



This exhibition and catalogue were organized and published by the Mexican Fine Arts Center Museum

EXHIBITION SITES

Mexican Fine Arts Center Museum
Chicago, Illinois, USA
June 14 - September 8, 1996

Museo de Arte Moderno
Mexico City, México
October 31, 1996 - January 26, 1997

The exhibition and publication were funded by

Andy Warhol Foundation
National Endowment for the Arts
Illinois Arts Council
Chicago Park District
Chicago Department of Cultural Affairs
Transportation provided by American Airlines
WGBO-TV Channel 66, Univisión

Cover: *Mis Sobrinas* My Nieces, 1940, Museo Nacional de Arte, INBA, Mexico City
Back Cover: *La Raqueta* The Racquet, 1938, Andrés Blaisten Collection, Mexico City

© Copyright, Mexican Fine Arts Center Museum, 1996
© Copyright for essay, Luis-Martin Lozano

All paintings reproduced with permission by Aurora Posadas Izquierdo.
All black and white photographs reproduced with permission from:
Center for Creative Photography, Museo Regional de Jalisco,
Manuel Alvarez Bravo, Musée d'Orsay, Fundación Cultural Olga y Rufino Tamayo

maría
IZQUIERDO
1902 - 1955

MEXICAN FINE ARTS CENTER MUSEUM
CHICAGO

Exhibition Credits *Créditos de la Exposición*

Exhibition Curator *Curador*

Luis-Martin Lozano

Exhibition Coordinator *Coordinador de la exhibición*

Cesáreo Moreno

Exhibition Design *Diseño de la exhibición*

Cesáreo Moreno
María Angelina Pérez

Registration and Installation *Registro e instalación*

Rebecca D. Meyers
Marilyn Cortés

Curatorial Assistant *Asistente curatorial*

Cecilia Zorrilla

Labels and Didactics *Rótulos y didáctica*

Tere Romo
María Angelina Pérez
Raquel Aguiñaga

Publication Credits *Créditos del Catálogo*

Publication Directors *Directores de publicación*

Tere Romo
René H. Arceo Frutos

Essays *Ensayos*

Prof. Luis-Martin Lozano
Dr. Teresa del Conde

Design *Diseño*

María Angelina Pérez

Translations *Traducciones*

Alejandro Velasco (main essay)
Colin White (introduction)

Additional translations *Traducciones adicionales*

René H. Arceo Frutos

Editing *Corrección de estilo y ortografía*

Lucero Flores Zuñiga
Tere Romo
René H. Arceo Frutos
Helen Valdez
Carlos Tortolero
Lydia M. Huante

Photographs *Fotografías*

Jesús Sánchez Uribe

Additional photographs *Fotografías adicionales*: Lola Álvarez
Bravo, Manuel Álvarez Bravo, Francisco Kochen,
Gerardo Suter, Gradon Wood, Lynn Rosenthal, George
Holmes, Lourdes Almeida, Salvador Lutteroth.

Additional photographic support *Apoyo fotográfico adicional*:

Archivo María Izquierdo, Archivo Fotográfico de la Galería
de Arte Mexicano, Archivo Fernando Leal, Fundación
Cultural Televisa - Centro Cultural Arte Contemporáneo,
Mary-Anne Martin/ Fine Art, Archer M. Huntington Art
Gallery, Albright-Knox Art Gallery, Philadelphia Museum of
Art, The Art Institute of Chicago.

Foreword *Preámbulo*
Carlos Tortolero

6

Introduction *Introducción*
A Nostalgic Melancholy *Melancólica nostalgia*
Dra. Teresa del Conde

8

Regarding Modern Mexican Painting *Sobre la moderna pintura mexicana:*
María Izquierdo (1902-1955)
Prof. Luis-Martin Lozano

19

Color plates *Láminas a color*

63

Catalogue of Exhibition *Catálogo de exhibición*

114

Bibliography *Bibliografía*

121

The Mexican Fine Arts Center Museum is honored to have organized the first international retrospective of one of Mexico's greatest artists: María Izquierdo. The exhibition, "María Izquierdo. 1902 - 1955", along with the parallel symposium, has been possible through the collaboration of many people and institutions both in México and the United States. In particular, we would like to extend our gratitude to Mrs. Aurora Posadas Izquierdo, daughter of the famed painter, for welcoming the idea and providing constant support to the exhibition.

Without a doubt, we owe much to the collectors whose generosity allowed us to present the first monographic exhibition of María Izquierdo in the United States since the exhibit in 1930 at the New York Art Center. We extend our appreciation to all of the individual art patrons: Mrs. Juana Inés Abreu, Mr. José Akle, Mr. Álvaro Atencio, Paloma Díaz, Mrs. Ma. Esthela E. de Santos, Mrs. Josefina Garza de Ortíz, Ing. Fernando Gutiérrez-Saldivar, Mr. Issac Gutman, Mrs. Marilyn Maxwell, Mr. Zacarías Martin, Mr. César Montemayor Zambrano, Maestra Sylvia Pandolfi, Ms. Mariana Pérez Amor, Arq. Manuel Reyero and Mrs. María Rodríguez de Reyero, Mrs. Alejandra Reygadas de Yturbe, Mrs. Françoise Reynaud, Mrs. Diana Ripstein de Nankin, Francisco Toledo, Mr. Mario Uvence, and those lenders who have chosen to remain anonymous. A special thanks to Mr. Andrés Blaisten, great connoisseur of María Izquierdo's work and owner of a magnificent painting and watercolor collection gathered over the years, who generously lent to this exhibition.

We greatly appreciate the support of many museums and institutions. In México, our thanks go to the National Council for the Arts and Culture (CNCA) and its president, Rafael Tovar; the National Institute of Fine Arts and its Director, Dr. Gerardo Estrada; the Fine Arts General Assistant Director, Maestro Ignacio Toscano; Arq. Agustín Arteaga, National Coordinator of Fine Arts for his invaluable support; and Maestra Miriam Kaiser, CNCA's Director of International Exhibitions for her orientation and assistance; to Dr. Teresa del Conde, the author of the introductory essay and Director of Mexico City's Museum of Modern Art and its Curatorial Assistant Director, Angel Suárez. At the National Museum of Art, we extend our appreciation to its Director, Maestra Graciela de Reyes Retana and the Museum's Curator, Lic. Julia Molinar for having approved the temporary loan of Izquierdo's masterpiece, "Mis Sobrinas" (My Nieces), 1940. Our equal thanks go to the following museums in Mexico: Museum of Modern Art in Gómez Palacio, Durango; Graphic Arts Institute of Oaxaca, and the Mexican Cultural Institute in the State of Mexico.

In the United States, we appreciate the magnificent support of the following museums that safeguard a valuable Mexican Art collection little known in other countries: the Director, Douglas D. Schultz and Assistant Registrar, Laura Catalano, and Assistant Registrar, Daisy Strout at the Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, New York; the Director, Anne d'Harnoncourt, Assistant Registrar, Nancy Wulbrecht and Rights and Reproductions Coordinator, Caroline Demaree from the Philadelphia Museum of Art; and the Director, Jessu Otto and the Associate Registrar, Meredith D. Sutton from the Archer M. Huntington Art Gallery of the University of Texas at Austin.

The private institutions and galleries were equally attentive and generous. In New York, we must thank Mary-Anne Martin who facilitated the loan agreements from the United States collectors. In Mexico, we extend our thanks to Mrs. Cristina Rocha from Sotheby's; Mr. Patrick de Sayve Ysita from the Industrial Club, A.C.; Lic. José Ortíz Izquierdo from the National Bank of Mexico; Lic. Cándida Fernández de Calderón, Coordinator of Banamex's Cultural Advocacy, and Lic. Rosa María Zaldivar, Artistic Patrimony Manager for their kind collaboration; along with Maestra Sarah Sloan, Director of the Museum of the Robert Brady, A.C. Foundation in Cuernavaca, Morelos.

The Mexican Art Gallery in Mexico City, an institution truly dedicated to the promotion of art for the last sixty years, was crucial in this project. The always kind Ms. Mariana Pérez Amor and Mrs. Alejandra Reygadas de Yturbe granted the Mexican Fine Arts Center Museum the loan of major works for this exhibition from their private collection. Finally, our thanks to Mr. Armando Colina and Galería Arvil who assisted us in locating a splendid painting.

In 1988, the Contemporary Art Cultural Center in Mexico City rescued María Izquierdo's artistic presence in Mexican art history with an exhibition that brought together more than 150 paintings, drawings and watercolors. The exhibition at the Mexican Fine Arts Center Museum is intended to explore in greater depth certain aspects of the painter's artistic creativity. Our gratitude goes to Mr. Robert R. Littman, Director of the Contemporary Art Cultural Center, to Maestra Ana Zagury, Curatorial Director, for allowing the needed research from the photographic materials and archives, and especially to the Curator, Magda Carranza for her work to benefit this exhibit and to Maestra Victoria Blasco for her assistance and recommendations.

The dynamic cultural life in northern Mexico is centered in the city of Monterrey. There, the Contemporary Mexican Art Gallery was the link to many local private collections. We appreciate the vote of confidence extended to us by Mr. Guillermo Sepúlveda and Mrs. Josefina Garza de Ortíz. Without their support, the exhibition would have lacked important works of art. Likewise, we are indebted to Mr. Ramis Barquet's gallery for his excellent support to the project.

There were countless other people whose interest and help allowed the development of this ambitious project. We send to all of them our deepest appreciation.

This exhibition would not have been possible without the support of a wonderful and hardworking staff. Cesareo Moreno and his assistant, Raquel Aguiñaga nurtured the exhibition every step of the way. René H. Arceo who helped to plant the seed for this project kept track of many of the necessary components of the catalogue. Rebecca D. Meyers had the unenviable job of dealing with the loan forms and insurance. Tere Romo, who joined the staff close to the opening of the exhibition, helped tie up the loose ends of the project. María Angelina Pérez designed all of the beautiful printed materials, including the catalogue. Marilyn Cortés assisted with all the crating and unpacking of the art work. Marcela Lule was invaluable for inputting and correcting the catalogue text. A special thanks goes to all the behind-the-scenes staff, especially Silvia Cisneros and Rachel Padua. Also, a big thank you to Helen Valdez and María Pesqueira who helped to secure the necessary funds for the project.

We also wish to thank all of the funders for their support of the exhibition: The Andy Warhol Foundation; the National Endowment for the Arts; the Chicago Park District; the Illinois Arts Council; the Chicago Department of Cultural Affairs; WGBO-TV, Univisión; and American Airlines.

Finally, we appreciate the work of Cecilia Zorrilla in assisting with all the loan arrangements in Mexico and we wish to thank the curator, Professor Luis-Martin Lozano for working diligently to create a moving tribute to María Izquierdo

Carlos Tortolero
Executive Director

El Centro Museo de Bellas Artes Mexicanas tiene el gran honor de organizar la primera retrospectiva internacional de una de las más grandes artistas de México: María Izquierdo. La exposición, "María Izquierdo 1902-1955" y el simposio paralelo han sido posible gracias a la colaboración de múltiples personas e instituciones, tanto en México como en los Estados Unidos. De manera muy particular, queremos extender nuestro agradecimiento a la señora Aurora Posadas Izquierdo, hija de la afamada pintora, por el beneplácito con que recibió la iniciativa de esta exposición y por el constante apoyo que brindó al proyecto.

Sin duda, estamos en deuda con los coleccionistas cuya generosidad hizo posible presentar en los Estados Unidos, la primera exposición monográfica dedicada a María Izquierdo; ya que desde 1930 -cuando exhibió en la ciudad de Nueva York en el Arts Center- no se había llevado a cabo una presentación individual de sus obras en nuestro país. Les damos un profundo reconocimiento a nuestros mecenas particulares: Sra. Juana Inés Abreu, Sr. José Akle, Sr. Álvaro Atencio, Paloma Díaz, Sra. Ma. Esthela E. de Santos, Sra. Josefina Garza de Ortíz, Ing. Fernando Gutiérrez-Saldívar, Sr. Isaac Gutman, Sra. Marilyn Maxwell, Sr. Zacarías Martín, Sr. César Montemayor Zambrano, Mtra. Sylvia Pandolfi, Srita. Mariana Pérez Amor, Arq. Manuel Reyero y Sra. María Rodríguez de Reyero, Sra. Alejandra Reygadas de Yturbe, Sra. Françoise Reynaud, Sra. Diana Ripstein de Nankin, Mtro. Francisco Toledo, Sr. Mario Uvence y los que han preferido permanecer en el anonimato. De manera muy especial al Sr. Andrés Blaisten, gran connoisseur de la obra de María Izquierdo y poseedor de un magnífico lote de pinturas y acuarelas que ha logrado reunir a través de los años, y que desinteresadamente facilitó en préstamo temporal.

No menos queremos agradecer a los museos e instituciones. En México, al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y a su Presidente, Rafael Tovar; al Instituto Nacional de Bellas Artes y su Director el Dr. Gerardo Estrada; al Mtro. Ignacio Toscano, Subdirector General de Bellas Artes; al Arq. Agustín Arteaga, Coordinador Nacional de Artes Plásticas, por su invaluable apoyo; y a la Mtra. Miriam Kaiser, Directora de exposiciones internacionales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes por su acertada orientación y seguimiento. A la Dra. Teresa del Conde, autora de la introducción de este catálogo y Directora del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, por su magnífica disposición a nuestras peticiones, y al Subdirector Curatorial del museo, Ángel Suárez. En el Museo Nacional de Arte a la Mtra. Graciela de Reyes Retana y su curadora, la Lic. Julia Molinar, por haber tenido a bien considerar viable el préstamo temporal del masterpiece en la producción artística de María Izquierdo: "Mis sobrinas" de 1940. Igualmente los museos del interior de la República Mexicana como el Museo de Arte Moderno de Gómez Palacio en Durango, el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, y el Instituto Mexiquense de Cultura del Estado de México.

En los Estados Unidos, cuyos museos resguardan un privilegiado acervo de arte mexicano poco conocido en otras latitudes, agradecemos la magnífica disposición de la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, Nueva York y de su Director Douglas D. Schultz, de Laura Catalano, Jefa de Registro y su asistente Daisy Strout; de Anne d'Harnoncourt, Directora del Philadelphia Museum of Art y de la Jefa de Registro Asociada, Nancy Wulbrecht y Caroline Demaree, Coordinadora de Derechos de Reproducción. Asimismo en la Archer M. Huntington Art Gallery de la Universidad de Texas en Austin, a su Director Jessu Otto y la Jefa de Registro, Meredith D. Sutton.

Las instituciones privadas y galerías fueron igualmente atentas y generosas. En Nueva York debemos agradecer a Mary-Anne Martin que encauzó la solicitud de los préstamos a los coleccionistas norteamericanos; en México, a la Sra. Cristina Rocha de Sotheby's y al Sr. Patrick de Sayve Ysita del Club de Industriales, A.C. En el Banco Nacional de México, al Lic. José Ortíz Izquierdo, a la Lic. Cándida Fernández de Calderón, Coordinadora de Fomento Cultural Banamex, y a la Lic. Rosa María Zaldívar, Gerente de Patrimonio Artístico, por su amable colaboración; como en Cuernavaca, Morelos, a la apreciada Mtra. Sarah Sloan, Directora del Museo de la Fundación Robert Brady, A.C.

La Galería de Arte Mexicano, una auténtica institución dedicada desde hace más de 60 años a la difusión del arte, fue primordialmente importante para este proyecto. Las siempre amables Srita. Mariana Pérez Amor y Sra. Alejandra Reygadas de Yturbe, privilegiaron al Centro Museo de Bellas Artes Mexicanas con sus finas atenciones y el préstamo de su colección particular con obras capitales de María Izquierdo; igualmente gracias a el Sr. Armando Colina y Galería Arvil, con su ayuda contactamos una espléndida pintura de la artista.

En 1988, el Centro Cultural Arte Contemporáneo rescató para la historiografía del arte mexicano la personalidad artística de María Izquierdo, ya que organizó una magna muestra de su pintura que reunió más de centenar y medio de óleos, dibujos y acuarelas. El objetivo de la actual exposición del Centro Museo de Bellas Artes Mexicanas, busca explorar con mayor profundidad ciertos aspectos de la creatividad plástica de la pintora. Al señor Robert R. Littman, Director del Centro Cultural Arte Contemporáneo y a la Mtra. Ana Zagury -Directora Curatorial- nuestra gratitud por las facilidades extendidas en la consulta de su material fotográfico y de archivos; muy especialmente a la curadora del Centro Cultural, Magda Carranza por su labor en beneficio de la exposición, y asimismo a Victoria Blasco, en extremo amable con sus atentas recomendaciones.

La dinámica vida cultural que existe al norte de México nos lleva a Monterrey con la Galería Arte Actual Mexicano que fue el enlace para los coleccionistas regiomontanos. Agradecemos el voto de confianza extendido por el Sr. Guillermo Sepúlveda y la Sra. Josefina Garza de Ortíz, sin cuya intervención la exposición hubiera faltado de importantes piezas de arte. Asimismo, estamos en deuda con la galería del Sr. Ramis Barquet por su magnífica disposición al proyecto.


Habría que agregar el nombre de un sinnúmero de personas, cuya voluntad e interés facilitaron la consecución de este ambicioso proyecto. Vaya para todos ellos, el más profundo reconocimiento del Centro Museo de Bellas Artes Mexicanas de Chicago.

La exposición de María Izquierdo no hubiera sido posible sin el apoyo del trabajador y maravilloso personal de este museo. Cesáreo Moreno y su asistente Raquel Aguiñaga quienes cuidaron los detalles del desarrollo de la exposición. René H. Arceo quien ayudo a plantar la semilla para la realización de este proyecto y la coordinación de los componentes necesarios para este catálogo. Rebecca D. Meyers tuvo el desenvendible trabajo de lidiar con los formularios de préstamo y los seguros. Tere Romo, quien ingresó a laborar en el museo hacia la inauguración de la muestra, ayudó a completar una serie de detalles de este proyecto. María Angelina Pérez diseñó todos los bellos materiales impresos incluyendo este catálogo. Marilyn Cortés por su apoyo con el empaque y desempaqué de las obras. Marcela Lule resultó invaluable con las correcciones y tipografía para el catálogo. Un agradecimiento especial para todo el personal que trabaja en las oficinas administrativas - Silvia Cisneros y Rachel Padua. También un gran agradecimiento tanto a Helen Valdez como a María Pesqueira quienes lograron obtener los fondos necesarios para realizar el proyecto.

También necesitamos agradecer a los patrocinadores de la exposición - la Fundación Andy Warhol; El Consejo Nacional de Artes (NEA); el Distrito de Parques de Chicago; El Concilio de las Artes de Illinois; El Departamento de Asuntos Culturales de Chicago; WGBO-TV, Univisión; y la Aerolínea American.

Finalmente, agradecemos a Cecilia Zorrilla por su ayuda para el acopio de obra en México y queremos dar nuestro agradecimiento al profesor Luis-Martin Lozano el curador de la exposición, por su trabajo minucioso para crear un emotivo tributo a María Izquierdo.

Carlos Tortolero
Director Ejecutivo



A Nostalgic Melancholy
Melancólica nostalgia

Dr. Teresa del Conde

There are many of us, men and women, whose eyes are locked in fascination when gazing at the paintings of María Izquierdo. This occurs whether we stand before one of her more ambitious canvases, such as the portrait of her three nieces, or whether we examine her delightful gouaches, peopled by the same strolling players and clowns that film-makers like Bergman and Woody Allen have brought to the screen. For my part, when I confront the paintings of María, I have a sense of infinite nostalgia. Her composition and color (how boldly she handles color!) evoke in me a feeling of smiling melancholy.

After moments of contemplation, I find myself making an effort to imagine the painter at the different stages of her life: the little girl in a small provincial town whose days are measured by the bells of the sanctuary from the time of her birth; the child at Lent making her offering on Good Friday in a kind of *tableau vivant*; the precocious adolescent aware of sexuality and perhaps of violence before she ever came to discover painting; the grown girl who wanted to explore other worlds in defiance of the conventions of her time and her provincial background; the woman who enjoyed good food, delicate lace, the paintings of Cranach and Durer, friendship and solitude. Her splendid dark eyes, liquid and flashing, must sometimes have revealed that lost look we detect in her *Autorretrato* (Self-Portrait) painted in 1947, dressed in spotted muslin. Was she already aware of her physical, not to say moral, fragility?

Over-interpretation should always be avoided. And yet...how can one avoid wondering what was going through her mind when she painted the ominous *Sueño y presentimiento* (Dream and Premonition), one of her master-works? In a double self-portrait, María leans from a window, brandishing like a trophy her own severed head, which she grasps by the hair just as Perseus flaunted his triumph over Medusa. The eyes of María's bleeding head spill tears that are metamorphosed into autumnal leaves. The wind wafts them away to fall into a coffin-like water-tank which is, perhaps, a boat as well, its mast a cross.

Heads severed from the body are iconographic motifs frequently encountered in the work of María Izquierdo, sometimes painted simply as such, as in that very curious watercolor *Alegoría de la libertad* (Allegory of Freedom) from 1937; sometimes as odd, living mannequins, like the plaster *pirot* that sheds black tears in the still life *Trigo crecido* (Grown Wheat), painted three years later. In *El gato sabio* (The Wise Cat), painted in 1943, the dark clay head is that of a young man with painted lips and wearing false eyelashes. The cat studies with care a book of prayers opened at a page which displays (once again!) an engraving of the Cross surrounded by the symbols of the Passion. The Passion of Christ, or the passion of María Izquierdo, who taught herself to draw and to write with her left hand (*mano izquierda!*) after suffering a stroke?

