbón sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

Una serie de cuerpos humanos, hincados por obediencia o humillación, se extienden a ambos lados de la imagen. Los cuerpos son todos similares: anónimos, sin rostro ni identidad. Se encuentran abatidos por una fuerza que no logramos ver claramente, personificada en la sombra negra de la derecha. A través de estas figuras, que podrían representar a cualquier persona, Orozco construye la crítica social en esta obra haciendo alusión a la dominación de ciertos grupos sociales y al sometimiento de otros.

La desaparición de la individualidad en la obra responde también a las reflexiones del artista sobre la existencia del hombre. Su obra pretende casi siempre reflejar preocupaciones vigentes en su época: la llegada de la modernidad, el reordenamiento social que conllevó y los debates filosóficos en torno a la relación que mantiene el ser humano con los sistemas políticos, sociales y culturales que lo rodean.

24. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Cadáver, 1943

Carbón y temple sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

El fenómeno de la muerte es recurrente en la iconografía de Orozco, visible también en obras como *El muerto* o *Despojo humano*. En este caso, el cuerpo rígido es mostrado en un entorno que no permite situarlo en ningún espacio concreto y lo deja en un estado de suspensión constante. Otro aspecto destacable es el completo anonimato del personaje, cuyo rostro no se puede ver de forma directa por la perspectiva de escorzo en el que está dibujado.

La década de los cuarenta es el momento en cual el pintor consolida su personalidad artística y son también sus últimos años de vida. La obra pone entonces en evidencia su propia fragilidad y la aceptación de su muerte como un suceso inevitable. *Cadáver* forma parte de una vertiente expresionista mexicana que exterioriza una cruda manera de interpretar la realidad.

25. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Boceto para ballet I, 1946

Temple sobre cartulina

Colección SC / INBAL / MACG

26. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Boceto para ballet II, 1945

Temple sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

El presente boceto revela el deseo de Orozco por experimentar nuevas soluciones materiales correspondientes al círculo del *ballet*, al vínculo con la bailarina Gloria Campobello y al encuentro artístico entre la danza y el muralismo en México.

El fondo cromático e indefinido del cual sobresale a modo de *collage* una figura humana, como una especie de choque irresuelto, sugiere una puesta en escena que interroga el lugar del cuerpo humano ante la indefinición de un espacio sólido e irreal. A la vez, el movimiento corporal y la división de colores en la obra apuntan a una búsqueda técnica del autor por acompañar la dinámica gestual de la danza.

Este temple parece ser una profecía del destino del conjunto de obras escenográficas de Orozco: fragmentadas, malbaratadas, perdidas. Estas imágenes, irregulares, llenas de vitalidad y movimiento, quedaron finalmente abocetadas e inconclusas.

27. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La explosión, 1926-28

Tinta sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

28. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Prometeo, 1944

Agua fuerte sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

29. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Linchamiento, 1930

Litografía

Colección SC / INBAL / MACG

Esta pieza, realizada para el American Civil Rights Congress, muestra la violencia sin tapujos del racismo. En el cuerpo torturado y quemado de la imagen podemos ver el dolor al contacto con el fuego y el tormento del ahorcamiento. Las expresiones de sufrimiento y el patetismo de la obra pueden ser entendidos como una denuncia política.

Los colgados han sido siempre el elemento iconográfico preponderante en la representación de la guerra y la violencia. Durante la Revolución Mexicana, el ahorcamiento se utilizó de forma constante, porque funcionaba como mecanismo generador de miedo y control. En *Linchamiento*, Orozco retrata a los cuerpos ahorcados, torturados y quemados, que eran utilizados para transmitir un mensaje preciso a la comunidad afroamericana.

La obra busca entretejer lo dramático de la experiencia con una denuncia visual para movilizar al espectador a través de lo sensible y causar repulsión ante los instigadores y el acto mismo.

30. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Despojo humano, 1925-28

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

31. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

El muerto, 1925-28

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

Este cuadro es uno de los seis óleos que Orozco pintó en México y llevó consigo a Nueva York en 1927. La muerte, además de ser un tema recurrente en la trayectoria visual del pintor, le sirve para generar un contraste cultural entre su lugar de origen y la ciudad a la que arribaba. Por otra parte, posiblemente la intención del pintor era mostrar las temáticas recurrentes de su producción como figuras universales de transmisión expresiva.

El misterio del duelo mexicano es presentado como un acontecimiento de carácter universal, utilizando el anonimato para exponer el dolor como parte fundamental de la condición humana.

El muerto provoca un efecto de identificación en el espectador, obligándolo a experimentar por sí mismo el dolor y el duelo expresados en la escena.

32. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Construcción, 1930

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

Construcción representa un experimento visual de juegos geométricos, dentro del cual la estructura y el color son las bases compositivas que delimitan la arquitectura moderna como el paso a seguir en la pintura. Esta directriz visual cobró relevancia en los paisajes urbanos realizados entre 1928 y 1930, principalmente sobre las nuevas construcciones y destrucciones arquitectónicas que estaban transformando la ciudad durante la Gran Depresión.

La construcción que retrata Orozco señala una compleja relación entre base geométrica y libertad abstracta. En este cuadro la forma arquitectónica real es utilizada para desplegar las posibilidades compositivas del óleo y su figuración geométrica.

Los cuadros de Orozco sobre la ciudad de Nueva York y sus transformaciones urbanas pueden ser considerados como búsquedas estéticas propias del pintor que conjugan arquitectura, teoría del arte, que buscan crear tensiones en las formas clásicas de representación y reinterpretaciones visuales de la ciudad y sus configuraciones modernas en la pintura.

33. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Los muertos, 1931

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

34. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Prometeo, 1935

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

35. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La Victoria, 1944

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

La mujer que aparece en la pintura, de cuerpo desnudo y protuberante, pone en tensión la representación del cuerpo humano según los parámetros clásicos de la historia del arte. Esta caricaturización, acompañada de la referencia a la *Victoria de Samotracia* -figura canónica de la representación ideal de la belleza- sirven a Orozco para burlarse del concepto clásico de representación.

Al mismo tiempo, el pintor cuestiona la noción misma de victoria. El cuadro hace una crítica política al triunfalismo de los supuestos vencedores de la historia, dejando claro que las victorias de unos son las derrotas de otros y conllevan siempre el derramamiento de sangre. De tal forma, *La Victoria* es una síntesis alegórica que critica la dominación a través de la violencia, cuestionando la tradición académica y el modo en el cual ignora la realidad más sangrienta.

36. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Elevado, 1928

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

Orozco declaró en el manifiesto “New World, new races and new art”, publicado en 1929, que la arquitectura de Manhattan debía anteceder y guiar a la pintura y la escultura creada para esos espacios.

Elevado insinúa una vez más el armatoste arquitectónico, aunque la composición de colores y formas, así como su organización espacial, es más abstracta e informe. El pintor experimenta así los falsos límites existentes entre la abstracción y la figuración, el expresionismo y el realismo mágico

Justino Fernández menciona que este cuadro le permite a Orozco hablar de la rigidez mecanizada de la vida neoyorkina a través del juego formal de planos, formas geométricas y llamativos colores; sugiriendo así las líneas de infinitos y escuetos caminos férreos. De esta forma, la pintura trata simbólicamente la deshumanización de la vida causada por los procesos mecánicos.

37. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Puente de Queensboro, 1928

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

Este es uno de los primeros óleos que Orozco pintó durante los años que vivió en Nueva York (1927-ca. 1931). El tono gris que predomina en el cuadro asemeja un efecto de neblina que enmarca la imponente estructura metálica que se tensa en los aires al fondo del cuadro.

En movimiento contrario a una estética moderna propia de la máquina, que exalta la vertiginosa transformación humana y el progreso de la civilización por medio de sus técnicas modernas, esta pintura niega una visión evolucionista de la humanidad a través de la densa capa atmosférica y la inactividad humana.

Al mostrar las “arterias” expuestas de los edificios, su configuración material concreta se desnuda del valor simbólico que porta, se abre una vena crítica entre pintura de caballete y arquitectura moderna, relación fundamental para los muralistas en su concepción del arte público.

38. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

The curb, 1928-29

Gouache sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

Esta pieza forma parte de las pinturas realizadas por Orozco en Nueva York, las cuales guardan una compleja relación entre arquitectura y pintura moderna, entre figuración y abstraccionismo.

Utilizando un dibujo sintético y plastas sólidas de colores, el pintor nos muestra una serie de hombres idénticos que se cruzan sin tocarse ni voltearse a ver. Se encuentran unificados por sus atuendos y expresiones de desolación y desconsuelo. Al fondo vemos un rasca-cielos en proceso de construcción, en tránsito entre su forma estructural y el edificio definitivo. Esto habla de un contexto preciso en el que las teorías modernas de la arquitectura también estaban en tránsito y creación.

Estas figuras repetitivas evidencian el anonimato ciudadano y el sinsentido del flujo humano en la urbe. Orozco representa la ciudad como un espacio destructivo y solitario, a pesar de estar densamente poblado.

39. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Tres cabezas, 1932

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

Durante su estadía en Nueva York, y gracias al contacto con el círculo délfico, el pintor adquiere una visión mucho más pesimista y expresionista de su realidad inmediata. En esos años le tocó vivir la caída del mercado de valores de 1929 y la crisis económica que vino después, conocida también como la Gran Depresión.

Esta pintura nos muestra las consecuencias que tuvo dicha crisis en el estado de ánimo de los habitantes neoyorquinos, visibilizando la incertidumbre que se vivía en esos momentos a través de la preocupación y la angustia encarnada en los rostros de los tres personajes.

Justino Fernández menciona que esta pintura podría parecer un detalle a mayor escala de *El invierno*, realizada por el pintor en el mismo año, y en la cuál Nueva York es representada como un lugar inquietante.

40 JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Prometeo, 1944

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

El historiador del arte Justino Fernández afirma que en esta versión de *Prometeo* se puede apreciar la desesperación y desconfianza de los seres humanos, expresando su consternación en torno a la adquisición del conocimiento representada por el fuego.

Sin embargo, Alejandro Rodríguez George argumenta que se trata más bien de un momento previo, en el cual *Prometeo* todavía no entrega el fuego a los humanos, pues antes debe aprender a domarlo. El poder del intelecto está apenas siendo controlado por el titán griego y la humanidad, ubicada a sus espaldas, se mantiene en las tinieblas de la ignorancia.

El fuego se convierte entonces en el personaje principal de la obra, enfatizando su simbolismo como agente transformador. Su presencia en la pintura puede visibilizar también la potencia de un porvenir que aún está por comenzar.

41. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Paisaje de picos, 1943

Temple sobre madera comprimida

Colección SC / INBAL / MACG

Sandra Zetina indica que entre 1942 y 1944, Orozco fue un asiduo lector del Apocalipsis, lo cual se vio reflejado tanto en su percepción de la realidad como en su producción plástica. En esta pintura, la figura imprecisa de picos parece ser la personificación de la devastación.