There are those whose fate seems to be predetermined by their names. It is not the same to be María as to be Frida. The curious observer will remark that the artist born in San Juan de los Lagos painted a number of self-portraits in which she appears as

Somos muchos, mujeres y hombres, los que con mirada fascinada quedamos atrapados por las pinturas de María Izquierdo. Sucede eso ya sea que nos enfrentemos a sus telas más ambiciosas, como el retrato de sus tres sobrinas, o bien que observemos sus deliciosos gouaches poblados de la misma gente de las carpas que han recreado cineastas como Bergman y Woody Allen. Con las obras de María, a mí la sensación que me queda es de infinita nostalgia. Con todo y sus colores (¡y qué valiente en algunas de sus orquestaciones!) suelo experimentar al verlas una sensación entre melancólica y sonriente.

Pasados los momentos contemplativos, intento imaginarme a la autora en todas sus etapas. Muchachita pueblerina que escuchó desde que nació las campanas del santuario, niña de cuaresma que realizaba sus ofrendas de Viernes de Dolores como si se tratara de tableaux vivants, adolescente precoz que conoció la sexualidad y tal vez la violencia antes que la pintura, muchacha que quiso vivir otros mundos desafiando las convenciones de su tiempo y de su región, mujer que disfrutaba las viandas, el encaje de bolillo, las pinturas de Cranach y Durero, los amigos y la soledad. Sus espléndidos ojos negros, líquidos, refulgentes, a veces debieron tener esa mirada perdida que se advierte en su "Autorretrato" con vestido de muselina moteada de 1947. ¿Advertía ya entonces su fragilidad física, que no moral?

Jamás conviene sobreinterpretar. Y sin embargo...¿Cómo no detenerse a pensar lo que pasó por su cabeza al pintar el ominoso cuadro "Sueño y presentimiento," una de sus obras maestras? Es un autorretrato doble. María se asoma por una ventana y blande como trofeo su propia cabeza decapitada agarrándola del cabello, tal y como un Perseo triunfante que se vanagloria de su triunfo sobre Medusa. La cabeza cortada de María vierte lágrimas que se metamorfosean en hojas. El viento las desvía y van a caer en una tinaja-ataúd que puede ser también una barca; el mástil es una cruz.

Las cabezas separadas del cuerpo son motivos iconográficos frecuentes en su producción, ya fuere que las representase tal cual, como en la curiosísima acuarela "Alegoría de la libertad" de 1937, o bien que comparezcan como maniqués extrañamente vivientes. Esa es la impresión que provoca el "pirot" de yeso que derrama lágrimas negras en la naturaleza muerta, "Trigo crecido" (1940). En "El gato sabio" de 1943, la morena cabeza de barro corresponde a un joven de labios pintados y pestañas postizas. El gato examina atentamente el devocionario abierto en el que se advierte -una vez más- el grabado de la cruz acompañada de los símbolos de la pasión. ¿De la pasión de Jesús?, o de la pasión de María. De María Izquierdo, que aprendió a dibujar y a escribir con la mano izquierda después de sufrir embolia cerebral.

Hay gente que parece quedar predeterminada por su nombre. No es lo mismo llamarse María que Frida. Si se observa bien, la pintora nacida en San Juan de los Lagos se autorretrató

the eternal *Madonna*, child in arms, of the Renaissance tradition.

María drank at many fountains, but unlike the works of other painters from other countries, each of her paintings has identity. The term is sufficiently outworn to invite a degree of denial. It may be that in this way we can better understand both it and the painter herself, not by radical affirmations but by progressive negations. Thus, when I speak of "identity" I do not refer to the fact that her paintings, with the exception of certain "Tamayescan" experiments, cannot be confused with those of any other artist, nor do I wish to suggest that they are rooted in, as Antonin Artaud believed, an archetypal Mexican primitivism. Her choice of motifs, the synthesis she sought and the solutions she reached were not governed, or so it seems to me, by a conceited wish to complete her own universe, much less by a desire to reproduce "the things of real life." And this leads to the questions: when and how did María paint? A party-goer, a woman very much aware of international fashion (which seems to have taken up much of her attention although there were times when she preferred her very personal versions of regional costumes), the friend of intellectuals and artists, and a frequent visitor to the legendary Salon Leda, she imposed a style which left its mark on many.

Octavio Paz, a young man newly returned from Spain, first encountered María Izquierdo in 1938. He would see her in the Café Paris, one of the centers of the intellectual and artistic life of Mexico City. He tells how about six in the evening a group would arrive, headed by a thin, nervous young man, an *enfant terrible* (it was Juan Soriano) accompanied by Lola Álvarez Bravo, Lupe Marín, María Izquierdo and others. Paz relates that "the center of attention, for their poise and style, were Lupe Marín and María Izquierdo, two women radically different physically, spiritually and in their objectives. María seemed like a prehispanic goddess. A face of sun-baked clay, cured in copal incense. Heavily made-up, but her make-up ancient and ritual rather than contemporary; lips of burning embers, cannibal teeth; nostrils wide to breathe the delicious smoke of prayer and sacrifice; cheeks of a violent ochre; crow-like brows and enormous rings under deep eyes...But that woman who bore herself like a terrifying prehispanic goddess was sweetness itself. Timid....intimate..."¹

Such is the intimacy of her paintings that neither eulogy nor superlative is ever appropriate when applied to them. It is this quality that has seduced, I believe, so many collectors, past and present. It explains why the paintings attracted the attention of the best writers in Mexico of the time. It is why they became an obsession for Antonin Artaud.

María's work, excluding the sketches for the murals she abandoned, was never ideological, but it did most emphatically transmit meanings. A figurative painter, like almost all of her generation, she unlearned the lessons of the academy where she had been taught by a highly regarded teacher who enjoyed demodernizing his models: Germán Gedovius. She was able to learn what nourished her spirit with the help of Rufino Tamayo, with

varias veces disfrazándose de la sempiterna Madonna con el niño en brazos, de tradición renacentista.

Ella solió abreviar en varias fuentes, pero a diferencia de lo que ocurre con otros pintores de todas latitudes, cada una de sus pinturas posee identidad. La palabra se encuentra tan desgastada por el uso que conviene al menos denegarla. Quizá así sea posible entenderla mejor: no a través de afirmaciones radicales, sino de expresiones negativas. Así pues, al hablar de "identidad" no me refiero a que, salvo ciertas excepciones "tamayescas" sus trabajos se nieguen a ser confundidos con los de algún otro autor, ni tampoco a que se enraícen -como las concibió Antonin Artaud- en un primitivismo arquetípicamente mexicano. Su elección de motivos, las síntesis que propuso y la factura que les dió no consistieron, a mi parecer, en completar fantásticamente su universo ni mucho menos en reproducir "cosas de la vida real". ¿A qué horas, cómo pintaba María? Fiestera, preocupada por la moda internacional que parece haberla divertido bastante aunque por épocas privilegió su concepto muy personal de los atuendos regionales, amiga de intelectuales y artistas, frecuentadora del legendario Salón Leda, impuso un estilo de vida que dejó huella en muchas personas.

Octavio Paz la conoció cuando muy joven, él regresó de España en 1938. La veía en el Café Paris, uno de los centros de la vida artística y literaria de la ciudad de México. Cuenta que hacia las seis de la tarde llegaba un grupo encabezado por un muchacho flaco y nervioso, un enfant terrible (era Juan Soriano) acompañado por Lola Álvarez Bravo, Lupe Marín y María Izquierdo, entre otros. Dice Paz que "los centros de atracción por su porte y manera de vestir eran Lupe Marín y María Izquierdo, dos mujeres radicalmente diferentes entre sí, en lo físico, en lo espiritual y en sus respectivas metas. María parecía una diosa prehispánica. Un rostro de lodo secado al sol y ahumado con incienso de copal. Muy maquillada, con un maquillaje no "up to date" sino antiguo, ritual: labios de brasa, dientes canibales; narices hechas para aspirar el humo delicioso de las plegarias y los sacrificios; mejillas violentamente ocre; cejas de cuervo y ojeras enormes rodeando unos ojos profundos... Pero aquella mujer con aire terrible de diosa prehispánica era la dulzura misma. Tímida, íntima..."¹

Y tal es la intimidad de sus pinturas que nunca les conviene ni la apología ni el superlativo. Por eso, creo yo, seducen a tantos coleccionistas, del pasado y del presente. Por eso merecieron la atención de los mejores escritores del México de su tiempo. Por eso se le convirtieron en obsesión a Antonin Artaud.

La pintura de María (excepto los proyectos murales que no se llevaron a cabo y de los que existen dibujos) no era ideológica, pero vaya si transmitía significados. Pintora figurativa, como lo fueron prácticamente todos los artistas de su generación, desaprendió la academia en la que la entrenó un venerado maestro a quien gustaba desactualizar a sus modelos: Germán Gedovius. Supo ella aprehender lo que se avenía a su espíritu a través de Rufino Tamayo, con quien mantuvo una relación tempestuosa.² Asimiló la tradición pictórica de las vanguardias

whom she maintained a tempestuous relationship.² She assimilated the pictorial tradition of the Western historical vanguards without losing the air of the modest house arranged for Sunday, perceptible in many of her paintings. But we must not forget that not only in México do we find modest houses prepared for Sunday; great, scaly, pink fish; blue seas, bare trees; wide expanses of ochre-colored earth; little girls who pose with wide-open eyes and shortened limbs *a la Picasso*; cane chairs, popular photographers, tennis racquets; masks and mannequins; walls forever unfinished; lines of trees that converge upon a single vanishing point; whitewashed walls. All of these form part of a conglomerate that is indeed Mexican, but also typically provincial in many other countries.

María Izquierdo is not the only artist to have taken the microcosm of the circus as a symbol of human life. She would present herself among her friends wearing a fashionable hat and carefully styled hair, very chic and yet somewhat disguised. But she also wore regional costumes with her hair dressed Yalalteco-style at the very time she was recreating in her canvases and sketchbooks "the great theatre of the world", but one reduced to a microcosm populated by all that was dear to her, whether figures from the Big Top or the two modest lovers who take shelter beneath a single umbrella against a threatening storm, from within and from without. I am referring to the canvas entitled *El idilio* (The Idyll), painted in 1946, which is presided over by a curious sculptural gloss upon the Venus of Botticelli. She painted the clay jars used to store grain, the "loaves of the dead" (true examples of "natural surrealism"), the funnels and telephones that Tamayo so enjoyed using as motifs, gloves that still show the impression and volume of the hands that wore them, and the open-eyed fish taken out of the kitchen and transformed into enormous characters in repose.

Put in this way, it all seems to be senseless. It is her peculiar ability to combine disparate elements which convert her paintings into small dramas, often acted out by inanimate objects. The objects are there, or rather, one is aware that they are there. They impose themselves upon the eye that sees them as if they knew no other mode of existence than that which they have acquired in their dialogue.

I suggested earlier that some of María's paintings seem to be endowed with a premonitory quality, like illusions of memory that reappear with compulsive insistence. Freud, when speaking of daydreams, says that the visualization of illusions is the transposition of psychic realities into images that acquire shape.³ This must have something to do with telepathy. Although I have never analyzed telepathic phenomena, I know that in the collective unconscious, premonitions refer to the possibility of death. This may throw light on some of María's paintings. One is tempted to believe that in *La sogá* (The Rope), painted in 1947, the sinister hangman's rope that swings from an equally menacing tree stripped bare of leaves and branches, warns of the danger threatening the white colt, the only living thing in a place stained with blood. And blood is a powerful metaphor in some of María's paintings; menstrual blood, the blood of childbirth.

históricas occidentales sin abolir el aire de jacal endomingado perceptible en buena parte de sus cuadros. Siempre y cuando tengamos en cuenta lo siguiente: no sólo en México hay jacales endomingados, grandes pescados rosados cubiertos de escamas, mares azules, árboles pelones, extensiones secas de tierra ocre, niñas de ojos dilatados que posan muy serias con sus miembros achaparrados a la Picasso, sillas de palma, fotografías populares, raquetas de tenis, antifaces y maniqués, muros que siempre quedaron incompletos, frontones pueblerinos rematados con tímpanos clasicistas, hileras de árboles que convergen en un sólo punto de fuga, paredes enjabelgadas. Todo esto forma parte de un conglomerado que es, sí, mexicano, pero también provinciano en muchas latitudes.

No ha sido la única artista que toma el microcosmos del circo como símbolo de la vida humana. Ella se presentaba ante sus amigos con sombrero y peinado a la moda, bastante chic, algo disfrazada. También se vestía folk y se peinaba a la yalalteca a tiempo que representaba en sus telas y papeles "el gran teatro del mundo", pero reducido a un microcosmos en el que está presente todo aquello que le era caro, ya fueren los personajes de la carpa o el idilio entre dos amantes pudorosos que se protegen con una sombrilla de la posible tormenta, interior y exterior. Hablo del cuadro titulado "El idilio" de 1946, presidido por una curiosa glosa escultórica de la Venus de Botticelli. Pintó los coscomates de barro que son utilizados para guardar grano, los panes de muerto, que realmente corresponden a un "surrealismo natural", los embudos o el teléfono que tanto agradaron a Tamayo como motivos formales y también simbólicos, los guantes que todavía conservan el volumen de las manos que los habitaron, los pescados con el ojo muy abierto sacados del contexto culinario que les es habitual y convertidos en enormes personajes en reposo.

Dicho así, todo parece sin sentido. Su peculiar capacidad combinatoria es lo que hace de sus cuadros pequeños dramas en los que los personajes con frecuencia son objetos inanimados. Las cosas están allí, o más bien, se sabe que están, se disparan ante quien las ve como si no tuvieran otro modo de existencia trascendente que la que adquieren al dialogar unas con otras.

Dí a entender líneas atrás que algunas de sus obras se antojan dotadas de sentido premonitorio. Son como espejismos del recuerdo que emergen con insistencia compulsiva. Freud, al hablar de los ensueños diurnos dice que la visualización de los espejismos trasponen realidades psíquicas en imágenes que se materializan.³ Esto debe tener algo que ver con la telepatía. Si bien yo nunca he analizado los fenómenos telepáticos, sé que en el inconsciente que llamamos colectivo las premoniciones se refieren a posibilidades de muerte. Se antoja que el cuadro "La sogá" (1947) en el que aparece la cuerda siniestra de un ahorcado, pendiendo de un no menos amenazante árbol despojado de ramas y hojas, advierte el peligro al que está expuesto el potrillo blanco, único ser viviente que deambula en ese paraje en el que se advierte sangre. Sangre que como metáfora; parece haber pintado a veces María: la sangre femenina del flujo, la sangre de los partos. Para Artaud, su alma era roja y "el alma roja es concreta y habla".⁴

We may recall that for Artaud, the soul of María was itself blood-red and "the red soul is solid and can speak".⁴

María spoke of a dark and unjust past shared by the whole female sex. But for all that, she stoutly rejected the subjection her condition had imposed upon her. Her painting is a continuous testimony to a femininity freely accepted and put willingly to the test in the course of her professional life; it is not for nothing that her madonnas weep. "It is a crime", she affirmed, "to be born a woman. It is an even greater crime to be born a woman and to have talent." This vehement denunciation is quoted from her papers by Olivier Debrouse in the essay on the artist that he published in 1988. He rightly observed that biography cannot be linked to a body of work simply by seeking relationships of cause and effect: "Of course, biographical elements cannot explain everything, but they do allow us to place the person, to throw light on obscure motives and reveal unconfessed influences."⁵ It is revealing to learn that when María was thinking the words that Debrouse quotes, she had just received a definitive accolade from none other than Diego Rivera himself. Was it that María found her status as a woman painter intolerable because she was not born a painter, but a woman who had made herself a painter?

The case of Frida Kahlo was essentially the same (the comparison is inevitable), although the latter, as we are well aware, was to receive the posthumous acclamation of the world, due to the conjunction of autobiography, painting and personality. The story of María Izquierdo lacks the spectacular quality of Frida's, although she may have sought something similar in the depths of her unconscious.

She was of the earth, something which can be seen in the very color of her skin and in the palette she favored at the early stages of her career. "In the course of her painting, María Izquierdo was to exchange her palette of dark, earthlike tones for an outburst of contrasting colors similar to those used by the designers of textiles, ceramics and polychromatic metalwork", states Raquel Tibol.⁶ And this is true, though she did at times return to a frugal palette of natural tones, as when she painted the kneeling woman, at once imploring, resigned and powerful, who is transformed in the canvas of 1945 into a personification of the earth itself. She is the earth, but also the threatening sky which in this painting is not divided from the earth by the line of the horizon.

I believe we must not forget that the imagination is not only a means to form mental images. These images cannot be separated from our interpretations of the world; as Mary Warnock has observed "they are our means of thinking about the objects of the world."⁷ But the imagination also learns, becomes educated; this is particularly true in the case of the artist. The painter constructs an analogue of his own mental vision and even in representative painting, the chosen mode of María Izquierdo, the object painted no longer functions as the analogy of something seen. I recall her canvas that shows a small girl, bored and indifferent, wearing a rose-colored dress who has before her an

María habló de un pasado oscuro e injusto del que hace partícipe a todo el sexo femenino. Sin embargo luchó denodadamente contra el sojuzgamiento que su condición le impuso. En su pintura dejó la evidencia continua de una feminidad siempre asumida y a la vez puesta a prueba en su vida profesional; por eso sus madonnas lloran. Según sus propias palabras, "es un delito nacer mujer. Es un delito aún mayor ser mujer y tener talento". Las frases fueron entresacadas de sus memorias por Olivier Debrouse y citadas en su excelente ensayo de 1988 sobre la pintora. Sin embargo, el mismo autor advierte acertadamente que no es posible ligar la biografía a la obra estableciendo lazos de causa a efecto: "los elementos biográficos no explican todo, por supuesto, pero permiten situar al personaje, precisar algunos motivos oscuros, influencias inconfesadas".⁵ Cuando María Izquierdo anotó esas palabras, recién había recibido un espaldarazo definitivo: nada más y nada menos que el de Diego Rivera. ¿María no toleraba del todo su status de mujer pintora porque no nació pintora, sino que se hizo pintora?

Igual le sucedió a Frida Kahlo (referencia inevitable), si bien sabemos que su póstuma entronización universal se debe a la conjunción entre autobiografía, pintura y personaje-pintora. No hay esa espectacularidad en el caso de María Izquierdo, aunque tal vez sí la buscó, en las entretelas de su inconsciente.

Era terráquea, eso se advierte en el propio color de su piel y en los colores que privilegió durante la etapa inicial de su trayectoria. "...en el trascurso de su hacer pictórico, María Izquierdo cambiará su paleta de terrosos tonos oscuros por un estallido de contrastes muy cercanos al de los textiles, la cerámica o la hojalata policromada", dice Raquel Tibol.⁶ Y es cierto, si bien a veces retornaba a la paleta escueta de tonos naturales, como cuando pintó a la mujer genuflexionada, implorante, resignada, potente, todo a la vez, en ese cuadro en el que se transforma en la personificación de la tierra, de 1945. Es la tierra, pero es igualmente el cielo siempre algo turbulento, en esta ocasión no demarcado por línea de horizonte.

Creo que no hay que olvidar que la imaginación es nuestro medio de interpretar el mundo, pero también nuestro medio de formar imágenes en la mente. Las imágenes que formamos no están separadas de nuestras interpretaciones del mundo, sino que como bien ha visto Mary Warnock "son nuestro medio de pensar en los objetos del mundo".⁷ No obstante la imaginación también se educa, y más en el caso del artista. El pintor construye un análogo de su propia visión mental y hasta en la pintura representativa, cual es la de María, el objeto pintado ya no funciona como la analogía de una escena. Pienso en el cuadro de la niña indiferente y aburrida vestida de rosa que tiene ante sí una enorme calabaza mientras que un globo multicolor se eleva por el pedazo de cielo tras la veranda que la puerta entreabierto deja ver. Hay allí una colección irreal de cosas que -es cierto- nos son totalmente familiares aunque su combinación sea insólita. En la obra de María están sus sensaciones, los recuerdos de una infancia nunca superada, pero está también -y de un modo inegable- lo que acontecía en su contexto artístico:

enormous pumpkin; seen against a patch of sky behind the veranda that is glimpsed through a half-opened door, a multi-colored balloon rises. In the painting there is an unreal collection of things each of which is, it is true, totally familiar to us although seen here in a totally unfamiliar combination. In María's work we encounter her feelings, the recollections of a childhood she never outgrew. We also encounter, in a way that admits no denial, what was occurring in the context of her art: the metaphysical architectures, the exaggerated perceptions, the rudimentary arrangements of the clay nativities commonly displayed in the pre-Christmas festivities (the *posadas*, a homonym of her husband's surname, the soldier turned journalist). We also detect the resonances of the work other painters were engaged in, not only that of Tamayo, but also of Rodríguez Lozano, Picasso, Frida Kahlo, Juan Soriano...

Is María classically Mexican as Diego Rivera insisted? To what quality does "classically Mexican" refer? Perhaps to whatever people want it to refer to. It is not something filtered through nationalistic polemics, for there never has existed a single "national reality," only many realities. Juan O'Gorman, for example, is one of the great exponents of iconographic nationalism but pictorially he is far removed from that in-existent Mexican essence that so many critics, museum directors and curators of exhibitions persist in wanting to discover in Mexican art produced between 1921 and 1955, if we must set chronological limits. In the case of María, her Mexican character is revealed in the handles she found to allow her to grasp and direct a sensibility at once regional and contemporary.

"Women who wished to be painters (at the time it fell to María Izquierdo to take the lead) had to face the anger of the macho," observed Carlos Monsiváis.⁸ There have been patronizing apologies of feminine qualities in every age. But although María was deeply feminine, as a painter she was first an artist. True, in many women artists we can detect a feminine or feminist approach to painting, but I do not believe that this is so in the case of María Izquierdo, although she painted groups of women or often painted female paraphernalia. The iconographic elements may be feminine but not the approach to painting. I do not think that whoever painted, for example, the jewelry box and open black umbrella with rose-colored edging, the pearl necklace and high-heeled shoe, necessarily had to be a woman. Indeed, María's cupboards are similar in compositional schemes to those of Arrieta. The difficulty she encountered in drawing mentioned earlier, rather than awkwardness, is a deliberately chosen means to set figures within a space. It is a stylistic constant in her work, and if there is anybody to whom the word "style" is appropriate it is María Izquierdo! In its multiple variants, her style adhered beautifully to the broad mosaic of the so-called Mexican School.

I cannot discern in María Izquierdo the naive painter whom Artaud wished to preserve at all costs. There is more of the naive in Abraham Angel, but the life of this painter was so short that we are never to know how he might have developed.

las arquitecturas metafísicas, las perspectivas aceleradas, los esquemas rudimentarios de los nacimientos de barro comunes en las fiestas que anteceden a la Navidad (las posadas, homónimas del apellido de su primer marido, el militar que se volvió periodista). Están también las reminiscencias de lo que otros pintores hacían, no sólo Tamayo, también Rodríguez Lozano, Picasso, Frida Kahlo, Juan Soriano...

¿Es María clásicamente mexicana como la quiso ver Diego Rivera? ¿Que sería lo clásico de lo mexicano? Pues es lo que muchos quieren ver como tal. No es lo que se filtra a través de las polémicas nacionalistas, no es que haya existido una "realidad nacional", sino muchas. Por ejemplo, Juan O'Gorman es uno de los grandes exponentes del nacionalismo iconográfico, pero pictóricamente es totalmente ajeno aquella inexistente esencia mexicana que tantos y tantos críticos, directores de museos, curadores de exposiciones, quieren ver en el arte de nuestro país producido entre 1921 y 1955, por fijar límites cronológicos. En la situación de María, la mexicanidad consistió en encontrar asideros que permitieron encauzar una sensibilidad regional y a la vez contemporánea.

"A las mujeres que desean ser pintoras (en la época en que a María Izquierdo le tocó despuntar) les aguarda la ira machista", dijo Carlos Monsiváis.⁸ Hay apologías "patronizing" de las cualidades femeninas en todos los tiempos. Pero, aunque fémica hasta los huesos, como pintora es primero artista. Sí hay, en no pocas artistas mujeres una postura femenina o feminista hacia la pintura, pero no creo que María Izquierdo se haya encontrado en esa situación, aunque haya pintado grupos de mujeres o aunque haya privilegiado la parafernalia femenina. Estamos hablando de iconografía, no de postura hacia la pintura. Pienso que no es forzoso que quien pintó, pongamos por caso, el alhajero con el negro paraguas abierto bordeado de cenefas rosa, el collar de perlas y el zapato de tacón haya tenido necesariamente que ser una mujer. De otra parte sus alacenas guardan esquemas compositivos similares a los de Arrieta. Su mencionada dificultad dibujística, que no equivale a torpeza, es un modo deliberado de plantar figuras en un espacio. Constituye constante de estilo y si a alguien le conviene la palabra "estilo" es a ella. Con variantes múltiples su estilo se adhirió de maravilla al amplio mosaico de la llamada, Escuela Mexicana.

No veo tampoco en María Izquierdo a la pintora naive, que quería a toda costa preservar Artaud. Veo algo más de eso en Abraham Angel, por ejemplo, pero como la vida de este último fue muy corta, no nos permitió saber cómo hubiera evolucionado.

El mundo inminente de María trascendió con creces su momento. Podemos acercarnos a sus caracoles marinos -como nos acercamos, por citar un caso, a los de Alfonso Michel- y ver en esas formas algo aparte de ellas mismas, algo que va más allá de lo que representan.

The eminent world of María Izquierdo transcends by far the moment of its creation. We may approach her marine snails (as we might those of Alfonso Michel, for example), and see in their forms something beyond the objects themselves, something that goes further than representation.

María's gaze, her ideas, her very pulse, and the external quality of her world have their origin in a spirit far removed from the simplistic or easy. Perhaps it can be said that she was moved by that which was absent as if it were present. This is the mindset of the poet.

La mirada de María, sus ideas, su pulso, la externalidad de su mundo y su mundo interno provienen de un espíritu para nada simplista ni fácil. Puede tal vez decirse que estaba afectada de las cosas ausentes como si estuvieran presentes. Así es el pensar del poeta.

Notes Notas

1. Octavio Paz, interviewed by Miguel Cervantes. Published as "María Izquierdo sitiada y situada" in Octavio Paz, Los privilegios de la vista II, Mexico, FCE; Obras completas, 1993, pp. 297-298.
 2. Personal interview with Fernando Gamboa, Chimalistac, March, 1987.
 3. Sigmund Freud "Dream and Telepathy", from the translation into Spanish by José Luis Etcheverri; Obras completas, vol. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 209.
 4. Antonin Artaud, "El alma roja". In *L'amour de l'art*, Paris, 1937. Collected, in María Izquierdo. An introductory essay by Carlos Monsiváis, Mexico. Casa de Bolsa Cremi, 1986, p. 21. Hemerographic and bibliographic research by Luis Mario Schneider.
 5. Olivier Debrouse, "María Izquierdo" in María Izquierdo, various authors, Mexico, Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., 1988, p. 27 and following. Debrouse observes on p. 49 something regarding the personality of the painter that merits emphasizing: "The strange tension that arises from the discomfort provoked by the unwished-for loss of innocence, and its automatic complement, nostalgia, the desperate effort to find the ideal form..."
 6. Raquel Tibol, "María Izquierdo y su dispuesta realidad", Mexico, Museo de Arte Moderno, 1971. In the catalogue of the exhibition of her work.
 7. Mary Warnok, The Imagination. From the translation into Spanish by Juan José Utrilla, Mexico, FCE, Col. Breviarios no. 311, p. 340.
 8. Carlos Monsiváis, "María Izquierdo. La idolatría de lo visible". cf Note 4.
1. *Octavio Paz en entrevista con Miguel Cervantes. "María Izquierdo sitiada y situada". En Octavio Paz. Los privilegios de la vista II, México, Fondo de Cultura Económica. Obras completas, 1993, pp. 297-298.*
 2. *Entrevista personal con Fernando Gamboa. Chimalistac, marzo de 1987.*
 3. *Sigmund Freud. "Sueño y telepatía". Trad. de José Luis Etcheverri. Obras completas, t. XVII. Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 209.*
 4. *Antonin Artaud. "El alma roja". En L'amour de l'art, París, 1937. Recogido en María Izquierdo. Ensayo introductorio de Carlos Monsiváis. México, Casa de Bolsa Cremi, 1986, p. 21. Investigación hemerográfica y bibliográfica de Luis Mario Schneider.*
 5. *Olivier Debrouse. "María Izquierdo". En María Izquierdo, varios autores. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., 1988, p. 27 y s. Olivier Debrouse anota en la p. 49 del libro en cuestión algo sobre la personalidad de la pintora que conviene resaltar. "Rara tensión que surge al malestar que provoca la indeseada pérdida de la inocencia, y su complemento automático: la nostalgia, esfuerzo desesperado por encontrar la forma ideal..."*
 6. *Raquel Tibol. "María Izquierdo y su dispuesta realidad". México, Museo de Arte Moderno, 1971. En el folleto-catálogo de la exposición de María Izquierdo, s.p.*
 7. *Mary Warnok. La imaginación. Trad. Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica. Col. Breviarios no. 311, p. 340.*
 8. *Carlos Monsiváis. "María Izquierdo. La idolatría de lo visible". Cfr. nota 4.*

Translation by Colin White.



María Izquierdo, ca 1937. Archivo María Izquierdo

I have always sought to look for, within a media and a style, a personality different from the rest of the Mexican artists. I place all efforts on my painting so it will reflect an authentic Mexico, which I feel and love. I shy away from anecdotal, folkloric and political subjects because these subjects do not have the aesthetic nor poetic force. I think that in the world of painting a blank canvas is an open window to human imagination. Along with this aesthetic position I possess a true passion for color; it is this passion that most excites me out of everything that exists. Through the use of forms, elements and the colors of Mexico, I challenge myself each day to surpass my latest artistic creation. My intention is to perfect my technique and to heighten my style and in this way provide more importance to the careful and laborious completion of a given work.

I shy away from “masterful sketches”, from “miraculous brushstrokes”, from the “technical tricks”, from the “suggested forms”, from the “vague colors”, from the “unfinished lines”, from the “unsuspected stains” which some painters adore and call “technical ability” or “masterful brushstrokes”. Every time I find myself before a blank canvas, I plan with much seriousness the composition, I study with enjoyment its color, I aesthetically rejoice with the subject matter and immerse myself in the drawing. The perfect union of colors in my painting I do not leave to mere coincidence; I consciously search for them. That is my artistic religion. I am not certain if I have attained it, but it is my serious purpose to achieve it.

María Izquierdo

Siempre ha sido mi propósito buscar en la técnica y en el estilo una personalidad distinta a la que tienen los demás pintores mexicanos. Me esfuerzo para que mi pintura refleje al México auténtico que siento y amo; huyo de caer en temas anecdóticos, folklóricos y políticos porque dichos temas no tienen ni fuerza plástica ni poética y pienso que en el mundo de la pintura, un cuadro es una ventana abierta a la imaginación humana. Junto a esta posición estética poseo una verdadera pasión por el color; es lo que más siento y lo que más me emociona de todas las cosas que existen. Con esos elementos, formas y colores de México, me propongo superar cada día más mis creaciones plásticas y tiendo, en cada cuadro, a perfeccionar mi técnica y a enaltecer mi estilo, dándole cada vez más importancia al paciente y laborioso acabado de un cuadro.

Huyo de los “bocetos geniales”, de las “pinceladas milagrosas”, de los “trucos técnicos”, de las “formas insinuadas”, de los “colores vagos”, de los “trazos inconclusos”, de las “manchas imprevistas” que algunos pintores adoran y llaman “habilidad técnica” o “pinceladas maestras”. Siempre que me pongo frente a una tela blanca, planeo con seriedad su composición, estudio con deleite su color, gozo estéticamente con el tema y trabajo con afán en el dibujo. Las calidades del empaste de la pintura no se las entrego a la casualidad, sino que las busco conscientemente. Esa es mi religión artística. Yo no sé si lo he logrado, pero es mi serio propósito alcanzarlo.

Regarding Modern
Mexican Painting

maría
IZQUIERDO

*Sobre la moderna
pintura Mexicana*

Prof. Luis-Martín Lozano

María Izquierdo's introduction in the late 20's to the art world of México was a turning point for her development as an artist. In January of 1928, she enrolled at the *Escuela Nacional de Bellas Artes* [the Academy of Fine Arts], and remained a student of the San Carlos Academy until June, 1929; a time when the validity of the aesthetic and pedagogic guidelines for the teaching of art, particularly painting, was open to discussion.¹ Although her earlier training is largely unknown, several sources including an unfinished fictionalized autobiography enable us to propose that María Izquierdo took informal painting lessons in private sessions "largely attended by the light-minded young women who wished to spend an hour or two in the week in a livelier spot than the bosom of the family and the Church."² During those years it was not common for a Mexican young lady of good upbringing to study painting formally, not to mention attend art school. The only possible choice in keeping with good social standards was to take private lessons with prestigious and trained artists.³ This was probably the context in the midst of which María Izquierdo's initial drive for painting started. That is unless we consider her schooling before she took residency in Mexico City at a high school in a provincial state in Northern México, apparently at Saltillo's *Ateneo Fuente de Saltillo*.⁴

That being the case, it should be pointed out that the Mexican painter Rubén Herrera (1888-1933) was the director of an art school in Saltillo. Herrera was a former disciple of the Catalan Maestro, Antonio Fabrés and studied in Rome and Paris at the so called "Academy of France".

Upon his return in 1920, he moved to a provincial state of Northern México. There he trained an entire generation of painters, including women, and did so with such consistency that some art historians consider the establishment of a local School of Painting. The training there must have included traditional copy drawing from casts and living models. (Herrera himself was a fine draftsman.) Also, if we consider that he spent a number of years in Europe it would not be inconceivable to think that he might have instilled in his students certain late impressionist ideas.⁵



María Izquierdo: ca 1928 Archivo María Izquierdo

La inserción de María Izquierdo en el panorama artístico mexicano de finales de los años veinte resultó decisivo para su formación artística. Ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes en enero de 1928 y permaneció como alumna de la antigua Academia de San Carlos hasta junio de 1929 en un momento de franca discusión sobre cuáles debían ser los lineamientos estéticos y pedagógicos válidos para la enseñanza de las artes y particularmente de la pintura.¹ Su educación anterior a estas fechas nos es mayormente desconocida, sin embargo, con base en información de diversas fuentes-incluyendo una autobiografía novelada inconclusa- es posible detectar que María Izquierdo asistió a clases informales de pintura en sesiones privadas, "mayormente con la asistencia de mujeres jóvenes de mentes livianas que

deseaban estar una o dos horas por semana en un lugar con más ambiente que del seno familiar y de la iglesia."² Por aquellos años, no era común que las señoritas mexicanas de buena familia estudiaran pintura de manera formal y menos aún que asistieran a la academia. La única opción viable de acuerdo con las buenas normas sociales, era tomar cursos particulares con pintores académicos de cierto prestigio.³ Es posible que éste haya sido el contexto donde María Izquierdo obtuvo su primer impulso pictórico, a no ser que también se considerara que antes de radicar en la ciudad de México había obtenido su formación media básica en la provincia mexicana, y al parecer, estudió en el Ateneo Fuente de Saltillo.⁴

Siendo así, se hace necesario advertir que el pintor mexicano Rubén Herrera (1888-1933)

dirigía en Saltillo una academia de pintura. Herrera había sido discípulo del maestro catalán, Antonio Fabrés; estudió en Roma y París -en la llamada "Academia de Francia." Radicaba en aquella provincia de México desde 1920, donde formó a toda una generación de pintores, incluyendo mujeres, lo suficientemente consistente como para que algunos historiadores consideren la existencia de una escuela pictórica local; en ésta debió prevalecer una formación dibujística tradicional, copia del yeso y del natural (pues de hecho Herrera fue un magnífico dibujante) y a juzgar por los años que estuvo en Europa, no sería extraño que hubiese inculcado a sus alumnos ciertas ideas tardías del impresionismo.⁵

A question arises as to whether María Izquierdo actually attended Rubén Herrera's art school. Perhaps the answer might come from her enrollment at the Escuela Nacional de Bellas Artes in Mexico City. There she attended the painting class of Germán Gedovius, who taught color technique and composition, and some years later became a "Professor of Second, Third, and Fourth Levels of Figure Painting." She studied art history with Antonio Caso and drawing with Alberto Garduño. For such a short stay at the Academy, less than one and a half years, María Izquierdo had the opportunity to attend advanced courses probably not within the reach of just any dilettante. She also enjoyed the privilege of taking off-campus classes because Maestro Gedovius permitted her to paint and study at home. Gedovius used to say that "the girl had a good head for painting."⁶ It would be difficult to accept that a student with barely an elementary training in drawing, not to mention anatomy or composition, would have been allowed to attend color technique classes at the Academy of Fine Arts. It is well known that the curriculum at that time required a rigorous education in drawing as a pre-requisite to taking color technique classes. This was a tight screening procedure that must have been difficult to overlook especially by an old fashioned academic like Germán Gedovius. So it is even more likely that she had some artistic preparation prior to her enrollment at the San Carlos Academy.⁷

Nowadays it is commonplace for 20th Century artists identified with the avant-garde to end up rejecting their academic training. María Izquierdo was no exception. Initially her outlook was that of a professional painter and disciple of Gedovius out of the ranks of the Escuela Nacional de Bellas Artes. Later when he took over the direction of the School, she saw herself as a disciple of Diego Rivera. Subsequently she would develop intellectual bonds with Rufino Tamayo, which is to say with the painter that had the foremost artistic ideas. Eventually she distanced herself from both, because of personal and professional reasons, and she let it be known that she was largely a self-taught painter who had little to learn from the Academy. It is true that María Izquierdo did look for a thorough academic training, proof of which is the fact that she enrolled in art school. If she had wanted to continue with informal painting lessons she could have attended the private classes for young ladies offered by Germán Gedovius together with the academic painter, Sóstenes Ortega. For fourteen years, on Sinaloa Street in Mexico City's Colonia Roma, Maestro Gedovius "with a fatherly devotion taught art to countless girls."

When María Izquierdo studied at the Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), she lived through a particular situation that allowed her to mature rapidly as an artist. At that time, the Academy was divided into two opposite camps, artistically and politically. One held that the institution should keep away from political art and called for maintaining an academic, orthodox criteria for the curriculum.

La pregunta que parece obligada sería ¿asistió María Izquierdo a la Academia de Rubén Herrera? La respuesta puede estar, quizá, en su ingreso a la Escuela Nacional de Bellas Artes en la ciudad de México. Allí se matriculó en la clase de pintura de Germán Gedovius, quien se desempeñaba como profesor de colorido y composición, y años más tarde como "profesor de segundo, tercero y cuarto años de pintura de figura". Cursó historia del arte con Antonio Caso y dibujo con Alberto Garduño. Considerando el corto lapso de su estancia en la Academia -menos de año y medio- María Izquierdo asistió a cursos avanzados para una dilettante, y gozaba del privilegio de no asistir a la escuela porque el maestro Gedovius le había extendido la concesión de poder pintar y estudiar en casa. Gedovius solía decir que "la muchacha tenía mucha cabeza para la pintura".⁶ Resulta difícil aceptar que una alumna no formada, cuando menos incipientemente en el dibujo, ya no se diga que con conocimientos de anatomía y composición, pudiera asistir de manera inmediata a las clases de colorido en la escuela; es bien sabido, por los estudios del período, que la Academia exigía una rigurosa formación dibujística antes de que el alumno accediera al manejo del color. Era un requisito difícil de pasar por alto sobre todo por un académico de buena cepa como Germán Gedovius. Ante esto, el factor de que pudo haber tenido cierta formación artística antes de ingresar a las clases en San Carlos se acrecenta.⁷

Es lugar común que los artistas del siglo XX, emparentados de algún modo con la actitud de las vanguardias, acaben rechazando su formación académica. María Izquierdo no fue la excepción. En un principio manejó un discurso de pintora profesional, alumna de Gedovius y egresada de las filas de la Escuela Nacional de Bellas Artes; posteriormente se planteó como discípula de Diego Rivera cuando éste asumió la dirección de la Academia; luego se ligó intelectualmente con el pintor Rufino Tamayo, lo que equivale a decir, con el pintor de ideas plásticas de mayor avanzada. Cuando se alejó de ambos pintores, por diferencias personales y profesionales, dejó correr la idea de que era una pintora mayormente autodidacta que poco tuvo que aprenderle a la Academia. Lo cierto es que María Izquierdo sí buscó una formación académica integral, y lo prueba el sólo hecho de haberse matriculado en la escuela; de haber deseado continuar clases informales en el arte de la pintura, hubiera de otro modo asistido al estudio privado para señoritas que Germán Gedovius tenía junto con el pintor académico Sóstenes Ortega en la calle Sinaloa de la colonia Roma. Allí se dedicó el maestro Gedovius, durante catorce años, a "enseñar con paternal dedicación a innumerables niñas el arte".

Cuando María Izquierdo estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes, la ENBA, vivió una particular coyuntura que la hizo madurar plásticamente con gran rapidez.