El personaje metálico y maquínico hecho ruinas había aparecido ya en obras anteriores del pintor. Uno de los referentes más relevantes es el mural portátil que realizó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940, *Dive bomber and Tank*. La imagen muestra las ruinas de un avión bombardeado, cuerpos humanos y cadenas retorcidas.

En este sentido, *Paisaje de picos* puede ser interpretado como una representación alegórica de la decadencia y la devastación generadas por las máquinas y la tecnología. La obra podría ser puesta en relación, tensión o diálogo con el contexto de la Segunda Guerra Mundial.

42. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Baile de pepenches I, 1913-15

Acuarela sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

En sus primeros años como pintor, previos a su participación en el movimiento muralista y la llamada Escuela Mexicana de Pintura, Orozco mostró particular interés en la representación de escenas callejeras y de la vida cotidiana. Llamaron de forma especial su atención aquellas situaciones ocurridas en los burdeles, las cuales le permitían retratar los espacios de ocio de una incipiente y recientemente visible clase popular.

Estos dibujos se caracterizan por un esquematismo lineal que, al mismo tiempo, dota de vida y movimiento a los personajes representados. En *Baile de pepenches I* se pueden ver tres parejas balanceándose al ritmo de la música. El pintor logra capturar la atmósfera suscitada al interior del burdel, intentando, según Justino Fernández, plasmar la autenticidad de la vida misma.

43. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Escorzo, 1947

Carbón sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

Esta obra es un ejercicio de dibujo y composición realizado por Orozco para practicar la representación en escorzo. El estudio dibujístico se centra a la vez en la reproducción anatómica realista y en exaltar la capacidad expresiva del cuerpo y la línea densa.

Escorzo se puede relacionar fácilmente con *Cadáver*, realizada unos años antes, ya que ambas piezas dejan fuera de escena la cabeza del personaje. De esta forma, juegan con el enigma del anonimato y la potencia comunicativa del cuerpo.

En cuanto a la técnica y la forma de representación, podría vincularse también con *Los teules VII*, del mismo año, en la cual el sujeto antropófago también carece de rostro, borrando cualquier indicio de individualidad.

44. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Basurero, 1935

Litografía

Colección SC / INBAL / MACG

Unos años antes de realizar esta litografía, Orozco se encontraba realizando una transición visual de piezas simbolistas a una producción de obras con un mayor contenido social crítico. En estas últimas, el muralista expuso ampliamente los aspectos negativos de la guerra, la modernización de las ciudades y la opresión de ciertos grupos sociales.

A través del uso del claroscuro, el pintor construye en *Basurero* una imagen con una enorme potencia dramática, enfatizando el sentido de lo sucio y lo andrajoso. Este cuadro forma parte de un entramado visual del artista que pone en evidencia las diversas violencias e inequidades sociales que emergen al interior de una nación en vías de modernización.

45. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Borrachos, 1935

Litografía

Colección SC / INBAL / MACG

Esta litografía, al igual que *Basurero*, visibiliza la relación conflictiva que mantenía Orozco con la modernidad. En este caso, el pintor establece vínculos entre el alcohol, la complicada existencia de los grupos sociales que vivían en la pobreza, la modernización y la degradación cultural.

En estas obras, el muralista expone las consecuencias negativas de la sociedad moderna, así como los estragos que genera la ciudad cosmopolita en sus habitantes. El tratamiento grotesco de los cuerpos y las expresiones son estrategias que utiliza Orozco para mostrar crudamente la alienación que conlleva la vida moderna.

Borrachos critica un sistema social que produce una clase marginal que habita en la penuria y la escasez, y debe refugiarse en la búsqueda de empleos denigrantes y escape libertino.

46. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Cabaret mexicano, 1942-43

Temple sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

Esta obra, aunque posterior, está relacionada con aquellas realizadas al inicio de su carrera como pintor: *Baile de pepenches*, *Desolación*, *La cama azul*, entre otras, retomando el tema de la vida callejera del burdel.

Justino Fernández afirma que la ligereza de esas primeras piezas ha desaparecido, representando el cabaret ahora como un lugar de ambiente sórdido y pesado. María K. Coffey concuerda en que la actitud del pintor hacia estas escenas se endurece en sus últimos años. Esto podría revelar que para este momento Orozco veía estos ambientes como un emblema de la corrupción política y moral de la modernidad, como un ejemplo de la decadencia social generalizada.

El cuadro resalta la mirada perdida de la mujer en primer plano, recordándonos la relación cercana entre comercio sexual mercantilizado y modernidad.

47. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Desolación, 1913-15

Acuarela sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

Desolación forma parte de los dibujos de Orozco que retratan la vida popular y nocturna al interior del burdel. En este cuadro, el pintor parece enfatizar una narrativa de profanación de la infancia al poner en evidencia la juventud de las niñas iniciadas en la vida de la prostitución.

La acuarela encierra un sentimiento de tristeza, desolación y abandono por el personaje femenino. Particularmente en este caso, la crítica realizada por el muralista no parece ser hacia las mujeres que se dedican al trabajo sexual, sino a la sociedad que las empuja desde muy temprana edad a ese estilo de vida.

48. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Dos cabezas y máquinas, 1935

Litografía

Colección SC / INBAL / MACG

Esta litografía reproduce un detalle del mural *Katharsis*, realizado por Orozco en el Palacio de Bellas Artes a finales de 1934, cuando regresó a México después de su estancia en Estados Unidos. La imagen simboliza el conflicto entre el hombre moderno y el mundo mecanizado que lo oprime.