A second group, that considered the influence of the post-revolutionary intellectual climate, sought the eventual disappearance of the ENBA as an academic concept, paving the way for the creation of the Escuela Central de Artes Plásticas [Central School of Visual Arts]. Like any and all processes of opposition in history, the position that each group held seems to have polarized with the passage of time. It should be pointed out that neither was the Academy so strictly orthodox nor were the dissenting groups altogether anti-academic. The fact remained that both groups had received their formal training at the same institution so they were all a product of the same school. Since before 1913, when the Escuela de Pintura al Aire Libre [Outdoor Painting School] was founded at Santa Anita, winds of stylistic openness blew through the Academy of Fine Arts. Students who were on scholarships in Europe during the regime of Porfirio Díaz, the last presidential period before the revolution, returned to México full of ideas about art and arts education. They were called to implement the first post-revolutionary art projects, such as directing the Academy, improving the curriculum, starting art schools with a new orientation, participating in cultural missions, and of course, painting the first murals. In fact, the first mural painted by Diego Rivera, *La creación* [The Creation], on the walls of the amphitheater of the Escuela Nacional Preparatoria, was originally commissioned to Germán Gedovius who declined the offer on the grounds that the project was too ambitious for his age.⁸

In 1928, the painter, Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) took over the direction of the Escuela Nacional de Bellas Artes. Instead of encouraging rivalry at the institution he attempted to reconcile the differences, favoring a pluralistic environment at the Academy. One might say this was Utopian, for at the core of the matter there was no solution; it was the typical struggle between tradition versus the avant-garde. Despite the attempts by the director to lead the artistic education away from being imitative, favoring instead the cultivation of sensitive artists with a free artistic outlook of nature, Ramos Martínez was removed from his position in December, 1928, and replaced by a colonial historian named Manuel Toussaint (1890-1955).⁹



María Izquierdo: ca 1928 Archivo María Izquierdo

La Academia en ese entonces estaba dividida en dos facciones artístico-políticas. Una que consideraba que la institución debía mantenerse al margen de la politización del arte y que pugnaba por que se mantuvieran criterios ortodoxos, valga decir académicos, en la enseñanza y los programas de estudio. Una segunda que consideraba el influjo del clima intelectual postrevolucionario y que buscaba, a la postre, que la ENBA como concepto de Academia desapareciera para dar lugar a la Escuela Central de Artes Plásticas. Como todo proceso antagónico que es abordado por la historia, los conceptos que ambos grupos sostenían han sido polarizados; cabe meditar que ni la Academia era estrictamente ortodoxa, ni los grupos inconformes eran enteramente antiacadémicos, pues mal que bien todos se habían formado dentro de la institución y eran producto de la enseñanza que ahí se impartía. Desde antes de 1913, al fundarse la primera Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita, se respiraron en la Academia francos aires de apertura estilística. Los artistas becados en Europa durante el porfiriato -el régimen anterior a la revolución- habían regresado a México cargados de inquietudes tanto artísticas como pedagógicas. Ellos fueron los llamados a ejecutar los primeros proyectos artísticos postrevolucionarios tales como dirigir la academia y mejorar los planes de estudio, fundar escuelas de arte con una nueva orientación, participar en las misiones culturales, organizar exposiciones de arte popular y por supuesto, ejecutar los primeros murales. Viene a colación recordar que el primer mural de Diego Rivera, La creación, ejecutado para el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, le fue ofrecido en primera instancia a Germán Gedovius, quien declinó

el encargo argumentando que encontraba desmedido el proyecto para sus años.⁸

En 1928 el pintor Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) dirigía la Escuela Nacional de Bellas Artes. Lejos de favorecer la dicotomía en el seno de la institución, había intentado conciliar las diferencias y favorecer la pluralidad en la Academia. Una utopía, bien podría decirse, pues el problema de fondo no tenía solución ya que se trataba de la consabida lucha entre la tradición versus la vanguardia. A pesar de los esfuerzos del director por orientar que la educación artística no se sometiera a la mimesis, y que por el contrario, se cultivara la sensibilidad del artista y su libre asociación plástica con la naturaleza, Ramos

The reaction of the politicized faction of the school was swift. It organized into a group, the "30-30", who voiced their anti-academic positions and statements. In a typical attitude of the avant-garde, this group verbally abused the teachers of the Academy, as well as their student followers, which is to say Germán Gedovius and "the aristocrats". The following sections from the *Primer manifiesto treintatrentista contra los académicos* [First Declaration of the 30-30 Group Against Academics] illustrated this:

"We propose to keep in a container, to ensure their conservation, all those artistic miscarriages that come out of the filthy bowels of mother academy...all those worshippers of the silly 45 degree perspective...all those academic art historians who are like a worn-out record player spinning out their ancient records, all those young painter-ladies who take refuge in their studios and other facilities of mother school just to get away from the sweeping chores dictated by their mothers and from the smell of cooking in their back-of-the-courtyard houses at dinner time."¹⁰

It was in this atmosphere of conflict, which proved to be a turning point in the teaching of art, that María Izquierdo went through the Academy. This context allows us to understand the drastic change away from the formal style that permeated her painting between 1928 and 1929. Even though she tried to stay away from the conflict, by declaring herself to be a disciple of the academic Gedovius she became the target of accusations from her peers of the opposing faction. On a deeper level she had a heartfelt appreciation for Gedovius, just as she did for Don Manuel Toussaint, the short-tenured Director of the Academy. Even though she did not sympathize readily with the members of the 30-30 Group, who were her contemporaries, her painting clearly underwent profound transformations. Yet, it was rather in her own artistic practice where María Izquierdo must have contemplated the dilemma between tradition and modernity. This situation eventually would be resolved when Diego Rivera took over the direction of the School in August, 1929, and found greater artistic merit in the work of María Izquierdo than in that of all the students at the Academy.

Martínez fue removido del cargo en diciembre de 1928 y sustituido por un historiador -colonialista- llamado Manuel Toussaint (1890-1955).⁹

La reacción de los politizados de la escuela no se hizo esperar, y organizados como un grupo, el "30-30", levantaron proclamas y manifiestos antiacadémicos, atacando verbal y soezmente -actitud muy propia de la vanguardia- a los maestros de la escuela y a sus alumnos seguidores, es decir, a Germán Gedovius y a "las aristócratas". A manera de ejemplo, cito tres extractos del "1er Manifiesto treintatrentista [sic] contra los académicos":

"Proponemos se guarde en un frasco para asegurar su conservación, todos aquellos abortos y fetos artísticos que día tras día, salen de las cloacas inmundas de la madre academia [...] a los adoradores de la boba perspectiva de 45 grados [...] a los profesores de historia del arte académica [que] no son más que fonógrafos descompuestos que cacarean sus viejísimos discos [a] las niñas pintoras [...] que se refugian en los estudios y demás dependencias de la madre escuela, por huir de la obligación de barrer que les imponen sus mamás, y del olor a cocina que se espase en las casas de quinto patio a la hora de guisar."¹⁰

En este ambiente de toma de posiciones que resultaba decisivo para la enseñanza de las artes, estudió María Izquierdo en la Academia. El contexto permite entender el cambio tajante de los lenguajes formales que operaron en su pintura entre 1928 y 1929. Por confesarse discípula del académico Gedovius, vivió el ataque de sus condiscípulos del bando contrario, aun cuando trató de mantenerse al margen del conflicto. En el fondo, siempre le guardó a su maestro una gran estima, lo mismo que a don Manuel Toussaint -el fugaz director de la Academia. No simpatizó abiertamente con el grupo del 30-30, cuyos miembros le eran coetáneos, pero su producción artística sí evidenció profundas transformaciones. Fue más bien en la dimensión del ejercicio pictórico personal donde seguramente a María Izquierdo se le planteó la disyuntiva entre tradición o modernidad. El dilema habría de estar solucionado cuando Diego Rivera asumió la dirección de la escuela en agosto de 1929 y destacó los trabajos de María Izquierdo de entre todos los alumnos, encontrándolos de mayor mérito artístico al contexto que privaba en ese tiempo en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

From 1928 to 1929, María Izquierdo had four exhibitions of her artwork. The first one was a collective show from November 19 to 28, 1928, organized by the student union ["Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes"] at the Academy's own facilities. The event was attended by the Assistant Secretary of Education, Moisés Sáenz, and the Rector of the University, Alfonso Pruneda. María Izquierdo showed several oil paintings, three of which we were able to trace: *Marina* [Seascape], *El juicio de Toral* [The Trial of Toral], and *Cámara con gallo* [Camera with Rooster]. From a photo taken at the exhibition and published in several newspapers that covered the event, the painting of a seascape reflects an attempt to copy nature. Thus, it turned out as quite an archaic composition in that it constituted an outdated pictorial style for that time period. The genre of landscape as practiced at school in México since the first decades of the 20th Century was no longer naturalistic. The predominant trend of the 1920's was a late impressionism or even worse, a misunderstood post-impressionism. The critics thought that *Marina* had two main drawbacks: "its small merit and the fact that it was made from memory." Another one wrote approvingly of the work of María Izquierdo as opposed to other paintings with alleged "Cubist" and "Stridentist" influences. Thus, we may assert that María Izquierdo expressed herself in a traditional language, whereas other students made formal experiments with painting.¹¹ The second show, also a group one, was from December 15 to 28, 1928 at the *Academia Renacimiento de Piedras Negras* in Coahuila, a state in Northern México. Apparently she showed the same works as in the earlier exhibition.¹²

Eight months later, at the point when the problems at the Academy were getting worse, María Izquierdo had the opportunity to show her work at the school. Manuel Toussaint, who soon would quit as Director of the ENBA, requested Maestro Gedovius to organize an exhibition of the most recent work of his stu-

dents on the occasion of Diego Rivera's visit to the Academy. In that exhibition, Izquierdo showed the newest developments in her painting. In August of that year, she showed *Autorretrato* [Self-Portrait], *Vendedora de flores* [Flower Vendor,



Germán Gedovius' students exhibition at the Escuela Nacional de Bellas Artes, 1929
Exposición de los alumnos de Germán Gedovius en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1929

Entre 1928 y 1929, María Izquierdo presentó sus obras en cuatro ocasiones. La primera fue en una colectiva del 19 al 28 de noviembre en 1928, en las instalaciones de la Academia y organizada como "Exposición de arte social" por la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Al acto asistieron el Subsecretario de Educación, Moisés Sáenz, y el rector de la Universidad, Alfonso Pruneda. Entonces la pintora exhibió varios óleos, de los cuales es posible precisar por la hemerografía tres: Marina, El juicio de Toral, y Cámara con gallo. El paisaje de la marina -gracias a una reproducción fotográfica que reseñaron los diarios- estaba solucionado con el criterio de la copia del natural, por lo que aún para esa época resultaba una composición francamente arcaica en sus lenguajes pictóricos de representación. El género de paisaje que se practicaba en la escuela había dejado de ser naturalista desde la primera década del siglo, y las tendencias imperantes hacia 1920 eran las de un impresionismo tardío, y en el peor de los casos, las de un postimpresionismo mal entendido. La crítica opinó que aquella Marina tenía dos principales desventajas: "su mediano mérito y haber sido hecha de memoria"; más interesante resultaba el comentario de otro articulista que destacaba las obras de María Izquierdo de entre otros cuadros con supuestas tendencias "Cubistas" y "Estridentistas." Esto permite imaginar que María Izquierdo se expresaba en un lenguaje tradicional, mientras que otros alumnos realizaban experimentos formales con la pintura.¹¹ La segunda exposición en la que participó fue también colectiva; se llevó a cabo entre el 15 y el 28 de diciembre de 1928 en la Academia Renacimiento de

Piedras Negras, Coahuila, una provincia del norte de México; al parecer exhibió los mismos cuadros que había mostrado con anterioridad.¹²

Ocho meses más tarde, acentuados los problemas en la Academia, se dio nuevamente la ocasión para que María Izquierdo pre-

sentara sus obras en la escuela. Próximo a abandonar la dirección de la ENBA, Manuel Toussaint encomendó al maestro Gedovius una exposición con los trabajos más recientes de sus alumnos, debido a que el pintor Diego Rivera haría una visita a la institución; fue entonces

known also as *La Raza*], *Naturaleza muerta*, [Still life with guitar], *Naturaleza muerta* [Still life with fruit bowl], *Retrato* [an unfinished portrait], *Retrato de Cándido Posadas* [Portrait of Cándido Posadas], *Claveles y Rosas* [Carnations and Roses], *Paisaje* [a landscape of Tlanepantla], and *Retrato de niña* [Portrait of a Girl], modeled by her daughter, Amparo. These and other compositions made a favorable impression on the future new Director of the school.¹³ Rivera praised María Izquierdo for her keen powers of observation as shown in her drawing, the warm color palette employed, and her skillful handling of art materials. Likewise, the critics celebrated her newest work and compared it favorably with her earlier production; which attests to her renovated creative impulse. The location of these paintings is unknown and newspaper accounts of the exhibition only included a few of these works.



Portrait of a girl *Retrato de niña*, 1929
Archivo María Izquierdo

Her fourth show turned out to be an authentic revelation. At the yet under construction Palacio de Bellas Artes in Mexico City, there used to be a modern art gallery [Galería de Arte Moderno] headed by the painters, Carlos Orozco Romero and Carlos Mérida. There María Izquierdo had her first individual exhibition widely reviewed by the publications of the time. The introduction to the brief catalogue of work was written by Diego Rivera, then Director of the school of fine arts renamed *Escuela Central de Artes Plásticas*.¹⁴ In the text, the muralist wrote his testimony of the accelerated development of the young artist, whom he described as one of the most appealing figures in the arts scene in México and one of the best at the Academy. He called her “a consistent and firm budding artist.” His opinion was supported by the more than twenty original works that María Izquierdo showed to critics and the public. From that exhibition only two

cuando la pintora mostró los avances de su producción pictórica. Aquel agosto de 1929 exhibió *Autorretrato*, *Vendedora de flores* (conocida también como *La Raza*), *Naturaleza muerta* (con guitarra), *Naturaleza muerta* (con frutero), *Retrato* (inconcluso), *Retrato de Cándido Posadas*, *Claveles y rosas*, *Paisaje* (de Tlanepantla) y *Retrato de niña* (cuya modelo fue su hija Amparo), entre otras composiciones que impactaron positivamente al que habría de ser el nuevo director de la escuela.¹³ Rivera alabó en María Izquierdo la aguda observación de su dibujo, la cálida paleta cromática empleada y su manejo de la materia plástica. Igualmente, la crítica celebró la obra reciente comparándola favorablemente con su producción anterior, lo cual permite constatar el renovado impulso creativo de su pintura, muy a pesar de que se ignora el paradero de estas telas; sólo algunas aparecieron ilustrando los artículos periodísticos en torno a la exposición.

Más aún, su cuarta exposición fue una auténtica revelación. En el entonces Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México funcionaba una galería de arte moderno dirigida por los pintores Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida. Allí se efectuó la primera exposición individual de la pintura de María Izquierdo que fue ampliamente comentada por las publicaciones de la época. La introducción al pequeño catálogo de obra que se editó fue escrita por Diego Rivera quien para entonces era el director de la escuela de bellas artes, que había cambiado su nombre a *Escuela Central de Artes Plásticas*.¹⁴ En el texto, el muralista dejó constancia del rápido desarrollo de la joven pintora a quien definió como una de las personalidades más atrayentes del panorama artístico y uno de los mejores elementos de la Academia; considerándola “un valor seguro; seguro y concreto.” Su opinión estuvo sustentada en más de una veintena de obras originales que María Izquierdo mostró a la crítica y al público. De aquel contingente, sólo dos obras localizadas nos per-



First exhibition of María Izquierdo at the Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional, 1929
La primera exposición de María Izquierdo en la Galería de Arte Moderno del Teatro Nacional, 1929

miten constatar los juicios vertidos: El retrato de Belem y *La sopera*, ambas de 1929. Para los seguidores de una pintura académica tradicional, la exposición comprobaba “el fracaso de sus capacidades innatas, mal orientadas en su desarrollo” y confesaban que habían creído más en ella “cuando sus trabajos no eran sino producto de una estudiante”, opiniones que vienen a enfatizar la distancia que María Izquierdo había asumido de los lenguajes plásticos anteriormente empleados; otras reseñas, por el contrario, celebraban la talentosa exhibición:

works were located which enable us to validate these remarks: *El Retrato de Belem* [Portrait Of Belem] and *La sopera* [The Soup Bowl], both dated around 1929. For the followers of traditional academic painting the exhibition was proof of its "failure due to the inherent qualities of the work and the misguided nature of her development", and confessed that they had believed in her more "when her work was only the product of a student." These opinions emphasize the distance that María Izquierdo had taken from her earlier artistic style. To the contrary, other reviews celebrated the talented exhibition: "We are living in times of abundant exhibitions and lively artistic activities...a modernist influence is evident. María Izquierdo is a smart woman whose work reveals a rich streak of originality." These divergent opinions are only a reflection of the aesthetic transition going on in the taste of the Mexican art world.¹⁵

What then were the specific stylistic changes in María Izquierdo's painting? Where did María Izquierdo obtain them? Again the reviews by critics and other published writings allow us to reconstruct the context of her painting activities. In November, 1929, Gustavo Cruz Hernán wrote in *Cronicas de Arte* about the stylistic trends in the exhibits at the Galería de Arte Moderno. The author identified two different theories: pure art [perhaps referring to Ozenfant and Jeanneret?] and social art. "The former considers the work of art as an entity that starts and ends in itself...where there is no further end to art than itself...and it grows out of the simple elements of form and color, lacking imitative or interpretative intentions...the artist does not imitate nor interpret nature." On the other hand, he defined art with social content as a "continuation of life, both as a definition for a New Art and as a faithful reflection of the multiple tendencies of this century."¹⁶ The quotation stands by itself, allowing us to realize art in México after 1920 was neither altogether socially committed nor only oriented toward muralism. In fact, there was a climate of stylistic openness to the European avant-garde trends. The historical reality is that the Mexican arts world was much more pluralistic than the narrow concepts of the Social Realist School, yet somehow the latter view seems to prevail in the perspective of American essays about art in México.

From this vantage point, the work of María Izquierdo is open to a deeper analysis of her interaction with formal sources and aesthetic theories beyond those that supported the aesthetics of mural painting. Her earliest influences came from the Escuela Nacional de Bellas Artes where she studied. After 1925, there were several Outdoor Painting Schools, and 1927 saw the opening of the *Centros de Pintura* [Public Painting Centers] in the neighborhoods of San Pablo and Nonoalco. This was in addition to a school of sculpture at the cloister in the colonial convent of *La Merced* [called the *Escuela de Talla Directa*]. These art centers started to produce work with an aesthetic orientation different from that espoused by conservative teachers

"Estamos en plena época de exposiciones y de plena actividad artística [...] la influencia moderna se manifiesta. Es María Izquierdo, mujer inteligente cuyo arte acusa un rico filón de originalidad". Las posturas encontradas no son sino reflejo de la transición estética que operaba en el gusto del panorama artístico mexicano.¹⁵

¿Cuáles eran los cambios estilísticos en su pintura? ¿De dónde los asimiló María Izquierdo? Nuevamente es la crítica y las publicaciones las que permiten reconstruir el contexto de su actividad pictórica. En noviembre de 1929, Gustavo Cruz Hernán escribía en sus Crónicas de Arte sobre las tendencias estilísticas que venía mostrando la Galería de Arte Moderno en sus exposiciones. A su entender, identificaba las teorías de un arte puro [¿acaso Ozenfant y Jeanneret?] y las teorías de un arte social: "las teorías del primero consideran la obra de arte como entidad que en sí misma encuentra principio y fin [...] la obra de arte no tiene más fin que sí misma [...] encuentra sus cimientos constitutivos en la forma y el color simples, careciendo de afanes imitativos o interpretativos [...] el artista no imita ni interpreta a la naturaleza"; en tanto que el arte de contenido social lo definió como "una prolongación de la vida" [pero a] ambos dentro de la denominación de arte nuevo y como reflejo fidedigno de este siglo múltiple".¹⁶ La cita resulta elocuente para entender que el arte mexicano posterior a 1920 no fue todo de compromiso social, ni todo estaba orientado hacia la expresión plástica del muralismo; existía un franco clima de apertura estilística hacia las vanguardias europeas. La realidad histórica es que el panorama artístico mexicano era mucho más plural que el delimitado concepto del Social Realist School, que ha prevalecido entre la óptica de los estudios norteamericanos sobre el arte de México.

Asumir esta verdad en relación con la pintura de María Izquierdo, nos permite aplicar un espectro más amplio de análisis de su diálogo con fuentes formales y teorías estéticas distintas de las que funcionaron para el movimiento muralista. Las primeras influencias estaban en la misma Escuela Nacional de Bellas Artes donde María Izquierdo estudió. Desde 1925 funcionaban varias escuelas de pintura al aire libre y en 1927 se abrieron los Centros Populares de Pintura en los barrios de San Pablo y Nonoalco, además de una escuela de escultura en el claustro del convento colonial de La Merced (llamada Escuela de Talla Directa), las cuales se convirtieron en núcleos artísticos productores de una tendencia estética alterna a la manejada por los maestros conservadores de Bellas Artes. Algunas de las escuelas libres fueron dirigidas por pintores egresados de la Academia, y sin embargo, orientaron a sus alumnos por la vía de la libre expresión emulando de manera muy sui generis algunos aspectos pedagógicos de la vanguardia europea. Cultivaron una suerte de espontaneísmo en la expresión plástica manifestado sobre todo en la libertad de la paleta

at the Academy of Fine Arts. Some of these independent schools were headed by painters who had come out of the Academy, and yet oriented their students along the way of a freer expression, emulating in a particular form some of the pedagogical aspects of the European avant-garde. These artists cultivated a brand of spontaneity in art, as seen above all in their free use of the color palette and a peculiar approach to composition. In fact, the work of the students of the Outdoor Painting Schools was shown in Europe and in the United States with moderate success. On the other hand, artists studying at the Academy, like María Izquierdo, were not beyond these experiments, although it is true that there were groups with a traditional academic orientation that wished the disappearance of the Outdoor Painting Schools, claiming that the work produced there was "nonsense" and their students "parasites". It should not be forgotten that the painter Alfredo Ramos Martínez, who was the main promoter of outdoor schools was at the same time the Director of the Academy. Logically, at the Academy of Fine Arts there were both supporters and detractors because of the controversial stylistic premises of the public art centers and independent workshops.

The newspaper accounts of the work that María Izquierdo showed in 1929 are proof that the aesthetic basis of the independent schools had an impact on the critics. *Retrato de Belém*, her earliest known painting, is closer to the independent schools in its use of color, as well as a testimony to how the artist abandoned the use of academic perspective and chose instead a free association of volumes to explore creatively the compositional space. From this perspective, the stylistic solution of the image can be understood as a deliberate effect in the creative process of María Izquierdo and not as a flaw due to its early date. It is through her application of color in a synthetic way that this portrait takes an emotional life and absolute honesty in its forms. Therefore, instead of considering it naïve, this work stands out as a painting organized along a different logic from the visual schemes of naturalistic representation. Most certainly it was María Izquierdo's way of questioning what she had assimilated from her academic teacher Germán Gedovius, an attitude that demanded of her a very different technical approach. Her paintings from 1929 remind us very much of the work of the students at the *Escuela de San Antonio Abad* directed by painter Gabriel Fernández Ledesma and those of the *Escuela de Coyoacán* directed by Jorge Enciso, both academically-trained painters of the Outdoor Painting Schools.