El fragmento reproducido en *Dos cabezas y máquinas* pone en contraste los rostros de dos mujeres con el caótico fondo de elementos metálicos y maquínicos. La obra expone la visión fantástica y amenazadora que tenía el muralista sobre la vida moderna y los peligros políticos, sociales y morales que implicaba para el ser humano.

49. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

En acecho, 1913-15

Acuarela sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

Esta acuarela forma parte de las obras creadas por Orozco para retratar la cruda realidad de las prostitutas una vez iniciada la Revolución Mexicana. Estas imágenes enfatizan la decadencia de la época y dureza con la que vivía uno de los sectores más marginados del país.

El pintor enfatiza el rostro envejecido de la figura representada, con expresión cínica y volviendo evidente el cansancio provocado por la vida que lleva. Por el título de la obra, se puede suponer que la mujer está buscando clientes. Otra posibilidad es que se trate de la matrona y quiera encontrar nuevas trabajadoras para su burdel.

50. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

La cama azul, 1913-15

Acuarela sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

Desde finales de siglo XIX, la industria de la prostitución en México era legal y regulada por el estado. Cualquier mujer que superara los 14 años podía registrarse como prostituta en el Departamento de Salud Pública. Debido a las dificultades económicas generadas por la Revolución, aumenta de forma considerable el número de mujeres registradas, lo que provoca mayor control estatal. Aquellas que trabajaran en los burdeles, debían portar constantemente un carnet con su fotografía y datos personales.

En las acuarelas que realiza Orozco de estos personajes las muestra desde otra perspectiva, más íntima y cercana. En *La cama azul* vemos a tres personajes femeninos en un ambiente relajado. Parecería incluso que el pintor irrumpe sin su permiso en su espacio privado, realizando un ejercicio de voyerismo.

51. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Locura, 1945

Tinta y lápiz sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

Este dibujo formó parte de una serie que Orozco presentó en su tercera exposición en El Colegio Nacional, en el año de 1945. Tras los eventos mundiales relacionados con los conflictos bélicos, el arte de la época denuncia las atrocidades y critica a la razón humana que he devenido en sinrazón; es decir, en locura.

Justino Fernández ha dicho de esta obra "Nótese cómo apunta en este excelente dibujo las figuras, las matronas y el abandono de aquella mujer inconsciente, sentada en el hombre, que hace gala de su paseo triunfal adornada con sombrero y sombrilla, mientras su víctima apenas si puede mantener el equilibrio".

52. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Los teules VII, 1947

Carbón sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

Este dibujo forma parte de una serie que tenía la intención específica de narrar visualmente la conquista de México, desmontando los mitos a su alrededor y mostrando crudamente la violencia. El título es tomado del término “teules”, con el cual se referían los mexicas a los españoles al momento de su llegada.

El sujeto anónimo y sin rostro, pisotea la cabeza de un conquistador, sosteniendo con la mano derecha su brazo desmembrado. Es importante mencionar la falta de identidad del indígena antropófago, mecanismo utilizado por Orozco para desmontar la clásica oposición víctima/victimario de las lecturas nacionalistas históricas.

El dibujo, rápido y cruel, así como el contraste con el fondo negro, incrementan el patetismo de la escena, enfatizando la práctica antropofágica del personaje. El cuadro expone también una de las temáticas más exploradas por el muralista: el cuestionamiento de la violencia humana.

53. JOSÉ CLEMENTE OROZCO

Tres mujeres, 1913

Óleo sobre cartón

Colección SC / INBAL / MACG

Esta pintura está centrada en una niña que espera la llegada de su primer cliente con la mirada perdida. La matrona, a su derecha, se fuma un cigarro mientras la observa de cerca. Toda la escena tiene un aire macabro, sugiriendo el cruel destino que espera a la joven.

Tres mujeres forma parte de las obras de Orozco que retratan las precarias condiciones que sobrellevaban las mujeres de las clases trabajadoras en el México de esa época. Estas piezas provocan simpatía por las prostitutas, especialmente aquellas niñas iniciadas tan jóvenes y robadas de su inocencia. El pintor realiza a través de ellas una fuerte crítica social a las desigualdades de la sociedad moderna y su relación con el trabajo sexual.

54. RAFFAEL RHEINSBERG

Welt und dinge (El mundo y las cosas), s/f

Grafito sobre papel albanene (políptico de 5 piezas)

Colección SC / INBAL / MACG

Rheinsberg mostraba un particular interés en la Ciudad de México y los objetos que contenía. Recorría las calles para explorarlas, sin buscar nada en específico, mirando siempre con detenimiento los objetos y signos que representaran adecuadamente a la sociedad que habitaba la urbe.

Esta serie fue realizada recolectando huellas de diversos elementos ciudadanos con la técnica del *frottage*, la cual consiste en colocar un objeto debajo de una hoja de papel y frotar con un lápiz, crayón o gis para obtener una impresión de su forma y textura. De esta manera, el artista logró plasmar algunos fragmentos de la ciudad.

Las piezas fueron realizadas a modo de plano arquitectónico, retomando los materiales y elementos gráficos de la arquitectura. La serie en su conjunto funciona como un mapa de la traza urbana que invita al espectador a rearmarla y reimaginarla a partir de estos recortes y evidencias parciales.

55. DIEGO RIVERA

Retrato de un poeta, 1916

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

Esta obra forma parte de la producción cubista realizada por Rivera durante su estancia en París, entre 1911 y 1917. Se trata del retrato de Maximiliano Volonchine, poeta, artista y crítico de arte, amigo cercano del muralista mexicano durante esos años.

El pintor se vio fuertemente influenciado en este periodo por su cercanía con el círculo de pintores rusos y las pinturas de Cézanne, por lo cual la representación cubista significaba para él una nueva ruta de análisis visual.

La pintura descompone la figura del escritor en planos geométricos que se superponen formando territorios de color que esbozan la silueta humana. El retrato pretende visibilizar sus cualidades espirituales más que proponer una aproximación realista al personaje; reflejando las nociones de afectividad y comunidad artística que tenía Rivera en ese momento.

56. DIEGO RIVERA

El arquitecto, 1915-1916

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

En esta obra, Diego Rivera retrata a Jesús T. Acevedo, integrante del Ateneo de la Juventud. En sus retratos cubistas, Rivera mostraba interés por capturar las cualidades espirituales del retratado, así como por incorporar múltiples puntos de vista para descomponer el espacio y capturar el movimiento.

Esta obra puede ser entendida como una reflexión general sobre el trabajo de los arquitectos; la diferencia en el modo de representar los ojos muestra uno realista que capta el mundo y otro cubista que lo sintetiza y conceptualiza.

El cubismo buscaba una nueva manera de observar la realidad, intentando capturar la totalidad de los objetos al reducirlos a sus formas geométricas más sencillas. De esta forma, pretendía llegar a la esencia de las cosas en vez de tratar de reproducir fielmente su apariencia.

57. DIEGO RIVERA

El pintor en reposo, 1916

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

El pintor en reposo es un retrato de Frank B. Haviland (1879-1971), en el cual Rivera esboza su silueta a través de los cortes geométricos de color. La pintura evidencia el deseo del muralista de ir en contra de la representación tradicional de la figura humana y sus complejas teorías en torno a la construcción y percepción del espacio.

El movimiento cubista representó una nueva forma de entender la dimensión espacial al interior de la pintura, cuestionándose las estrategias para plasmar objetos tridimensionales en la superficie plana del lienzo.

Para Rivera, el cubismo permitía condensar de manera genuina los rasgos particulares del individuo. A pesar de la distancia visual entre el personaje y su apariencia física, el pintor pretendía capturar las características de las personas a través de un lenguaje plástico particular.

58. GUILLERMO SANTAMARINA Y EDUARDO

GIJÓN

Mandala a los poetas infrarrealistas, 2014

Instalación

Colección SC / INBAL / MACG

Guillermo Santamarina (Ciudad de México, 1957), a la par de su labor como curador y gestor cultural, ha desarrollado un cuerpo de obra vinculado al arte conceptual y con referencias a las vanguardias, al arte pobre y a otros movimientos significativos del arte moderno y contemporáneo.

En *Mandala a los poetas Infrarrealistas*, instalación que originalmente fue presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, el artista rinde tributo al Infrarrealismo, movimiento poético fundado en la Ciudad de México en 1975, que postuló una poesía visceral, irreverente, libre y personal. Al mismo tiempo la obra alude a la violencia generada, tanto por el Estado Mexicano como por los poderes fácticos delincuentes.

59. SEMEFO

Larvario fase III, 1993-94

Técnica Mixta

Colección SC / INBAL / MACG

60. SEMEFO

Lavatio corporis, 1994

Técnica mixta

Colección SC / INBAL / MACG

61. NAOMI SIEGMANN

Steampunk, 1995

Madera policromada y metal

Colección SC / INBAL / MACG

Esta obra forma parte de una serie de esculturas realizadas por Siegmann en conjunto con la artista Inmaculada Abarca. Las artistas reciclaron e intervinieron 75 moldes de madera que eran utilizados en la fundición de piezas metálicas para maquinarias industriales.

La escultura toma su nombre del *Steampunk*, movimiento retrofuturista surgido en los años setenta a partir de la literatura de ciencia ficción. Retomando la maquinaria a vapor, creada durante la época victoriana, el género y la estética *steampunk* proyectan un futuro situándose en el pasado.

A lo largo de su trayectoria, Siegmann se interesó en explorar las posibilidades contenidas por los objetos cotidianos al interior de los discursos artísticos. *Steampunk*, por los materiales y colores que utiliza, nos remite indudablemente a los sistemas de producción industriales que modificaron por siempre el paisaje citadino y los modos de habitarlo.

62. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Explosión en la ciudad, 1935
Piroxilina sobre madera
Colección SC / INBAL / MACG

63. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Formas turgentes, 1946
Piroxilina sobre madera
Colección SC / INBAL / MACG

Como resultado del ataque fallido al político ruso León Trotsky, Siqueiros huye para esconderse a las cuevas de la Sierra Madre Occidental. A partir de esta experiencia directa con la rudeza geográfica mexicana, el pintor adquiere cualidades plásticas que explora durante una década. *Formas turgentes* es un ejercicio táctil sobre las formas y texturas, poniendo énfasis en la rugosidad material de las figuras.

En el ámbito de la medicina, lo “turgente” implica un fluido líquido que causa hinchazón y abultamiento en la piel. Una de las características más relevantes del concepto médico es la elasticidad de la piel, que le permite expandirse y regresar a su forma natural. Esto le sirve entonces a Siqueiros para jugar con lo elástico de las figuras ahí representadas, tengan o no correspondencia con algún elemento natural.

64. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Pedregal, 1946
Piroxilina sobre madera comprimida
Colección SC / INBAL / MACG

Siqueiros realiza esta pintura sumergido en un contexto de transformación urbana y visual con tintes nacionalistas, que se vio reflejada en la exploración del territorio mexicano y la expansión de la Ciudad de México hacia el Pedregal en el sur de dicha ciudad.

El punto cumbre de este trayecto fue la construcción de la Ciudad Universitaria en 1950. Sin embargo, desde años anteriores el Pedregal se convertía en la manifestación de una nueva modernidad, unida a la vanguardia abstraccionista Barragán-Goeritz. Fue sujeto de diversas construcciones ideológicas y cobraba cada vez mayor importancia plástica, política y urbana entre los pintores de la época.

El cuadro de Siqueiros apela al aspecto táctil del entorno natural, convirtiendo la piedra volcánica un “paisaje emocional” que entrelaza las rupturas y continuidades de la metamorfosis social y espacial de la ciudad, así como la visión artística que las relata.

65. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Muerte y funerales de Caín, 1947
Piroxilina sobre madera
Colección SC / INBAL / MACG

66. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Pedregal con figuras, 1947 Piroxilina sobre madera comprimida
Colección SC / INBAL / MACG

67. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Antenas estratosféricas, 1949
Piroxilina sobre madera comprimida
Colección SC / INBAL / MACG

Antenas estratosféricas manifiesta el cúmulo de investigaciones plásticas de Siqueiros, volviendo visibles la experimentación matérica, su visión del futuro y la necesidad de la integración tecnológica en la planificación social.

En el cuadro podemos observar un dinamismo que interrelaciona la traza urbana de la ciudad con las antenas gigantes que ocupan todo el cielo de la imagen, generando un movimiento constante entre la oposición de sus formas geométricas, antenas cuadradas que encierran trazos circulares de color blanquecino y amarillento, y al fondo, figuras cilíndricas de colores ocres.

La obra se puede interpretar, además, desde una óptica política que sitúe “la carrera espacial” como representación de la organización ideológica de la Guerra Fría. De tal forma, las conquistas tecnológicas realizadas por la Unión Soviética se transforman en componentes figurativos que alegorizan el paisaje y su constante modificación humana y tecnológica.

68. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Casa mutilada (estudio de texturas), 1950
Piroxilina sobre madera comprimida
Colección SC / INBAL / MACG

69. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Torso femenino, 1945

Piroxilina sobre madera comprimida

Colección SC / INBAL / MACG

La pintura surge de una fotografía del torso de Angélica Arenal, compañera de Siqueiros en la década de los treinta y principios de los cuarenta del siglo XX. Ella y su hermano, Luis Arenal, conocieron al pintor en el Partido Comunista de México, donde eran militantes activos.

Torso femenino es la reinterpretación de la fotografía y el estudio preliminar para el mural *Nueva Democracia* ubicado en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México. De esta forma, la expresividad corporal y sus extensiones políticas, así como la posibilidad de desarrollarla en distintos soportes, son los temas que explora este cuadro.

La tensión del cuerpo humano en relación con situaciones de opresión, precariedad o libertad, fueron preocupaciones constantes del pintor a lo largo de su carrera.

70. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Intertrópico, 1946

Piroxilina sobre madera comprimida

Colección SC / INBAL / MACG

La composición de *Intertrópico* es muy cercana a la que podemos ver en *Formas turgentes*, ambas establecen una relación de figuras y colores. Ambos cuadros visibilizan una indagación en torno al volumen, explorando sus posibilidades materiales y expresivas. Alejandro Rodríguez George plantea la hipótesis en la cual el segundo sería un ensayo del primero.

Christopher Fulton conecta la textura rugosa de los árboles en esta obra con las fotografías realizadas por Leo Matiz unos años antes. *Intertrópico* se encuentra entonces en un punto de tensión entre representación de la naturaleza y composición fantástica, realizando un estudio de los elementos subjetivos del paisaje.

La alegorización y violencia de la imagen paisajística posicionan la teoría política de Siqueiros como la línea que dirige los mecanismos para plasmar las sensaciones subjetivas de la experiencia humana.

71. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Barrancas (paisaje Veracruzano), 1947

Piroxilina sobre madera comprimida

Colección SC / INBAL / MACG

Además de ser uno de los máximos representantes del muralismo mexicano, Siqueiros fue un ávido paisajista. Realizaba profundos estudios de los elementos que conforman al paisaje, desde horizontes abiertos hasta construcciones volcánicas y superficies telúricas, enfatizando sus características matéricas y hápticas.

En su producción, la experiencia paisajística es completamente emocional y dramática. Estas obras revelan una faceta expresionista del pintor, ya que no se dedicaba únicamente a estudiar las formas y texturas de manera objetiva, sino que impregnaba sus representaciones de emoción y simbolismo.

Como es visible en *Barrancas*, los paisajes de Siqueiros vibran y se mueven, su desproporcionado tamaño es un mecanismo para exaltar su monumentalidad. El pintor comparaba así las emociones humanas con las inmensas fuerzas de la naturaleza, de un modo que podría relacionarse con la tradición paisajística alemana.

72. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Abstracción, 1948

Piroxilina sobre madera comprimida

Colección SC / INBAL / MACG

Para Siqueiros, la pintura paisajística significó un camino para la experimentación, ya que en cada década se pueden ver diferentes maneras de capturar y exponer el espacio. Su fascinación por el paisaje mexicano, que definía como volcánico y telúrico, le funcionó como escenario para plasmar los logros y desastres de la humanidad.