Another influence that also emerged from the heart of the Academy and that would be a turning point for María Izquierdo came from her acquaintance at school with the Mexican painter, Rufino Tamayo (1899-1991), who taught drawing classes at the Escuela Nacional de Bellas Artes and supported the renovation projects of Diego Rivera.

cromática y en el manejo de la composición. De hecho, los trabajos de los alumnos de las escuelas de pintura al aire libre se exhibieron en Europa y los Estados Unidos con cierto éxito. Los artistas que estudiaban en la Academia, como María Izquierdo, no estaban al margen de estas experimentaciones; y si bien es cierto que existían grupos ortodoxos de académicos que deseaban la desaparición de las escuelas de pintura al aire libre -calificando de "mamarrachos" los trabajos artísticos que allí se producían y de "zánganos" a sus alumnos- no hay que olvidar que el pintor Alfredo Ramos Martínez fue su principal promotor, y al mismo tiempo, director de la Academia. Por lógica, en la escuela de bellas artes existían tanto simpatías como animadversión por los planteamientos estilísticos que operaban en los centros populares y talleres de enseñanza libre.

Las reseñas periodísticas sobre los trabajos que María Izquierdo presentó en 1929 son prueba de que los postulados estéticos que manejaban las escuelas libres tenían repercusión en la crítica. Retrato de Belém, la obra más temprana que se conoce. Es una pintura cercana a algunos recursos cromáticos de las escuelas al aire libre, pues evidencia cómo la artista abandonó el uso de la perspectiva académica y optó por la libre asociación de los volúmenes explorando propositivamente el espacio compositivo. Vista así, la solución estilística de la imagen puede entenderse como un efecto deliberado del proceso de creación plástica de María Izquierdo, y no como una dolencia atribuible a su temprana factura. Mediante el color, aplicado de manera sintética, dotó al retrato de un aliento emotivo y de una máxima sinceridad en sus formas. Por tanto, lejos de ser considerada una obra solucionada con ingenuidad, es decir naïve, se trata de una pintura organizada mediante una lógica distinta de la que suponen el empleo de los esquemas visuales de representación naturalista. Seguramente para María Izquierdo significó cuestionarse lo asimilado con su maestro académico Germán Gedovius, y debió exigirle un esfuerzo técnico totalmente distinto. Las composiciones realizadas por la pintora en 1929 recuerdan en mucho los trabajos de los alumnos de la Escuela de San Antonio Abad dirigida por el pintor Gabriel Fernández Ledesma, y las de la Escuela de Coyoacán, cuyo director era Jorge Enciso, ambos artistas de formación académica.

Otra influencia surgida del seno de la Academia y que resultó decisiva para María Izquierdo fue que en sus aulas conoció al pintor mexicano, Rufino Tamayo (1899-1991) quien impartía clases de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes y solidarizaba con los proyectos renovadores de Diego Rivera. Poco duró como maestro en la institución, pero entre Izquierdo y Tamayo continuó una relación profesional y afectiva más allá de la escuela. Muchas son las semejanzas temáticas entre la pintura de ambos durante aquellos años de 1929-1933; varios autores se han ocupado de la posible influencia

Although he did not last very long on the faculty, a professional and personal relationship between Izquierdo and Tamayo developed beyond school. There are many thematic similarities between their work in the years from 1929 to 1933. Several authors have written on the possible influence of Tamayo on María Izquierdo and less so, because it seems evidently difficult to sustain, on the possible influence of Izquierdo on Rufino Tamayo. The more we study the early works of both artists, the more we can tell that there was indeed a close creative bond which nurtured them equally in their artistic endeavors.¹⁷ Certainly, Tamayo was a more experienced painter and also an artist much more open to discussions and to experimentation in art, be it through the Outdoor Painting Schools, the drawing method introduced by Adolfo Best Maugard, pre-Columbian art, or the European avant-garde. Thus, it would not be inconceivable that he had experimented with María Izquierdo's use of color or her particular way of applying paint in thick textures. This theory has been put forth by Inés Amor, the director of the legendary Galería de Arte Mexicano founded in 1935. She actually met both artists and was the main agent for Rufino Tamayo in the United States. In her memoirs she points out that Tamayo had emerged from the textures of María Izquierdo and that he learned from her a different language, a "different way of painting".¹⁸ Is it possible that María Izquierdo's painting actually contributed something to Tamayo's endless searching? Why is it then that this seems so unlikely to most scholars?

Rufino Tamayo was never one to take disciples, nor did he believe in schools; he believed in individual searching. On the other hand, María Izquierdo was always seeking new artistic styles, thus when she met Tamayo she was in the midst of her training process and still looking for definition as an artist. Many of the compositional solutions that she experimented with early on became stylistic archetypes that she would eventually develop in her mature work, e.g., the use of textures. Under this light, what Inés Amor said might well have been true. Yet, such cross fertilization would not invalidate nor harm either painter. On the contrary, it would reaffirm their individuality and the different directions of their creative impulse, for the paths they followed in subsequent years defined their artistic outlook even more. But then, did Tamayo actually promote the artistic changes in the painting of María Izquierdo around 1929? I would think so. There is no doubt that he supported her newly developed aesthetics, although the actual creative effort certainly belongs to her, after all it was not Tamayo who painted her works. However, he might have contributed with his knowledge and his view of art, which might have caused María Izquierdo to question the very purpose of painting.

Today, both artists being dead, it seems to me that it may and should be said that the time that María Izquierdo and Rufino Tamayo were together, sharing a second floor studio at the Santo Domingo square in the Historical District

de Tamayo en María Izquierdo, y en menor medida - porque no parece sostenerlo la lógica- la factible influencia de Izquierdo en Rufino Tamayo. Entre más se estudia la obra temprana de ambos artistas, más se puede afirmar que existió un estrecho vínculo creativo que los alió por igual en sus búsquedas artísticas.¹⁷ Ciertamente Tamayo era un pintor con más experiencia pero también era un artista mucho más abierto al diálogo y a asumir la experimentación plástica; viniese ésta ya sea de las escuelas de pintura al aire libre, del método de dibujo de Adolfo Best Maugard, del arte precolombino o de las vanguardias europeas, por lo que no sería nada extraño que hubiese experimentado con los colores y la manera de empastar de María Izquierdo. Así lo entendió Inés Amor -la directora de la legendaria Galería de Arte Mexicano, fundada en 1935- que conoció a ambos artistas y que fue la principal promotora de la pintura de Rufino Tamayo en los Estados Unidos. En sus memorias señala que Tamayo había emergido de entre las texturas de María Izquierdo, y que de ella había aprendido un lenguaje distinto, una "manera de pintar distinta".¹⁸ ¿No podía acaso la pintura de María Izquierdo haber aportado algo a las continuas pesquisas de Tamayo? ¿Por qué será que esto nos parece más improbable?

Rufino Tamayo nunca fue dado a formar discípulos; no creía en las escuelas, creía en las búsquedas individuales. Por su parte, María Izquierdo fue una pintora que siempre estuvo en exploración de nuevos lenguajes; cuando conoció a Tamayo estaba en pleno proceso de formación y de definición como artista. Muchas de las soluciones plásticas que experimentó tempranamente se convirtieron en arquetipos estilísticos que desarrolló en su obra de madurez -como el manejo de las texturas- por lo que bien podría ser cierto lo que Inés Amor sostuvo. La retroalimentación no invalidó ni perjudicó a ninguno de los dos pintores y, por el contrario, afirmó su individualidad y capacidad creativa de manera unívoca. Los caminos que tomaron en los años subsiguientes los definió aún más como artistas. ¿Fue Tamayo el promotor del giro artístico de la pintura de María Izquierdo hacia 1929? Así lo creo; sin duda fue el impulsor del rumbo estético que ella emprendió porque el esfuerzo plástico le pertenece enteramente a la pintora; después de todo, no fue Tamayo quien pintó los cuadros; aportó, en cambio, sus conocimientos, sus teorías del arte con lo que seguramente hizo que María Izquierdo se cuestionara el sentido mismo de la pintura.

Me parece que hoy -fallecidos ambos pintores- se puede y debe sostener que el tiempo que María Izquierdo y Rufino Tamayo permanecieron juntos compartiendo aquel estudio sobre los portales de Santo Domingo en el centro histórico de la ciudad de México fue importante para ambos, decisivo para su plástica; y que el contacto con Tamayo dotó a María Izquierdo de una nueva manera de ver la pintura. La hizo consciente de la intelectualidad

of Mexico City, was equally significant to both of them as well as a critical factor in the development of their work. As for María Izquierdo, the contact with Tamayo also gave her a new perspective of painting and made her aware of the intellectual aspect of the creative process, while it opened her eyes to avant-garde trends and allowed her to grow conceptually as an artist. How much María Izquierdo meant to Tamayo can be testified in a portrait of her that he painted around those years, now in the collection of the Art Institute of Chicago. This work shows a powerful figure, full of multiple psychological references of underlying erotic implications embodied in an imaginary fish.

Painted with soft textures, like those of María Izquierdo, the painter-lover recreated a dream-like atmosphere. Whatever Tamayo assimilated from María Izquierdo he did it well and made it his own; he never got mired in any of the languages he explored.

Throughout his life he continued to expand the core of his work, while nurturing his painting with painting itself: the craft of good craftsmanship.

Tamayo's earliest exhibition in the United States took place in 1926 at the Weyhe Gallery.¹⁹ A year later he had a show at the Arts Center Gallery in New York. It was at this same gallery that the first individual exhibition of a Mexican woman painter in the United States took place; in 1930, María Izquierdo showed 14 oil paintings, including still lifes, landscapes, and portraits. While in New York she visited art galleries and museums where she must have seen the works of Matisse (at the Valentine Gallery), or the paintings of Cézanne, Van Gogh, Gauguin or Seurat at the newly opened New York Museum of Modern Art (MoMA). Then at 730 Fifth Avenue, it was a time when MoMA practiced the visionary policies of Alfred H. Barr, Jr., bringing together American and European art on equal terms. This *tour de force* certainly gave the aesthetic ideas of Tamayo a deeper meaning for Izquierdo.

María Izquierdo's first exhibition in the United States was a recognition of her personal artistic quest. Her show at the Arts Center Gallery certainly must have been promoted by Tamayo, through the American art dealer, Frances Flynn Paine. Such generosity by Tamayo would repeat itself in the two following years. It is certain that Izquierdo and Tamayo arranged to be in New York when,



Rufino Tamayo, Portrait of *Retrato de María Izquierdo*. The Art Institute of Chicago

del proceso creativo y le abrió los ojos a las vanguardias permitiéndole crecer conceptualmente como artista. De lo mucho que María Izquierdo significó para Tamayo queda como testimonio uno de los retratos que le pintara hacia aquellos años y que conserva The Art Institute of Chicago. Se trata de una imagen poderosa cargada de múltiples referencias anímicas con una lectura erótica sublimada mediante un pescado imaginario. Con suaves texturas -las texturas de María Izquierdo- el pintor amante recreó un ambiente onírico. Lo que Tamayo asimiló de María Izquierdo lo asimiló bien, lo hizo suyo; él nunca se detuvo en cualesquiera de los lenguajes con que experimentó. Toda su vida siguió ampliando el corpus de su creación, nutriendo a su pintura de la pintura misma: oficio del buen oficio.

La primera exposición de Tamayo en los Estados Unidos fue en 1926 en la Weyhe Gallery.¹⁹ Un año después presentaría su obra en el Arts Center Gallery de Nueva York; fue allí donde se celebró la primera exposición individual de una pintora mexicana en los Estados Unidos: María Izquierdo, quien exhibió en 1930 catorce óleos entre naturalezas muertas, paisajes y retratos. De visita en Nueva York se dedicó a recorrer galerías y museos, donde con seguridad vio cuadros de Matisse en la Valentine Gallery u obras de Cézanne, Van Gogh, Gauguin o Seurat en el recién abierto Museo de Arte Moderno de Nueva York. Entonces en el 730 de la Quinta Avenida, eran tiempos cuando el MoMA practicaba la política visionaria de Alfred H. Barr Jr. que permitía enfrentar al arte americano frente al europeo en una suerte de paridad. Como quiera que fuese, el tour de force profundizó las nociones estéticas de Tamayo en Izquierdo.

Esta primera exposición de la pintora en los Estados Unidos fue un reconocimiento a sus búsquedas artísticas personales. Promovida por Tamayo, María Izquierdo exhibió en el Arts Center Gallery ante la dealer norteamericana, Frances Flynn Paine; generosa actitud de Tamayo que se repetiría en los dos años subsecuentes y que habla del respeto profesional que el pintor sintió por la obra de María Izquierdo. Invariablemente coincidieron en Nueva York; el motivo fue que a instancias del embajador norteamericano en México, Dwight Morrow, y con el apoyo de la Fundación Carnegie, la American Federation of Arts presentaba en el Metropolitan Museum of Art una exposición de arte popular y pintura mexicana seleccionada por René d'Harnoncourt quien incluyó tanto obras de Rufino Tamayo como de María Izquierdo, Diego Rivera y Agustín Lazo, entre otros.²⁰

En la exposición llamada Mexican Arts la pintora presentó una naturaleza muerta y una figura femenina que la crítica definió ambiguamente como pintura de "una actitud tan serena que parece gozar de la felicidad extática [sic] de algunos alienados que son redimidos de

at the suggestion of the American Ambassador in México, Dwight Morrow and supported by the Carnegie Foundation, the American Federation of Arts presented an exhibition of Mexican popular art and painting at the Metropolitan Museum of Art. Curated by René d'Hamoncourt, it included works by Rufino Tamayo, María Izquierdo, Diego Rivera, and Agustín Lazo, among others.²⁰

In this show, titled "Mexican Arts," María Izquierdo presented a still life and a feminine figure which the critics ambiguously defined as a painting with "such a serene attitude that seems to enjoy the ecstatic happiness of a kind of alienated being who is redeemed from this world to enter, in physical life, into the plane of the subconscious." Other reviews considered the painting as "sublimely breathtaking, and perhaps one of the greatest values in the exhibition." The Arts Center Gallery showed *Niñas leyendo*, [Girls Reading], *El aviador* [The Airplane Pilot], and *Paisaje de los Remedios* [Landscape of Los Remedios] among other paintings. The show was also reviewed by the main newspapers in New York like the New York Herald Tribune and the Brooklyn Times with comments that went from a dry "the affair is interesting enough", or "for the most part the work itself seems fairly unexciting", to the extremely questioning "forms are not very clearly articulated", "Is it at all times honestly primitive?", and "The benefit of the doubt may be given."²¹ Some articles showed great ignorance of the work of María Izquierdo and of the artistic world in México, as in notes like, "art (with) the instigation of the Mexican government", "a national art across the border" (the cliché of a nationalistic art) or "she is self-taught never having attended an art school", as if María Izquierdo were a producer of popular arts and crafts. It is interesting to notice that outside México the artwork of María Izquierdo is only understood as part of the Social Realist School, therefore confined to a regional "Mexican" artistic phenomenon, thematically framed in a particular social content and therefore unaffected by the formal influence of the European avant-garde. In México, critics explained her work from an entirely opposite view. They found María Izquierdo's art work to have distinct evocations of August Macke and Marc Chagall, and some similarity with the work of Cézanne, mainly in her free and supple strokes, typical of a skillful painter.²²

What then causes this phenomenon among art critics with respect to her work? It is my opinion, on the sole basis of my familiarity with the kind of reviews that were made in México between the second and third decades of this century, that there are reasons to say that there was always a dialogue between México and what was going on in Europe. Since the late 19th Century it was clear for Mexican intellectuals that culture started in Paris, not necessarily implying a *frenchifying* of culture but a clear awareness of the origin of western culture. They were convinced of the need to assimilate what came from abroad while at the same

este mundo, para entrar, en vida física, al plano de la subconciencia", mientras que otras opiniones consideraban al cuadro como "sublimemente arrobador y quizá uno de los más grandes valores que lleva la exposición". En la galería del Arts Center exhibió Niñas leyendo, El aviador y Paisaje de los Remedios, entre otros cuadros; la exposición también fue reseñada por los principales diarios neoyorquinos como el New York Herald Tribune y el Brooklyn Times con comentarios que iban de lo parco: "the affair is interesting enough" [el evento es lo suficientemente interesante], "the work itself seems for the most part fairly unexciting" [la obra misma no parece mayormente excitante]; hasta lo extremadamente cuestionador, "forms are not very clearly articulated" [las formas no están articuladas claramente], "Is it at all times honestly primitive?" [¿Es acaso siempre honestamente primitivo?] y "The benefit of the doubt may be conferred" [el beneficio de la duda puede ser concedido].²¹ Algunos artículos dieron muestra de franca ignorancia sobre María Izquierdo y el panorama artístico mexicano con comentarios como "art [with] the instigation of the Mexican government" [arte instigado por el gobierno mexicano], "national art across the border" [arte nacionalista más allá de las fronteras] -el cliché de arte nacionalista- o como "she is self taught never having attended an art school" [ella es autodidacta no habiendo asistido a escuela de arte alguna] como si se tratase de un artífice de producción popular. Es interesante comprobar que mientras en el exterior sólo se atina a entender la pintura de María Izquierdo como parte del Mexican School y por tanto limitada a ser un fenómeno artístico regional, confinada temáticamente al contenido social y ajena a influencias formales de las vanguardias europeas, en México la crítica se explicó su obra de manera totalmente opuesta. Encontró en los cuadros de María Izquierdo nítidas evocaciones con la pintura de August Macke y Marc Chagall, señalando la semejanza de algunas telas de la pintora con Cézanne por su factura de pinceladas sueltas y rápidas, producto de un buen oficio.²²

¿Por qué este fenómeno de la crítica ante su obra? Debo opinar sólo con base en el conocimiento de la crítica que se hacía en México entre la segunda y tercera década del siglo; la razón que encuentro es que siempre existió un diálogo con lo que acontecía en Europa. Desde finales del siglo XIX estaba claro para la intelectualidad mexicana que la cultura empezaba en París, sin que esto implicara un afrancesamiento, pero sí en cambio una clara consciencia del origen de la cultura de occidente. Estaban convencidos de la necesidad de asimilar lo externo a la vez que proyectar a México en un panorama más amplio de la cultura universal. Fue propiamente la última generación del porfiriato, como se ha ejemplificado con la Academia, la que encarriló culturalmente

time projecting México in a wider panorama of universal culture. It was the turn of the last generation of the Porfirio Díaz regime (as I have pointed out with respect to the Academy) to lay down the cultural foundations of post-revolutionary México. Even the most radical artists, like the members of the 30-30 group, kept in close contact with Europe and showed a manifest interest for avant-garde trends. The 30-30 group published a newsletter titled “¡30-30!”, where they published articles as accounts of the world of modern painting in Europe with illustrations of the work of Miró, Braque, Picasso, and others. In a brief essay in 1928, the Catalan critic Sebastiá Gasch referred to Chagall as “the Russian Parisian painter who always remains ethnic in spite of his injections of cosmopolitanism.”²³ He also quoted Chagall in an interview stating that “I want an art of the earth, not only an art of the head; I love Russia, but I think I love Paris above all; art is international but artists must be national.” Gasch also developed some of the premises of Ozenfant and Jeanneret about *L'Esprit Nouveau*. His article announced a “super-realism...which left everything to the instincts and inner life.”²⁴ Carlos Mérida, director of the Galería de Arte Moderno where María Izquierdo had her first individual show, also wrote in the art magazine, *Contemporáneos* about Picasso, Chagall, Braque, and the “neo-cubists.”²⁵

The works that María Izquierdo showed at the Galería de Arte Moderno in 1929 are somehow examples of the hunger for modernity typical of the time when these paintings appeared in the Issue number 16 of the magazine, *Contemporáneos*. As has been mentioned before, *Contemporáneos* was a group that brought together a number of intellectuals of post-revolutionary México: poets, critics, playwrights, journalists and occasionally, some painters. It was a group of artists with such “different and divergent” intentions that if we were to aim at a qualifier it would be along the lines of a cosmopolitan, therefore pluralistic way of thinking. Their different ways of understanding culture were captured in the pages of the magazine of the same name, *Contemporáneos*, where they wrote about painting, history, philosophy, theater, literature, poetry, and art itself, with the awareness that they were setting the foundations of a modern culture in México. Therefore, the bonds between painting and the written word were very close, so much so that it is possible to outline a particular aesthetic just from the *Contemporáneos* magazine.²⁶ Each issue had black and white illustrations of the work of painters and photographers both Mexican and foreign, e.g. Diego Rivera, Pablo Picasso, Manuel Álvarez Bravo, Man Ray, Georges Braque, and Rufino Tamayo (not necessarily in that order), without the intention of making sterile comparisons but as artistic expressions that shared a creative attitude of universal scope. Thus, are not the paintings of María Izquierdo, the critics’ assessments, and the content of the art and culture publications a proof of the open cosmopolitan climate of Mexican art around 1930?

al México postrevolucionario. Aún los artistas más radicales como los miembros del grupo 30-30, mantuvieron un contacto estrecho con Europa y un interés manifiesto por las vanguardias; mediante una revista que publicaban, ¡30-30! el órgano de difusión de los treintatrentistas, daban a conocer artículos ilustrados con obras de Miró, Braque y Picasso sabida cuenta del panorama de la moderna pintura europea. En 1928 el crítico catalán Sebastiá Gasch escribió para ellos; en un breve ensayo se refirió a Marc Chagall, “el pintor parisiense ruso que permanece siempre racial a pesar de las inyecciones de cosmopolitismo”²³ y manejaba las citas de una entrevista que se le había hecho cuando dijo: “quiero un arte de la tierra y no solamente un arte de la cabeza; amo a Rusia, pero creo que amo a París por encima de todo; el arte es internacional, pero el artista ha de ser nacional”. Gasch también desarrolló algunos de los postulados de Ozenfant y Jeanneret sobre el L'Esprit Nouveau; su artículo anunciaba un “superrealismo [...] que supedita todo al instinto y a la vida interior”.²⁴ Sobre Picasso, Chagall, Braque y los “neocubistas” escribió también Carlos Mérida -el director de la Galería de Arte Moderno donde exhibió por vez primera María Izquierdo en forma individual- para la revista Contemporáneos.²⁵

Las obras que María Izquierdo presentó en la Galería de Arte Moderno en 1929 ejemplificaban de alguna forma las ansias de modernidad de la época porque aparecieron ilustrando el número 16 de la revista Contemporáneos. Contemporáneos fue, como se ha dicho múltiples veces, un grupo sin grupo que aglutinó a una fracción de la intelectualidad mexicana postrevolucionaria: poetas, críticos, dramaturgos, ensayistas y eventualmente algunos pintores; un conjunto de hombres con intenciones “tan disímiles como divergentes” que si acaso atinamos a adjetivarlos, sería bajo la rúbrica de un pensamiento cosmopolita y por ende, plural. Sus distintas maneras de entender la cultura quedaron plasmadas en las páginas de la revista homónima, Contemporáneos, donde escribieron sobre pintura, historia, filosofía, teatro, literatura, poesía... del arte en sí, y con la conciencia de estar cimentando una cultura moderna en México, por lo que los vínculos entre la pintura y la palabra escrita fueron en extremo tan cercanos que es posible conformar una estética a partir de la revista de los Contemporáneos.²⁶ En cada número de la publicación aparecieron selecciones en blanco y negro sobre obras de pintores y fotógrafos tanto mexicanos como extranjeros: Diego Rivera, Pablo Picasso, Manuel Álvarez Bravo, Man Ray, Georges Braque, Rufino Tamayo -no en ese orden necesariamente- sin el afán de estériles comparaciones, y sí como expresiones semejantes de una actitud creativa de simiente universal. ¿Acaso la pintura de María Izquierdo, el discurso de la crítica sobre ella, y el contenido de las revistas de arte y cultura no prueban el franco clima cosmopolita que vivía el arte mexicano hacia 1930?