El paisaje que vemos en pintura nunca es natural, es siempre inventado por el ojo del pintor. Esto tiene una importancia fundamental en Siqueiros, quien, en muchas ocasiones, llevó su representación de este más allá del retrato de la tierra, ofreciendo un vistazo a imágenes cósmicas, etéreas, imaginadas e imposibles.

Este es el caso de *Abstracción*, el cual supera la noción de replicar fielmente la realidad para adentrarse más bien en un ejercicio plástico de construcción espacial.

73. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Los Centauros (croquis), 1956

Lápiz sobre papel

Colección SC / INBAL / MACG

El centauro es una figura que se repite en más de una ocasión a lo largo de la producción artística de Siqueiros. Uno de los ejemplos más notorios es el mural *Cuauhtémoc contra el mito*, realizado en 1944 en Tecpan, al interior del conjunto urbano de Tlatelolco. La obra retrata al último tlatoani mexica enfrentándose a los conquistadores españoles, representados como un grupo de centauros. Previo a la realización de esta imagen, existía ya *El centauro de la conquista*, la cual se puede considerar como un boceto.

Otro caso que vale la pena mencionar es *Apoteosis de Cuauhtémoc*, situado en los muros del Palacio de Bellas Artes. La pieza relata un episodio imaginario donde podemos ver al centauro español derrotado después de su enfrentamiento con Cuauhtémoc.

Se puede suponer que *Los centauros* es un ejercicio más entre las muchas reflexiones del artista en torno a la conquista española y la lucha entre oprimidos y opresores.

74. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Nueva resurrección, 1946

Piroxilina sobre madera comprimida

Colección SC / INBAL / MACG

Siqueiros consideraba que el arte tenía una función clara: debía ser una herramienta de creación, crítica y conocimiento de la sociedad. Como muchos de los representantes de la Escuela Mexicana de Pintura, buscaba reinventar el país a través de la capacidad didáctica y comunicativa de las obras de arte.

Nueva resurrección, como lo indica el título, permite ver el deseo del pintor de apoyar con su producción plástica la creación de una nueva mexicanidad. La obra pretende plasmar el sentimiento y sufrimiento del pueblo mexicano, así como el nacimiento de esta nueva sociedad que supone vulnerable y lista para encontrar un nuevo rumbo acompañada del arte.

75. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Cabeza de un preso, 1962

Gouache sobre papel sobre triplay

Colección SC / INBAL / MACG

Esta obra fue realizada en el último periodo que Siqueiros pasó en prisión, de 1960 a 1964, el cual lo afectó de manera grave, tanto física como moralmente. Su producción se vio también afectada, viéndose obligado a cambiar a formatos más pequeños, llegando incluso a pintar sobre encendedores y piezas de joyería.

Una buena parte de las obras producidas en este momento retrataban dramáticas escenas de la vida en prisión, invitando a una explícita crítica social. En ellas se vuelve evidente la materialidad insuperable del mundo penitenciario. Este es el caso de *Cabeza de un preso*, donde Siqueiros captura el anonimato y sufrimiento del encarcelamiento.

76. DAVID ALFARO SIQUEIROS

Chichén Itzá flameante, 1948

Piroxilina sobre madera comprimida

Colección SC / INBAL / MACG

A través del uso del color y la línea Siqueiros crea un experimento dentro del cual se esbozan figuras y se deja, al mismo tiempo, un margen de interpretación al espectador. A pesar de que el título alude con precisión a unas ruinas mesoamericanas, las formas representadas en la pintura se alejan de una mirada indigenista y la reproducción arqueológica fiel. Se puede distinguir un monolito en primer plano, pero resulta imposible su identificación específica o reconstrucción realista.

La intención del pintor no era representar una divinidad mesoamericana concreta, sino plasmar la monumentalidad que poseían los dioses en la cosmogonía prehispánica. El roce constante de Siqueiros con la abstracción, el juego de formas, estructuras y colores se consolidó en la década de los cincuenta como parte fundamental de su teoría de integración plástica. *Chichén Itzá flameante* es una búsqueda de esta integración entre escultura, pintura y arquitectura.

77. BORIS VISKIN

Sin título, 1992

Óleo sobre tela

Colección SC / INBAL / MACG

La pintura, gobernada por la relación espacio-figura, se encuentra a medio camino entre la figuración y la abstracción. El personaje femenino recostado en una cama en la parte inferior del cuadro ocupa un espacio mínimo, comparado con el gran círculo que se encuentra por encima de ella e invade casi la totalidad de la composición. El fondo, con pocas variaciones cromáticas, sigue esta forma circular a modo de torbellino.

Esta tendencia a la síntesis se radicaliza a lo largo de la carrera de Viskin, quien se dirige cada vez más a un lenguaje geométrico y a la desmaterialización de la imagen, terminando por desprenderse del formato tradicional del cuadro.

En esta pintura, podríamos interpretar la desproporción entre los elementos como un símbolo del desamparo e insignificancia del ser humano ante la naturaleza, los astros y el cosmos.