In the early 1930's, María Izquierdo had already gone through a formal art academy and had individual shows in México and abroad, thus starting a steep artistic career that stayed upwardly mobile at least until 1945. As an artist she was a prolific creator whose style has hardly been studied in-depth by specialists in Mexican art, who most of the time stay within her autobiographical content while explaining her art as "naïve" and "primitive". Her training, as seen here, shows just the opposite. The deeper one goes into her painting the more one finds that the aesthetic and stylistic sources that nourished her were many and of a very diverse nature.

If in the Mexican art world there were reviews, discussions, and published essays about the ideas of Picasso, Braque, Matisse, and many other European avant-garde artists, why then is Rufino Tamayo necessarily credited with the presence of these trends in the painting of María Izquierdo? It is a fact that Tamayo and Izquierdo were not the only ones to take notice and follow the example of certain new formal tendencies, for analysis reveals that such a learning process is also present in the work of other contemporary Mexican painters, like Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, and Carlos Orozco Romero. The paintings María Izquierdo made between 1930 and 1931 belong to this field of experimentation. They are trial and error attempts to solve compositional problems. In the canvases of that period one can see a rigorous investigation into the behavior of bodies in a two-dimensional space and on various treatments of art materials. It

was a process of structural decomposition in painting that started at the Academy, where she assimilated certain techniques pertaining to the aesthetics prevailing in the Outdoor Painting Schools. What I have defined as artistic speculation was a habitual step for Rufino Tamayo and therefore the natural empathy of their professional relationship. Some of María Izquierdo's works can be studied in greater detail in the Mexican Fine Arts Center Museum exhibition, including oil paintings worked out predominantly as a free association of objects like fruits, books, a telephone, a photo camera, or a toothbrush, all laid out on table tops and chairs. The catalogues have documented them as "still lifes" since they lack a better name.



María Izquierdo, 1932, Manuel Álvarez Bravo. Archivo María Izquierdo

Para principios de la tercera década del siglo María Izquierdo había pasado por una academia de arte formal, había expuesto individualmente en México y el extranjero, iniciando con ello una vertiginosa carrera artística que se mantuvo ascendente cuando menos hasta 1945. Como artista desarrolló una prolífica producción cuya propuesta plástica ha sido en verdad poco estudiada por los especialistas en el arte mexicano, quienes las más de las veces se limitan a su biografía y se conforman con explicar su pintura como expresión "ingénua" y "primitiva"; su formación, vista hasta aquí, demuestra lo contrario. En la medida en que se ahonda en el estudio de su arte, se descubre que las fuentes estéticas y estilísticas en las que abrevó fueron muchas y de muy diversa índole.

Si en el panorama cultural mexicano se reseñaba, discutía y publicaba sobre las propuestas de Picasso, Braque, Matisse, y tantos otros de la vanguardia europea ¿por qué se atribuye necesariamente a Rufino Tamayo la presencia de estas tendencias en la pintura de María Izquierdo? De hecho, Tamayo e Izquierdo no fueron los únicos en advertir y tomar ejemplo de ciertas tendencias formales, ya que el mismo proceso de aprendizaje se detecta en el análisis de la obra de pintores contemporáneos como Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo y Carlos Orozco Romero. La producción pictórica de María Izquierdo, ejecutada entre 1930 y 1931, pertenece al campo de la experimentación; ensayos de prueba y error en los que indagó sobre el manejo de la composición. Se observa en las telas del período una severa investigación sobre el comportamiento de los volúmenes en el espacio bidimensional y sobre los efectos del tratamiento de la materia pictórica.

Fue un proceso de descomposición estructural de la pintura que inició en la Academia cuando asimiló ciertos recursos de la estética imperante en las escuelas de pintura al aire libre. Lo que defino como una especulación plástica, era un paso habitual en la obra de Rufino Tamayo, y aquí radica la natural empatía de su relación profesional. Algunos de dichos cuadros de María Izquierdo, pueden ser estudiados con mayor detalle en la exposición del Centro Museo de Bellas Artes Mexicanas. Se trata de óleos en los que impera la libre asociación de objetos como frutas y libros, pero lo mismo un teléfono, una cámara fotográfica o un cepillo de dientes dispuestos

They are to be considered original concepts of an artist that reinvents her pictorial language in every composition while assimilating various influences, including a remote resonance of some avant-garde trends subjected to empirical tests.²⁷

Once María Izquierdo felt she had nothing else to learn at the Escuela Nacional de Bellas Artes she withdrew from academic life, and in February, 1931, had her second individual show in Mexico City. The novelty there was that the painter had decided to express herself through watercolors and with subjects revolving around steeds, horses, and circus scenes. These are icons that the painter would revisit numerous times, as this kind of work meant not only a good reception by the critics but also a secure income for her.²⁸ Technically, these small format watercolors (the largest, 25 x 25 cm) are worked out in thick pigments with little amount of water, giving them an appearance of gouache, as they are commonly labeled. They lack any picturesque light effects and are austere in the use of color although generous in tonalities. On a first impression they are dark but very rich in atmospheric shades achieved through short and accurate strokes, as well as fast and firm applications of watercolor. Compositionally they are shallow when not altogether two-dimensional, with only slight suggestions of lines on the horizon and the volume is given precisely by the tonal treatment of the pigment. In summary, they are sophisticated examples of the skillful craftsmanship that the painter had developed.

As to the themes, where did they come from? As a student, María Izquierdo had fellow art students who sympathized with the radical reforms proposed by the 30-30 group. Their demands were not confined to questioning the curriculum at the Academy but the very purpose of painting in a post-revolutionary society. To a great extent they proposed the democratization of art and the rise of popular and urban cultures which would be a constant issue of all socially committed Mexican art, not exclusive to the 30-30 group. To these goals they oriented their personal work and that of the students they trained at the Public Painting Centers and outdoor schools. For instance, they promoted woodcut techniques as a means of widespread dissemination, and they often showed their work in alternative spaces, as in cafes or circus-like tents. They added a spicy touch to the shows with live characters from the circus and comedy. One such show took place in 1929 when María Izquierdo was attending the Escuela Nacional de Bellas Artes. In that exhibition the works were associated with a cheerful spectacle of clowns and elephants. This way they sought to lighten up art and let it be

sobre mesas y sillas que a falta de mejor nombre se les ha registrado como "naturalezas muertas" en la catalogación de su obra, y que son las concepciones originales de una artista que va depurando en cada pieza su lenguaje plástico, asumiendo influencias -con lejanos aires de vanguardia- sujetas a la empírica comprobación.²⁷

Retirada de la vida académica, ya que consideró que no había nada más que aprender en la Escuela Nacional de Bellas Artes, María Izquierdo presentó en febrero de 1931 su segunda exposición individual en la ciudad de México, cuya novedad radicó en que la pintora había decidido expresarse bajo la técnica de la acuarela y con una temática que giró en torno a corceles, caballos y escenas de circo. A esta iconografía la pintora volvería en numerosas ocasiones, dado que le significó no sólo una buena acogida de la crítica, sino un ingreso económico seguro.²⁸ Técnicamente las acuarelas de pequeñas dimensiones (a lo sumo de 25 X 25 cm) están solucionadas con base en el empaste de un espeso pigmento con poco fluido, lo que les da una apariencia como de gouache, por lo que es común que así aparezcan reseñadas. Carecen de



Still Life with Chair *Naturaleza muerta con silla*, oil óleo, 1939. Location of work unknown *Paradero desconocido*. Courtesy of *Cortés de la Galería de Arte Mexicano*, Mexico City.

todo efecto lumínico pintoresco; son parcas en el empleo del color, pero profusas en la entonación de los mismos; oscuras a primera instancia, pero con una factura muy rica en ambientes tonales que logró a través de pinceladas cortas y precisas mediante la aplicación rápida y segura de la acuarela. Compositivamente su profundidad es escasa, cuando no nula, y apenas sugerida por algunas líneas en el horizonte. El volumen está dado justamente por el tratamiento tonal del pigmento. En resumen, sofisticados ejemplos del buen oficio que la pintora había desarrollado.

En cuanto a la temática, ¿de dónde provenía? Cuando estudiaba, María Izquierdo tuvo como compañeros de escuela a pintores simpatizantes con las reformas radicales que proponían los del grupo 30-30, cuyas demandas no se limitaban a cuestionar los programas de

estudio de la Academia, sino la finalidad misma que tenía la pintura para la sociedad postrevolucionaria. Promulgaron, en gran medida, la democratización del arte y el ascenso de la cultura popular y urbana -una constante en el discurso petitorio del arte mexicano con compromiso social, y de ninguna manera exclusivo de los treintatrentistas- y hacia esos objetivos orientaron su obra personal, y la de los alumnos que instruían en los centros populares de pintura y escuelas libres. Promovieron, por ejemplo, la técnica del grabado en madera como medio masivo de difusión y comúnmente

influenced by the festive spirit of the people. For our painter, a circus show must have been captivating because the popular culture was akin to her nature. The photographer Lola Álvarez Bravo, a close friend of hers at one time, once pointed out that: "María was a very cheerful woman with a folk spirit... like a jar full of pure fresh water....The inclination that María had for folklore was not that of a distant viewer, she seemed rather to be an insider, like one more folk element. Not only did she like circuses, she actually had lots of friends from the circus scene, as well as strolling singers."²⁹ This testimony enables us to understand the attraction that the painter had for the events organized by the 30-30 group, although to their eyes she was an "aristocrat" pupil of Gedovius.

The circus was not only a popular subject for the artists of the 30-30 group, they were actually interested in promoting the value of such spontaneous popular expressions. This led them to write articles in their periodical about the circus show like a "journey of emotions", inhabited by "prestigious beings, gifted with qualities so beyond the average human as to give us an impression of the supernatural." They saw the visual appeal of the circus as "something beyond the laws of gravity and momentum", and possessing the engaging quality of being unpredictable.³⁰ On the back cover of the same issue, there was an advertisement of the *Gran Circo Argentino*, a circus show announced as the "most amazing and alluring spectacle in México", with two shows per day "at reduced prices" at Plaza Santo Tomás, close to Santo Domingo where the painter once lived. If she ever went to this show, María Izquierdo certainly must have admired the acrobats, trapeze artists, flying men, and jugglers; lions, dogs, and elephants; and the clowns Pirrín and Pascualet. These are the magical beings that appear in her watercolors of the 1930s. Yet, not all the steeds she painted in those compositions belong to the subject of the circus.



Poor Dressing-Room *Camerino pobre*, watercolor *acuarela*, 1940. Location of work unknown *Paradero desconocido*. Courtesy of *Cortesía de la Galería de Arte Mexicano*, Mexico City.

exhibían sus trabajos en espacios alternativos como carpas y cafés, amenizando las exposiciones con la inclusión de personajes circenses. Precisamente en 1928, cuando María Izquierdo estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes, se celebró una de aquellas exhibiciones donde se asoció al arte con la algarabía del espectáculo de payasos y elefantes. Con ello se buscaba desacralizar al arte e imbuirlo del espíritu festivo del pueblo. Para la pintora, debió resultar cautivante la función del circo, ya que la cultura de lo popular le era afín con su naturaleza. La fotógrafa Lola Álvarez Bravo -amiga cercana en un tiempo- señaló en alguna ocasión: "María era una mujer muy alegre y muy popular [...] como un jarro lleno de agua de manantial fresca y pura [...] el goce que María tenía de lo popular no era de espectadora, sino casi parecía estar dentro, como un elemento más de lo popular: no sólo le gustaban las carpas, sino que tenía un montón de amigos carperos y cancioneros".²⁹ El testimonio deja entrever las simpatías de la pintora por los eventos treintatristas, si bien ella era a sus ojos una "aristócrata" por ser alumna de Gedovius.

El circo no sólo fue una temática popular para los artistas del 30-30, su interés por revalorar las expresiones espontáneas del pueblo ameritó que escribieran al respecto artículos en su revista de arte, donde hablaban de la función circense como "itinerario de emociones", poblado de "seres prestigiosos, dotados de facultades tan por encima del tipo medio humano, que nos dan la impresión de lo sobrenatural". Admiraban la plasticidad del circo como "algo que está fuera de las leyes de la gravedad y de la inercia" y que poseía el encanto de lo imprevisto.³⁰ En la contraportada de la misma publicación se anunciaba el Gran Circo Argentino como "el espectáculo más sorprendente y sugestivo de México", con sus dos funciones diarias "a precios reducidos" en la plaza de Santo Tomás, cerca de Santo Domingo donde, curiosamente, vivió la pintora. De haber asistido, María Izquierdo admiró los acróbatas, trapezistas, vuelistas y malabaristas; leones, perros y elefantes; y a los payasos Pirrín y Pascualet: los seres mágicos que aparecen en sus acuarelas de los años treinta. Más no todos los corceles que pintó en las composiciones pertenecen al tema del circo, otros más aluden a un universo metafísico de lecturas ambiguas que recuerdan los equinos pintados por Giorgio de Chirico entre 1926-1930. Los caballos que pintó De Chirico formaban parte de su obsesión por los temas clásicos y mitológicos.³¹

La afinidad temática de las acuarelas de María Izquierdo con los trabajos de De Chirico es digna de tomarse en cuenta, si además se considera que algunas de estas composiciones fueron conocidas en México a través de la revista Contemporáneo, que en su primer volumen en 1928 reseñó los Cavalli antichi de De Chirico con comentarios de Jean Cocteau. Las exposiciones subsecuentes de María Izquierdo fueron objeto de múltiples artículos en

There are others that refer to a metaphysical universe of ambiguous readings, reminiscent of the horses painted by Giorgio De Chirico between 1926 and 1930. The horses that De Chirico painted were part of his obsession with classical and mythological subjects.³¹

The thematic kinship between the watercolors of María Izquierdo and the work of De Chirico deserves further consideration, for some of these compositions were known in México through the publication *Contemporáneos*, which in its first issue in 1928 reviewed the *Cavalli antichi* by De Chirico with comments by Jean Cocteau. María Izquierdo's subsequent exhibitions were the subject of many articles in newspapers and magazines by writers and critics associated with the *Contemporáneos*.³² The writer José Gorostiza remarked that the changes in the recent work of María Izquierdo followed a new aesthetic attitude. He quoted freely De Chirico as an "underlying connection" that linked "pictorially, and ideologically" the horses of the metaphysical painter with those of María Izquierdo, while pointing out that in her watercolors the painter had wanted to show off her familiarity with European culture.³³ In another article of 1933, Gorostiza takes up again the subject of the influences in the work of María Izquierdo, justifying them on the grounds that they were an essential part of Modern Art Aesthetics. For this reason he pointed out that "in her oil paintings from 1930 on, we find...a logical development in the direction of a growing affinity, not only in terms of formal or apparent elements, but of *her own methods of investigation*", [my italics]. The same article brings up not only references to De Chirico but to the work of Cézanne.

Along these lines, another member of the *Contemporáneos*, art critic Xavier Villaurrutia, wrote a short essay for the magazine *Mexican Folkways* about María Izquierdo and her influences, where he dwells objectively on the affinity between her work and that of Rufino Tamayo. While warning that some of these links were so worked out that the resulting images "cannot be but those of a new painter", he shows that notwithstanding their close thematic interests, the stylistic achievements of Izquierdo did not come exclusively from Tamayo.³⁴

Works like *Paisaje con cebra y barco* [Landscape with Zebra and Ship], *La raqueta* [The Racket], and *Mujer gris* [Gray Woman], stress the synthesis of juxtaposed stylistic references in María Izquierdo's painting. There are several pictorial and conceptual languages from European avant-garde trends that she made her own in a very particular way. There is no question that her earliest explorations at art school found continuity with the suggestive spaces of De Chirico's metaphysics: reminiscences projected in her compositions as points of fugue into the infinite, diagonals on the horizon, and perhaps the most intriguing element and entirely a product of her own imagination, the use of small windows that open into

*diarios y revistas de algunos escritores y críticos miembros del grupo Contemporáneos.*³² El escritor José Gorostiza comentó que los cambios que se observaban en la obra reciente de la pintora obedecían a una nueva actitud estética. Se permitió citar libremente a De Chirico como una "relación culta" que ligaba "plástica e ideológicamente" a los caballos del metafísico con los de María Izquierdo, indicando que en sus acuarelas la pintora había deseado mostrarnos su conocimiento de la cultura europea.³³ En otro artículo de 1933, Gorostiza retomó el asunto de las influencias en la obra de la pintora, mismas que fundamentó como parte necesaria de la formación estética del arte moderno, y por ello señaló que "a partir de los óleos de 1930 encontramos [...] un desarrollo lógico en el sentido de una afinidad creciente, no sólo de los elementos formales o externos, sino de los métodos mismos de la investigación" [El subrayado es mío] aunando a las referencias de De Chirico, los trabajos de Cézanne.

Igualmente, otro miembro de *Contemporáneos*, el crítico Xavier Villaurrutia, escribió para la revista *Mexican Folkways sobre María Izquierdo y sus influencias*. Objetivamente explicó la afinidad de la obra de la pintora con la de Rufino Tamayo, pero asimismo advirtió que los vínculos eran, entre otros, tan diversos que las imágenes "no pueden ser ya sino las de un pintor nuevo"; indicando así que los logros estilísticos de María Izquierdo no devenían exclusivamente de Tamayo a pesar de las estrechas correspondencias temáticas.³⁴

Obras como Paisaje con cebra y barco, La raqueta, y Mujer gris evidencian la yuxtaposición de referencias estilísticas que María Izquierdo sintetizó en su pintura. Fueron varios los lenguajes pictóricos y conceptuales de la vanguardia europea que hizo suyos de forma muy particular. Sin duda que en continuidad con las primeras búsquedas de la etapa académica encontró sugerentes los espacios de la metafísica dechiriquiana para proyectar en sus composiciones: puntos de fuga al infinito, diagonales marcadas en el horizonte y mediante el elemento, quizá más inquietante -y enteramente debido a su imaginación- el uso de pequeñas ventanas que se abren a otras dimensiones espaciales. Como sucedió con la obra que presentó en la Galería de Arte Moderno en 1929, el tema resulta un mero pretexto para probar diversos modelos estéticos analizados. El color fue un elemento concatenante para la composición ya que ayudó visualmente a conformar el esquema constructivo de la pintura, la cual se arma a través de volúmenes geométricos que danzan en el espacio: conos, esferas, elipses y cubos. He ahí la génesis de su constructivismo pictórico.

La referencia a corrientes estéticas europeas en la pintura de María Izquierdo no siempre fue un recurso afortunado para el entendimiento de su obra. Si bien una facción de la crítica -como la que provenía de los Contemporáneos-

other spatial dimensions. Just like with the works exhibited at the Galería de Arte Moderno in 1929, the subject becomes a mere excuse in order to try out the different aesthetic models analyzed. The unifying element in the composition is color, as it is a visual aid that brings together the constructive scheme of the painting which is structured around geometric volumes dancing in space: cones, spheres, ellipses, and cubes. This is the very genesis of constructivism in her painting.

The reference to European aesthetic trends in the painting of María Izquierdo is not always a successful approach to the understanding of her art. Although it is true that some of the critics, like the *Contemporáneos*, to some extent were familiar with avant-garde trends, it is also true that it became commonplace and fashionable to insist in pointing out certain modernistic traits in her work. This approach was applied so often and so vaguely that it ended up losing part or all of its meaning when discussing her explorations. Something similar happened to the adjective "primitive" and the alleged "primitivism" of her painting. In the 19th Century the use of the term "primitive" in the context of European painting referred to the artistic influence of the Italian and Flemish painters of the 14th Century, whose attempts to handle perspective and color as a spatial dimension became gradually and arbitrarily associated as characteristic of a non-academic painting, because it lacked precisely these compositional qualities. Its linguistic connotation changed in the context of avant-garde ideas at the beginning of the century, referring, as William Rubin has explained it well, to a relationship between Western art and tribal objects mostly from Africa and Oceania. Thus, the term "primitivism" was coined to explain the aesthetic reading that 20th Century artists made of forms that came from tribal cultures. Thus, "primitivism is an aspect in the history of modern art, not of tribal art."³⁵

On the other hand, European surrealist aesthetics explored tribal cultures in a different way. They became deeply interested in their ways of thinking, influenced mainly by the anthropological work of Claude Lévi-Strauss and Lucien Lévy-Bruhl. Therefore, in the surrealist universe the primitive aspect is not reduced to a mere re-functionalization of tribal forms (like in Picasso), but an intellectual discourse that from the 20th Century, pursued the relationship between the European mind and other cultural forms, like the Eskimos, Aborigines, and the people of Polynesia. Surrealists like André Breton and Antonin Artaud were interested in the mental scheme and the psychic forces that dwelled in the objects from cultures they considered primitive compared to European civilization, but without a negative connotation. For the surrealists, the primitive aspect became a conduit of magical forces, the *élan vital* where reason and creative intuition met in balance and which the European culture had lost in its race toward progress.³⁶

conocía con alguna medianía sobre las vanguardias, también es cierto que llegó a ser un referente de lugar común -y de moda- citar con insistencia a ciertos modernismos. Por el abuso y vaguedad con el que llegaron a aplicarse, terminaron por significar poco o casi nada en relación con las búsquedas de María Izquierdo. Algo semejante sucedió con el adjetivo "primitivo" y el supuesto "primitivismo" de su pintura. En el siglo XIX el uso del término primitivo -para el contexto de la pintura europea- aludía a las influencias artísticas de los pintores italianos y flamencos del siglo XIV cuyos intentos por manejar la perspectiva y el color como una dimensión espacial fueron paulatina y arbitrariamente asociados como características de la pintura no académica, porque en su factura se carecía justamente de dichas cualidades compositivas. Su acepción lingüística adquirió en el contexto de las vanguardias de principios del siglo una connotación diferente; se refería, como bien lo ha explicado William Rubin, a una relación del arte occidental con los objetos tribales en su mayoría de África y Oceanía- derivando en la acuñación del término primitivismo para explicar la lectura estética que los pintores del siglo XX hacían a partir de las formas emergidas de las culturas tribales. En consecuencia, "primitivismo" es un aspecto de la historia del arte moderno y no del arte tribal".³⁵

En cambio, los estetas del surrealismo europeo exploraron de manera distinta a las culturas tribales. Se interesaron profundamente por sus formas de pensamiento, influidos sobre todo por los trabajos antropológicos de Claude Lévi-Strauss y Lucien Lévy-Bruhl, por lo que en el universo surrealista, lo primitivo no se redujo a la mera refuncionalización de formas tribales -como en Picasso- sino a un discurso intelectual que, desde el siglo XX, exploraba la relación de la mentalidad europea con otras formas culturales periféricas como los eskimales, los aborígenes y las tribus de la Polinesia. A los surrealistas como André Breton y Antonin Artaud les interesó el esquema mental y las fuerzas anímicas que imperaban en los objetos provenientes de las culturas consideradas por ellos como primitivas -aquí sí tecnológicamente frente a la civilización europea, pero sin una carga peyorativa. Lo primitivo se convirtió para los surrealistas en un reducto mágico, el élan vital donde la razón y la intuición creadora encontraban un equilibrio que la cultura europea había perdido en su carrera frente al progreso.³⁶

Con este esquema de pensamiento llegó a México en febrero de 1936 Antonin Artaud, buscando encontrar "un ejemplo perfecto de las civilizaciones primitivas de espíritu mágico". El viaje lo planeó específicamente para entrar en contacto con los grupos indígenas tarahumaras de la sierra del norte de México, y acceder mediante el consumo del peyote a sus ancestrales ritos mágicos. Para obtener el apoyo del gobierno francés proyectó una serie

With this theoretical framework Antonin Artaud arrived in México in February of 1936, seeking to find a "perfect example of primitive civilizations with a magical spirit." The trip was planned specifically to get in contact with the Tarahumara Indian groups in the mountains of Northern México, and have access through the use of peyote to their ancestral magical rituals. In order to obtain the support of the French government, he planned a series of conferences intended to present to the Mexican public his earlier works about their culture: "*La culture toltèque*", "*Une civilisation*" and "*Le Mexique et la civilisation*". With the support of the National University he programmed conferences on Surrealism and revolution, concepts which had resonance in the newspapers of the time. The presence of Artaud in México did not have the grandiosity of Andre Bretón in 1938, mainly because while Bretón was considered the father of Surrealism, Artaud was a bastard who had been expelled from surrealist ranks.³⁷

With respect to Mexican art, Artaud was a harsh critic of its dependence on European stylistic trends, even denying the existence of Modern Mexican Art. Of all he saw in the art scene he only deemed worthy the work of María Izquierdo, which he praised as "sincere, spontaneous, primitive, and intriguing." In order to have a precise understanding of these words, it is essential to realize that, for Artaud, the primitive aspect of the paintings of María Izquierdo does not refer so much to the workmanship as to the mythical and millenary associations he saw in the thinking of indigenous cultures in México and in the subjects of her artwork. When he mentioned the primitive aspect he did not mean simplicity but rather conceptual depth. The work of Izquierdo seemed to him to be spontaneous, whereas he felt that her conceptualization was alien to the theoretical discourse of anthropology and even to Surrealism itself: "Spontaneous but not pure", he warned, "here and there, in some works, one can find the direct influence of modern European art...reminders of Derain, Picasso, Kissling, Coubine...who speak out from the background." For Artaud, María Izquierdo was not a naïve painter; for him her work reflected a world of psychic forces and the "possessed" spirit of Indigenous totemism. Upon his return to Paris, he brought along some watercolors by the painter in order to show them at the Van Doenberg Gallery in Montparnasse, and he published an extensive, albeit confusing, essay for the magazine *L'Amour de L'Art*, then headed by the formalist René Huyghe, *conservateur des peintures* at the Louvre Museum.³⁸

After 1937, the reviews of her work began to use words like "primitive", and to define her artwork as primitivist, never referring to the intellectual approach of her painting but to formal solutions, as those of an intuitive and naïve painter. "María Izquierdo only has one sense: vision. She lacks any other means of perception, she does not hear, measure or know, she has a primitive soul."

de conferencias con las que buscaba dar a conocer sus trabajos previos sobre la cultura mexicana: "La culture toltèque", "Une civilisation", "Le Mexique et la civilisation". Con apoyo de la Universidad Nacional programó sendas disertaciones sobre surrealismo y revolución, cuyos conceptos tuvieron eco en los periódicos de la época. La presencia de Artaud en México no tuvo los visos apoteóticos que la de André Bretón en 1938, sobre todo por que mientras que Bretón era el padre del surrealismo, Artaud era un bastardo que había sido expulsado de las filas surrealistas.³⁷

*Sobre la plástica mexicana Artaud fustigó duramente su dependencia de las modas estilísticas europeas, llegando inclusive a negar la existencia de un arte mexicano moderno. De todo lo visto en el panorama artístico, sólo encontró de valía la pintura de María Izquierdo que encomió como una propuesta "sincera, espontánea, primitiva e inquietante". Para conocer justamente la dimensión de tales adjetivos, resulta prioritario entender que, para Artaud, lo primitivo en la obra de María Izquierdo no se refiere tanto a la factura como a la asociación mítica y milenaria que encontraba en el pensamiento de las culturas indígenas de México en analogía con los temas de su pintura. Cuando se refería a primitivo, no era en sinónimo de ingenuidad, sino de profundidad conceptual. La propuesta de María Izquierdo le parecía espontánea en tanto que dicha conceptualización la encontraba ajena a los discursos teorizantes de la antropología y aún del propio surrealismo: "Espontánea pero no pura," advertía, "aquí y allá en ciertas obras, puede encontrarse una influencia directa del arte moderno europeo [...] los resabios de Derain, Picasso, Kissling, Coubine... que hablan subterráneamente". Para Artaud, María Izquierdo no era una pintora ingenua; a su entender, reflejaba un mundo de fuerzas anímicas y el espíritu "poseído" del totemismo de alma india. A su regreso consiguió llevarse a París algunos trabajos de la pintora para exponerlos en la Galería Van Doenberg en Montparnasse y le publicó un extenso -aunque confuso- ensayo en la revista *L'Amour de L'Art*, dirigida en ese entonces por el formalista René Huyghe, *conservateur des peintures del Museo de Louvre*.³⁸*

Es justamente a partir de 1937 cuando empezarán a aparecer en las reseñas de sus exposiciones calificativos con el término de "primitiva" y de su obra como primitivista, pero nunca refiriéndose con ello al intelecto de su plástica sino a las soluciones formales como las de una pintora intuitiva y naïve. "María Izquierdo no tiene sino un sentido, el de la vista; carece de todo medio de percepción; no oye, no mide, no conoce, posee un alma primitiva", comentarios que tendían a cierto aislacionismo regionalista que favoreció más adelante el discurso de una pintora autodidacta como por ejemplo, "la de María no es una pintura nacida de la mente, sino de la carne". Nada más contrario a la verdad; desde 1934 su obra

Such comments gained certain regional isolationism which eventually favored the idea of her as a self-taught painter, e.g. "María's painting is not born of the mind, but of the flesh."³⁹ There was nothing further from the truth. Since 1934 her work reflected an investigation into new subjects beyond the circus characters, the compositions showed feminine nude figures in surroundings of abysmal dimensions, in painful or introspective attitudes, in front of different objects: Christian crosses and coffins; bust and torso sculptures and dummies; mermaids, *chimeras*, and horses. Because of their visual intention they can be associated with the watercolors of subsequent years, although from the complexity of the subjects it is difficult to unveil their possible meanings. As the art critic Olivier Debroise pointed out, these works certainly "show that María Izquierdo had reached an uncommon creative freedom which went beyond pictorial systems."⁴⁰ This enables us to make sense of Artaud's discourse about her painting and to see as unjustifiable the inability of certain critics in México to understand the primitivism that Artaud declared.

A possible meaning of some of these intimate works might be found in the abundance of affectionate references in the memoirs of María Izquierdo, who remembered with true passion and emotion how as a child she liked to see the stars with her beloved grandfather, Don Bartolo. She called them "the astronomy classes" where she learned that the "closest known star is Alpha Centauris and yet the distance between earth and that star is 36,500,000,000 kilometers," then her grandfather would point at the North Star, the Osa Menor, and the names and the shapes of the planets: Mercury, Venus, Earth, Mars, Jupiter, Saturn, Uranus, Neptune, the Sun, the Moon, and Pluto.⁴¹ Her watercolors reveal certain ritual content that refers to celestial views of the universe; hence the titles she gave these works: *El Firmamento* [The Sky], *Saturno* [Saturn], *La creación*, [The Creation], *Universo* [The Universe], *Astros* [Stars], which seem to refer to a reordering of both her inner and outer universes. Nonetheless, these were works that positively provided Artaud with what he was looking for in art.



The Sky *El firmamento*, Watercolor *acuarela*, 1936. Location of work unknown *Paradero desconocido*. Courtesy of *Cortesía del Archivo Fotográfico de la Galería de Arte Mexicano*, Mexico City.

venía reflejando una nueva inquietud temática; después de los personajes del circo, las composiciones ilustraron figuras femeninas desnudas en ambientes de dimensión abismal, en actitudes dolientes o introspectivas, frente a objetos de distinta naturaleza: cruces y ataúdes de entierros cristianos; bustos y torsos de esculturas y maniqués; y otras más con sirenas, quimeras y caballos. Por la intención plástica son asociables con las acuarelas de años anteriores, no así por la complejidad temática que resulta hermética en cuanto a sus posibles significados. Ciertamente, como lo ha advertido el crítico Olivier Debroise "demuestran que María Izquierdo había alcanzado una libertad creativa poco común, que trascendía los sistemas pictóricos."⁴⁰ De tal manera resulta entendible el discurso que Artaud planteaba sobre su pintura, y del mismo modo, injustificable las incapacidades de cierta crítica en México para entender el primitivismo que Artaud proclamó.

El posible significado de algunas de estas obras intimistas podría radicar en el caudal de referencias afectivas en la memoria de María Izquierdo quien recordaba con verdadera pasión y emoción que de niña gustaba de admirar las estrellas en compañía de su muy querido abuelo, Don Bartolo. Se refirió a ellas como las clases de astronomía donde aprendió que "la estrella más próxima conocida es la de Alfa Centauro y sin embargo la distancia que hay entre la tierra y ella es de 36,500,000,000 de kms" [mientras que el abuelo le seguía enumerando] las estrellas Polar y Osa Menor [así como] los nombres y formas de los planetas: Mercurio, Venus, La Tierra, Marte, Júpiter, Saturno, Urano, Neptuno, El sol, La luna y Plutón.⁴¹ Las acuarelas revelan un cierto contenido ritual que se refiere a cosmogonías celestes, de allí quizá los títulos dados por la pintora a estas obras: El firmamento, Saturno, La creación, Universo, Astros... que parecen aludir a un reordenamiento del cosmos, quizá tanto de uno interior como del exterior. En todo caso eran absolutamente propositivas a las fuerzas creadoras que Artaud buscaba en el arte.

María Izquierdo begins the 1940's surrounded with artistic and financial success. She had shown her work in México, New York, and Paris (the latter through Artaud); in California at the Courvoisier Gallery of San Francisco (1932) and at the Stanley Rose Gallery on Hollywood Boulevard in Los Angeles (1938). In 1939, she participated in the First International Fair in New York, and in the Contemporary and Fine Arts Exhibitions at the Golden Gate International Exposition in San Francisco. A year later she was included in a major show at the New York Museum of Modern Art, "Twenty Centuries of Mexican Art", with the painting *Mis sobrinas*. Two more shows in 1943 confirmed the national and international prestige obtained through her artwork: an individual show at the *Palacio de Bellas Artes* in Mexico City, and the "Mexican Art Today" exposition at the Philadelphia Museum of Art, a collective show organized by Henry Clifford. During this period she not only continued to exhibit her work in the United States, but she gained attention in a successful tour of South America as an "Ambassador of Mexican Art", showing her paintings in Peru and Chile with great success.⁴² These were years when the pictorial interests of the artist took new avenues, i.e., she returned to portrait painting with greater pictorial strength as a genre that brought together new influences and aesthetic sources, not only from the European avant-garde but also from Mexican painting of the 19th Century.

At the exposition organized by René d'Harnoncourt for the Metropolitan Museum of New York in 1930, Izquierdo showed an oil painting with the image of a seated figure. Besides using certain modernist trends reminiscent of André Derain's portraits, it is possible to conclude that the painting's composition was worked out from a photograph taken of María Izquierdo in the late 1920's; so it is really a self-portrait with minor variations. As in the photograph, Izquierdo is shown with arms crossed in a serene attitude and a meditative look that in the painting stands out because of the soft colors used. Using photography as a source to work out a composition in painting would be repeated several times in her artwork, not only portraits but also for many details in her Mexican-style still life paintings.⁴³

The personal archive of María Izquierdo contains more than a hundred photographs, some of her provincial family,



Self-Portrait *Autorretrato*, oil óleo, 1929. Location of work unknown *Paradero desconocido*. Archivo María Izquierdo.

María Izquierdo inicia la década de los años cuarenta rodeada de éxito artístico y económico. Había expuesto sus trabajos en México, Nueva York y por medio de Artaud en París; también en California en la Courvoisier Gallery de San Francisco (1932) y en la Galería Stanley Rose del Hollywood Boulevard en Los Angeles (1938). En 1939 participó en la 1st International Fair de Nueva York y en la Contemporary Art y Fine Arts Exhibitions de la Golden Gate International Exposition de San Francisco. Un año después, mostró su trabajo en la magna exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Twenty Centuries of Mexican Art, con el cuadro, Mis sobrinas. Dos exhibiciones más en 1943 confirmaron el prestigio nacional e internacional alcanzado por medio de su pintura: una muestra individual en el Palacio de Bellas

Artes de la ciudad de México y una colectiva en el Philadelphia Museum of Art, la Mexican Art Today, organizada por Henry Clifford. Durante este período no sólo continuó exhibiendo su obra en los Estados Unidos de Norteamérica, sino que proyectó una gira triunfal a Sudamérica como "Embajadora del arte mexicano" presentando su pintura en Perú y Chile con rotundo éxito. Durante esos años los intereses pictóricos de la artista tomaron nuevos rumbos: reapareció el retrato con gran fuerza plástica como un género que aglutinó nuevas influencias y fuentes estéticas, ya no sólo de la vanguardia europea, sino también de la pintura mexicana del siglo XIX.

En la exposición que organizó René d'Harnoncourt para el Museo Metropolitano de Nueva York, la pintora exhibió en 1930 un óleo

con la imagen de una figura sentada, que aun cuando retomaba ciertos recursos modernistas -que hacen pensar en los retratos de André Derain- es posible precisar que su composición se resolvió a partir de una fotografía que le fue tomada a María Izquierdo a finales de los años veinte, por lo que en realidad es un autorretrato con ligeras variantes. Como en la foto, Izquierdo aparece con los brazos cruzados en actitud serena y de franca meditación que en el óleo se acentúa dada la suave tonalidad cromática que empleó. El recurso de utilizar la fotografía para resolver la composición de un cuadro se repetirá en numerosas ocasiones, no sólo para los retratos, sino para ciertos detalles en las naturalezas muertas y bodegones mexicanos.⁴³



María Izquierdo at the age of 8 *La niña María Izquierdo a la edad de 8 años*. Fotografía Estudio Pino Suárez del Real, Aguascalientes. Archivo María Izquierdo.

others from her childhood taken at the tender age of seven or eight years. In them we can see the influence of the portrait fashion of 19th Century Mexican photography, where the model usually stands on the foreground and the background is a painted backdrop commonly with landscapes of outdoor scenes and fake architectural elements, such as banisters, fountains, columns or elaborate drapery. This treatment for the background in photographs also appears in the portraits of children made by María Izquierdo in the 1940's, e.g. *La niña del sombrero rojo* [Girl with Red Hat].

The same approach is detected in the oil painting *Mi tía, un amiguito y yo* (1942), a self-portrait as a child with her family and a friend. The painting takes an autobiographic slant when, while reading once again her unpublished memoirs, we find out about certain scenes from her childhood. When she was about four years old, her parents sent her to San Juan de los Lagos with a grandmother and an extremely authoritarian aunt (on her mother's side) who dressed her up in lace and bows to go to Mass, and was always telling her how to behave in church when presenting flowers to the Virgin at the altar.⁴⁴ María Izquierdo used to recall this event vividly: "I was looking at myself in the mirror, dressed up with my flower offering outfit and listening to my aunt, all the while thinking that Doña Bartola was truly mean to me, because in public she treated me with hypocritical sweetness and in private she tormented me with the most unfair actions, the most hurting words." Although María Izquierdo never referred explicitly to this passage of her life as related to this painting, yet certain stylistic aspects in the solution of the portrait

En el archivo personal de María Izquierdo se conservan más de un centenar de fotografías, algunas de su familia provinciana, otras más de su niñez tomadas a la tierna edad de siete u ocho años. En ellas se advierte la moda retratística de la fotografía mexicana decimonónica donde el modelo tiende a aparecer al frente, en un primer plano, teniendo como fondo telones escenográficos que comúnmente podían ser paisajes a campo abierto, arquitecturas ilusorias -como balaustradas, fuentes y columnas- o elaborados cortinajes. Este tratamiento del fondo en las fotografías también aparece en los retratos infantiles que hiciera la pintora en la década de los años cuarenta, como en La niña del sombrero rojo.

Asimismo, dicha solución se detecta en el óleo Mi tía, un amiguito y yo (1942) que retrata a la familia de María Izquierdo, al tiempo que se autorretrata de niña. El cuadro adquiere visos autobiográficos cuando al repasar las memorias no publicadas de la pintora se informa uno sobre ciertos detalles de su niñez. Cuando tenía alrededor de cuatro años, sus padres la encomendaron en San Juan de los Lagos⁴⁴ con una abuela y una tía materna de sumo autoritaria, quienes la vestían de encajes y listones para asistir a misa, señalándole en todo momento cómo debía conducirse en la iglesia al ofrecerle flores a la virgen en el altar. María Izquierdo recordaba el suceso grabado en su memoria de la siguiente manera: "mientras se [me] miraba al espejo ataviada con su traje de ofrecer flores atendía a su tía, y pensaba que doña Bartola era muy mala con ella, puesto que en público la [me] trataba con



My Aunt, My Little Friend and I *Mi tía, mi amiguito y yo*, oil óleo 1942. Private Collection *Colección particular*, México. Archivo María Izquierdo.

can be interpreted in the light of these remembrances. For example, the heretic attitude with which she painted the characters with stern faces and unnatural colors, especially her aunt, as well as her reasons for putting a dense dark surrounding which like in the background settings in photographs, reveals an imaginary world with a fountain and the statue of a naked woman. Here she painted herself as a child in a dress with sumptuous ruffles held by the tip of her small fingers, showing the good manners she had learned out of all the scolding. Though the accuracy of this interpretation may never be known for certain, it is still moving to realize that this portrait seems to look at the viewer with a supplicant stare, especially in opposition to the mournful background of tree trunks cut in half around an empty water fountain.

Although it is possible to perceive references to other models than photography, this technique was always close to María Izquierdo, for besides being an avid collector of photographs she was a friend of photographer Lola Álvarez Bravo and felt a great respect for the work of Tina Modotti. Once she even wrote an article, posthumously, about the artistic personality of the Italian artist, and of the visual qualities she found in her photographs. In that article she also referred to the work of street photographers who since the 19th Century traveled through cities and countryside spreading the "corny" aesthetics of their view.⁴⁵

About 1942, María Izquierdo joined the world of critics when she began to write essays on art and art shows for the *Hoy* magazine with certain regularity. From those brief essays illustrated with photographs and with opinions that were not always so objective nor well informed, one can ascertain the personal taste of the painter, what she saw in the art of her contemporaries, and what she considered valuable in painting. It is obvious that she understood best the work of painters closer to her in subject or style like Antonio Ruiz "el corcito". These essays also reveal her deep interest in the different regional schools in Mexican painting of the 19th Century.