78. BEATRIZ ZAMORA

El negro o 1671, 1999

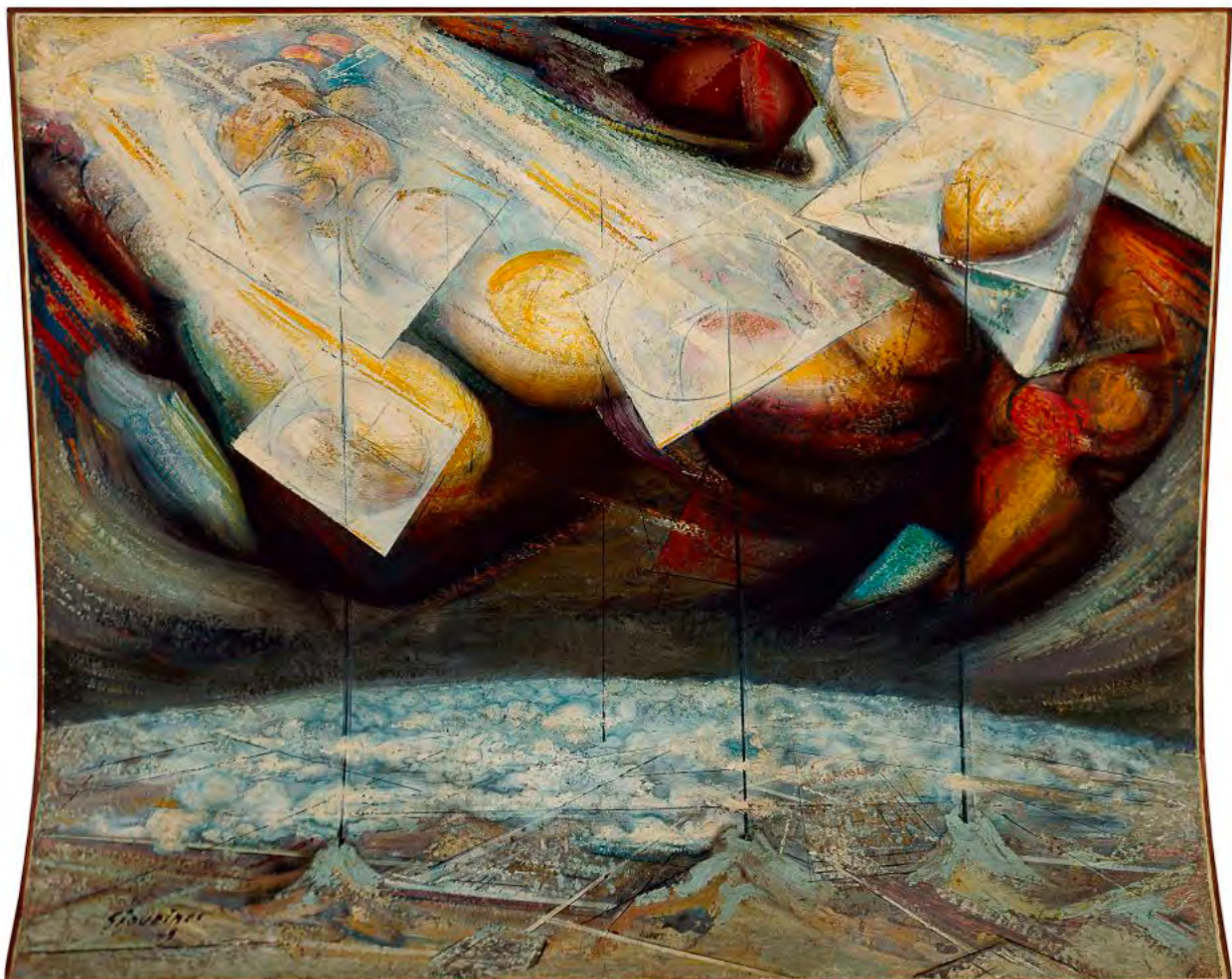
Carbón sobre madera

Colección SC / INBAL / MACG

Desde 1978, todas las obras producidas por Zamora se titulan de la misma manera: *El negro*, seguido de un número de serie. Se trata de una búsqueda filosófica de lo absoluto y lo infinito, así como de una experimentación matérica que inicia con el uso de la tierra y se adentra en el enigma de la nada y el cosmos.

La artista hace énfasis en el predominio de la obscuridad y lo inconmensurable en la naturaleza, el universo y el espacio exterior. Esas variaciones de negro, que van más allá de la pintura y la representación, sirven para mostrar aquello que no logramos comprender ni enunciar.

Su encuentro con este color y su densidad matérica, ha generado una serie de propuestas monocromáticas de diferentes intensidades y texturas, que hacen eco al *color field painting*, donde el color se propone como "sujeto".



David Alfaro Siqueiros, *Antenas Estratosféricas*, 1949. Colección SC / INBAL / MACG



José Clemente Orozco, *Puente de Queensboro*, 1928. Colección SC / INBAL / MACG

MACG COLECCIÓN **EL NEGRO SOL DE LA MELANCOLÍA**

Curaduría: Luis Felipe Fabre y Mauricio Marcin

Esta exposición se presentó:

En el Museo de Arte Carrillo Gil del 7 de diciembre de 2019 al 10 de enero de 2021, y en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato del 28 de mayo al 24 de octubre de 2021.

MACG COLECCIÓN se dedica a exhibir revisiones del acervo de manera permanente y a través de invitaciones a curadorxs provenientes de distintas disciplinas, para proponer lecturas atípicas. Cada revisión tiene un periodo de exhibición de un año y se compone de dos momentos de rotación de las obras, permitiendo la mutación y dinamismo de un mismo discurso.

Imagen de portada:

Beatriz Zamora, *El negro o 1671*, 1999.

Colección SC / INBAL / MACG

Agradecemos el apoyo de

FAMACG

fundación 

Taller de
comunicación
gráfica



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



MACG