From February 11 to 28, 1942, the *Palacio de Bellas Artes* dedicated a show to 19th Century painters from the state of Jalisco, about which María Izquierdo wrote an article that reveals her understanding of the aesthetics, not necessarily academic, of these painters.⁴⁶ In particular she was interested in the work of José María Estrada (1810-1862), a painter from Guadalajara that developed a particular aesthetic in his portraits which, without being popular in nature, did stray away from the academic rigor. We can tell from the photographs that illustrate her essay that the painter identified with the child-like portraits by Estrada.

In the 19th Century painting of México there is a tradition both academic and non-academic of child portrait painters; these artists proliferated in the region of El Bajío, mainly the states of Jalisco and Guanajuato. This kind of painting was appealing to Mexican society since

hipócrita dulzura y en privado la atormentaba con las más injustas acciones, y con las más hirientes palabras". Aunque María Izquierdo nunca se refirió de manera explícita a este pasaje de su vida en relación con el cuadro, al evocar sus recuerdos, quizá se puedan interpretar ciertos aspectos estilísticos en la solución del retrato. La hierática actitud con la que pintó a los personajes en el óleo, con sus rostros impávidos y falsamente coloridos -especialmente la tía- pero también, el porqué de un denso fondo negro, que como las escenografías o telones fotográficos, vislumbra un mundo imaginario donde se ubica una fuente con la estatua de una mujer desnuda. A su vez, María Izquierdo se representó como una niña vestida con holanes pomposos, mismos que sostiene con la punta de sus pequeños dedos, mostrando los buenos modales adquiridos con base en los regañones. Nunca se tendrá por cierta la lectura que especulo, pero no deja de ser inquietante la suplicante mirada que el infantil retrato dirige al espectador del cuadro, sobre todo en contraposición al lúgubre fondo de árboles truncos que aparecen en torno a la fuente sin agua.

Mediante otras composiciones retratísticas es posible detectar la referencia de modelos de muy distinta naturaleza a la fotografía técnica que se mantuvo siempre entre los intereses de María Izquierdo pues, aparte de coleccionarlas en forma abundante, era amiga cercana de la fotógrafa Lola Álvarez Bravo y sentía un gran respeto por los trabajos de Tina Modotti. Sobre ella



María Izquierdo, 1937. Fotografía de Lola Álvarez Bravo, D.R. Archivo Fernando Leal, Mexico City.

colonial times and it survived through the 20th Century. The portraits of living or dead children (for there also used to be postmortem portraits popularly known as “*angelitos muertos*”) do not pursue an accuracy in the treatment of the body, for painters often sacrificed the correct proportions in favor of a candid and childish expression. We can say that this is an aesthetic that favors naiveté and applies playful aspects of childhood, including color, in a cheerful way. These solutions of content and form are clearly behind the child portraits of María Izquierdo. In *Rosita*, like in the child paintings by the craftsmen of the regional schools, the girl has a chubby body, a very round head, a keen stare, little fat hands, and is surrounded by toys that speak of the diversions proper to her age. In another show that focused on Mexican portraits, María Izquierdo exhibited her works side by side with the work of 19th Century Mexican painters. The art critic Ramón Gaya made the following remarks about her work: “María Izquierdo showed a self portrait that brings her back in time to José María Estrada, and this time with the same initial strength although rather sour than her fellow countryman.”⁴⁷

Mis sobrinas [My Nieces] is a portrait that deserves a separate commentary. It is considered a key piece in her artistic production because it summarizes the various influences on María Izquierdo. First of all, the work was painted to be exhibited at New York’s Museum of Modern Art, and was the first artwork purchased by the Mexican government for the Museum of Modern Art in México, proposed by President Manuel Avila Camacho in the old building of La Ciudadela. Today, this is one of the most important pieces of the permanent collection of the Museo Nacional de Arte in Mexico City. Compositionally, *Mis sobrinas* is related to some of the photographs of María Izquierdo with her small children, Carlos and Amparo, which are still kept in the family albums. The painting is a self-portrait in a pink blouse with black lace and an ankle-long skirt.

The apparel, out of style for the period, reminds us of a 19th Century fashion, like the one with which she depicted her aunt Bartola. Our painter also liked to design her own outfits, as well as her children’s clothes, where she was as creative as in her painting. Dress-making is in many ways related to the same creative process so it would seem to play an important role in the interpretation of these works. The pink blouse mentioned above is also included in another painting, *El Alhajero* [The Jewelry



Anonymous, Mexican, 19th Century
Anónimo mexicano del siglo XIX
Portrait of the Child Teresita Preciado
Retrato de la niña Teresita Preciado. Museo Regional de Guadalajara, México.

*llegó a escribir un artículo -homenaje póstumo- donde daba cuenta de la personalidad artística de la fotógrafa de origen italiano y de las cualidades “plásticas” que descubría en el trabajo de Modotti; en dicho artículo también aludió al trabajo de los fotógrafos ambulantes que desde el siglo XIX recorrían campos y ciudades difundiendo su estética “cursi” para los retratos.*⁴⁵

Hacia 1942, la pintora incursionó en la crítica escribiendo con cierta regularidad artículos sobre el arte y las exposiciones para la revista Hoy. De aquellos breves ensayos ilustrados con fotografías, cuyas opiniones no siempre fueron objetivas ni bien sustentadas, se puede detectar el gusto personal de la pintora, lo que veía en el arte de sus contemporáneos y lo que consideraba valioso en la pintura. Obvio que entendió mejor la propuesta de pintores cuya temática o estilo le resultaban afines como Antonio Ruiz “el corcito”. Pero también de los textos se deduce un marcado interés por las escuelas regionales de la pintura mexicana de la pasada centuria.

Entre el 11 y 28 de febrero de 1942, el Palacio de Bellas Artes dedicó una exposición a los pintores jaliscienses del siglo XIX, motivo por el cual María Izquierdo escribió un artículo que revela su entendimiento de la estética, no necesariamente académica, que utilizaban estos pintores. Particularmente le interesaron los trabajos de José María Estrada (1810-1862) un pintor tapatío del siglo pasado que desarrolló una singular estética para sus retratos que, sin ser de extracción popular, lograron alejarse del rigor academicista. A juzgar por las fotografías con que ilustró su ensayo, la pintora se identificó con los retratos infantiles de Estrada.

*En la pintura mexicana decimonónica existe una tradición, tanto académica como otra marginal a ésta, de pintores retratistas de niños; la región del Bajío (sobre todo los estados de Jalisco y Guanajuato) era prolífica en exponentes de esta línea temática. Esta pintura fue del gusto de la sociedad mexicana desde la época colonial y ha pervivido hasta el siglo XX. Los retratos de infantes vivos o muertos -porque también se hacían post mortem y se les conocía como “angelitos muertos”- no persiguen la mimesis en el tratamiento del cuerpo y a menudo los pintores sacrifican las correctas proporciones en aras de una expresión cándida e infantil. Se puede hablar del desarrollo de una estética que privilegia la ingenuidad retomando aspectos lúdicos de la vida infantil y aplicando una solución cromática afable. Estas soluciones de contenido y forma se advierten bien en los retratos infantiles de María Izquierdo. En *Rosita la niña*, al igual que los niños pintados por los artífices de las escuelas regionales, tiene su cuerpecito mofletudo, cabeza redonda en extremo, mirada vivaz, manos regordetas, y se hace acompañar de juguetes con los que alude al divertimento propio de su edad. Con motivo de otra exposición sobre el retrato en México, María Izquierdo exhibió*

Box] along with a dance shoe, a hat, a pair of gloves, an umbrella, and a fan: all the paraphernalia that belongs to a feminine personality.

In *Mis sobrinas*, the analysis of the background deserves more attention. It is a deep green lush tropical vegetation with banana leaves and honeysuckle, contrasting in color with the bright red, pink, and yellow outfits. Prior to 1939, María Izquierdo never used this technique for her paintings. This turns out to be a new compositional solution that paraphrases the treatment of portrait backgrounds of Henri Rousseau (1844-1910). Such a stylistic connection could seem far fetched if it were not for the fact that María Izquierdo somehow was familiar with the work of Rousseau (most certainly through books and prints), as she quotes him in her essays for the magazine, *Hoy*. In an essay about the Spanish painter López-Rey, she commented on the fantastic imagination of his style: jungle paintings that reminded her of the “delicious decorativism of Henri Rousseaux [sic...] where every detail and the movement of every flower is so well defined as to arrive to a stylization of forms, just short of an easy objectivism or an ordinary decorativism.”⁴⁸



María Izquierdo with her children, Carlos y Amparo. *María Izquierdo con sus hijos, Carlos y Amparo. Fotografía Studio Iris. Archivo María Izquierdo.*

*sus cuadros a la par con pintores mexicanos del siglo XIX, por lo que el crítico Ramón Gaya comentó sobre la obra en los siguientes términos: “María Izquierdo, con un autorretrato de regreso a José María Estrada, y ésta sí que con aquella misma fuerza inicial, aunque más agria que su paisano”.*⁴⁷

Un retrato que merece comentario aparte es el intitulado por María Izquierdo, Mis sobrinas, que en muchos sentidos es una pieza clave de su producción pictórica porque en él aparecen resumidas varias influencias comentadas. En principio, considérese que este cuadro lo pintó para ser visto en Nueva York en The Museum of Modern Art y que fue la primera pieza adquirida por el gobierno mexicano para el Museo de Arte Moderno, proyectado por el entonces Presidente Manuel Avila Camacho en el antiguo edificio de la Ciudadela. Hoy, ésta es una de las piezas más importantes de la colección permanente del Museo Nacional de Arte en la ciudad de México. Mis sobrinas guarda semejanza compositiva con algunas fotografías de María Izquierdo con sus pequeños hijos, Carlos y Amparo, que aun conserva la familia. En el óleo se autorretrata con un blusón rosa de encajes negros y una larga falda hasta el tobillo. El atuendo -que resulta atemporal para la época- recuerda una moda propia del siglo pasado como con la que representó a su tía Bartola. La artista gustaba diseñar su ropa y confeccionar la de sus hijos, con la cual podía ser tan imaginativa como en su pintura. El aspecto de la confección está relacionado con el de la creación pictórica, por lo que a menudo las vestimentas aparecen jugando un papel importante en la interpretación del cuadro. El antedicho blusón rosa está incluido en El alhajero junto con una zapatilla, sombrero, guantes, paraguas y abanico; toda una parafernalia que alude a la personalidad femenina.

*En Mis sobrinas el análisis del fondo merece más atención. Se trata del espeso follaje de verdes intensos de una vegetación tropical con hojas de plátano y madre selva, que contrasta cromáticamente con los rojos, rosas y amarillos estridentes del ropaje. Antes de 1939, María Izquierdo nunca había empleado este recurso para el fondo de sus cuadros; es pues una solución compositiva innovadora para su pintura que parafrasea el tratamiento de los retratos de Henri Rousseau (1844-1910). El vínculo estilístico podría parecer disparatado a no ser porque María Izquierdo conoció de algún modo la pintura de Rousseau -mediante libros y láminas seguramente- pero el caso es que aparece citado en sus ensayos periodísticos para la revista *Hoy*. Comentando la obra del pintor español López-Rey, escribió sobre la fantástica imaginación de su estilo cuyos cuadros selváticos le recordaban “el delicioso decorativismo de Henri Rousseaux*

The aesthetic attraction that María Izquierdo felt for the work of Rousseau led her to make the same historical error as Guillaume Apollinaire: stating that he was in México in the 19th Century. Apollinaire wrote in 1914, in *Les Soirées de Paris* that Henri Rousseau had been in

[sic...] definiendo cada detalle y cada movimiento de cada flor, de cada hoja, estilizando la forma, lo justo para no caer en objetivismo fácil y lo justo también para no caer en un decorativismo ordinario.”⁴⁸



Umbrella Sombra, oil óleo, 1939. Location of work unknown *Paradero desconocido*, Courtesy of Cortesía del Archivo Fotográfico de la Galería de Arte Mexicano, Mexico City.

México with the troops of Napoleon III during the short lived Empire of Maximilian of Hapsburg. It is likely that the invention of this myth was started by Rousseau himself who, as a soldier of the 51st regiment in the French Infantry in Algiers, picked up fantastic testimonies about México from the troops that had actually been there during the French intervention.⁴⁹ Somehow, María Izquierdo knew about Apollinaire's quotation, something that appears feasible when we consider the close links she kept with European modern art. However, it is even more revealing that María Izquierdo associated the paintings of Rousseau with the aesthetics of José María Estrada, the 19th Century Mexican painter. The stylistic connection certainly lies in the absence of perspective, a two-dimensional treatment of bodies, and a synthetic application of color that led her to write in relation to art in Jalisco in the 19th Century, that “México has stirred foreign painters who have lived and painted here, influencing them with its atmosphere. Numerous artists have shared this influence, among them *Le douanier* (customs officer) Rousseau who took



Henri Rousseau. *Portrait of a woman*, 1895-97, Musée d'Orsay, Paris

la pintura de Rousseau con la estética de José María Estrada. La conexión estilística seguramente radicó en que observaba una ausencia de la perspectiva, una planimetría del tratamiento corporal y una aplicación sintética del color que la llevó a escribir en su reseña sobre el arte jalisciense del siglo XIX que “México ha emocionado a los pintores extranjeros que han vivido y trabajado aquí, influyéndolos de su ambiente. De esta influencia han participado numerosos artistas, entre ellos el aduanero Rousseau, quien tomó del paisaje tropical mexicano los principales elementos que hicieron más famosa su creación pictórica”. A los ojos de María Izquierdo la pintura de José María Estrada estaba en correlación con los lenguajes formales que Rousseau había desarrollado en Europa y, lo que es más, éste le debía a México en gran medida su propuesta estilística.

La pintora no fue la única en establecer dichas simpatías formales; En México hubo quien relacionó la obra de María Izquierdo con la del aduanero Rousseau, como Elías Nandino y Rafael Solana. A éste último la pintora le había hecho un retrato en el cual aparecía sentado con un gato entre las manos. Solana escribió un artículo años después donde recordaba que aquél retrato lo había hecho María Izquierdo “inspirado” en uno del aduanero, y se refería específicamente al Retrato de Pierre Loti (1891, Kunsthau, Zurich) a quien Rousseau pintó con “Moumoutte” la gata.⁵⁰ En el universo creativo de María Izquierdo, Henri Rousseau había encontrado un eco en su

from Mexican tropical landscapes, the main elements that made his paintings famous." In the eyes of María Izquierdo the paintings of José María Estrada had a relationship with the formal style that Rousseau had developed in Europe; furthermore, to a great extent the French artist owed México his stylistic innovations.

María Izquierdo was not the only one to establish such sympathetic approaches. Others in México like Elías Nandino and Rafael Solana related her work to that of Rousseau. Actually, María Izquierdo painted a portrait of Rafael Solana sitting with a cat in his hands. Many years later Solana wrote an article where he remembered that María Izquierdo had painted his portrait "inspired" by *Le Douanier*, specifically he referred to "The Portrait of Pierre Loti" (1891, Kunsthau, Zurich), where Rousseau also painted Loti with "Moumoutte," his cat.⁵⁰ The French painter produced a resonance in the creative universe of María Izquierdo, and in her imagination his artwork even found a place next to the work of the regional Mexican artists of the 19th Century. The lush vegetation developed in candid greens and the details of leafs and flowers in the paintings of Rousseau, such as in *Portrait de femme* (Musée d'Orsay, Paris), correspond with the background of María Izquierdo's painting, *Mis sobrinas*, and somehow with her *Autorretrato* of 1939, dated the same year as the portrait of Rafael Solana, whose whereabouts are unknown.

V

As an artist of post-revolutionary México, María Izquierdo also developed a committed ideological position in her work and although this side of her production is largely unknown, it did exist. Her attitude towards politics in art was ambiguous. At times she took a militant stance, whereas most of the time she was opposed to the idea of paintings with political content. As a woman she felt she benefited from the Revolution to the extent that the society that emerged from the armed struggle allowed her to play a more active role. Nevertheless, one of her contemporaries, Lola Alvarez Bravo remembers that at that time women earned their respect with hard work. There are not many, she used to say, and not because it took a lot of courage "after all there was no persecution of women", yet she admitted that on occasion society would raise a scandal because a woman decided to work, study, and make her own decisions.⁵¹

In some essays about women painters in México there is an insistent approach with extremely feminist criteria that at times distorts the facts that relate to their artistic careers. Under such perspective, painters often become ideological symbols of feminism, and this was not always the case. The best example we can find is in the numerous articles and essays written about Frida Kahlo, identifying her as an aggressive defender of women's rights which, although partly true is not always expected to be evident

pintura; en el imaginario, un lugar junto a la obra de los artistas mexicanos regionales del siglo XIX. Aquella vegetación desarrollada en el candor de los verdes y en el detalle de las hojas y flores de los cuadros de Rousseau, como Portrait de femme (Musée d'Orsay, París) guarda correspondencia con el fondo del cuadro Mis sobrinas de María Izquierdo, y en algún modo, con el Autorretrato que pintó en 1939, el mismo año del de Rafael Solana, cuyo paradero se desconoce.

V

Como artista del México postrevolucionario, María Izquierdo también llegó a tener una postura ideológica comprometida en su pintura, y aunque este perfil de su producción es mayormente desconocido, sí existió. Su actitud ante la politización del arte fue ambigua, ya que en ocasiones asumió una postura militante, mientras que en otras -la más de las veces- se oponía a que la pintura tuviera contenidos políticos. Como mujer se sentía receptora de los beneficios de la revolución en la medida que la sociedad emanada del conflicto armado le permitió un papel más activo. No obstante una de sus contemporáneas, Lola Álvarez Bravo, recuerda que en aquella época las mujeres que trabajaban y que lograban hacerse respetar con el esfuerzo de su trabajo eran pocas; no porque se necesitara mucho valor, decía, "pues no había persecución contra las mujeres" pero aceptó que en ocasiones la sociedad se escandalizaba porque una mujer decidiera trabajar, estudiar y tomar decisiones por sí misma.⁵¹



Retrato de Portrait of Rafael Solana, óleo oil, 1939. Paradero desconocido Location of work unknown. Archivo María Izquierdo.



Maternidad Motherhood, óleo oil, 1940. *Expuesto en la* Shown at the Golden Gate International Exposition. *Paradero desconocido* Location of work unknown. *Cortesía de la* Courtesy of Galería de Arte Mexicano, Mexico City.

in her work. For this reason I feel compelled to explain the position that María Izquierdo had in this respect in order to avoid any future Manichean ideas about her painting and ideology.

In the historical archives of María Izquierdo there is preserved a handwritten radio presentation that the painter made in July, 1939 titled "Women and Mexican Art". Here she wrote down her opinions about women's role in the post-revolutionary Mexican society. Surprising as it may appear, María Izquierdo criticized feminist and "pseudo-intellectual" women, *intelectualoides* was the exact term she used to refer to them in the essay, as different from "authentic women". Of the former she used to say that only the fact that they had been born women made them feel they were better than men. She stated flatly that "they think that bragging out loud makes them better [than men]; but deep inside they are still full of old prejudices and are just covering up with theatrical attitudes for their inferiority complex. I think feminists have not conquered anything for humanity nor for themselves, and instead of helping women grow (who for so many years have been slaves of everything) they get in the way of emancipation." Her eloquent words clearly express her thoughts on feminism.

This is not to say that María Izquierdo was not committed to the advancement of women, whom she considered should be above all profoundly feminine and happy to be a mother, because motherhood was in itself a creative force. She thought that women ought to contribute such a creative act to the improvement of humanity without hesitation. She used to lash out at all those insignificant moralists, religions, political parties, and anything that might hinder the development of women. In her explanation of her own feminine condition lies also her position regarding the job of the painter: "[women] should have

En algunos estudios sobre las mujeres pintoras de México prevalece en la aproximación un criterio en extremo feminista que llega a distorsionar los hechos en sus trayectorias artísticas. Comúnmente las pintoras se convierten en baluartes ideológicos del feminismo y esto no sucedió en todos los casos. El mejor ejemplo que se puede encontrar está entre los numerosos artículos y ensayos que han dedicado a Frida Kahlo ubicándola como una aguerrida defensora de los derechos de la mujer, lo cual, si bien tiene parte de verdad, no siempre se reflejó en su pintura. Por lo que me siento obligado en dar a conocer la postura que María Izquierdo tuvo al respecto para evitar en lo futuro, concepciones maniqueas de su pintura e ideología.

Firmado con su puño y letra, el archivo histórico de María Izquierdo custodia una conferencia radiofónica que la pintora presentó en julio de 1939. Bajo el título de "La mujer y el arte mexicano" vertió en él sus opiniones sobre el papel de ésta en la sociedad mexicana post-revolucionaria. Por mucho que pueda sorprender, María Izquierdo criticaba a las mujeres feministas y a las "intelectualoides" -con ese término se refiere a ellas en el documento- distinguiéndolas de la "mujer auténtica". De las primeras decía que por el sólo hecho de haber nacido mujer, se creían superiores en todo al hombre, y en forma lapidaria opinaba que "gritan en tono fanfarrón y epatante [sic], con eso creen que los superan [a los hombres]; pero en el fondo siguen amarradas a viejos prejuicios y encubren sus complejos de inferioridad con actitudes teatrales.



Proletarian, Destroy Your Class Enemies *Proletario, destruye a tus enemigos de clase.* Poster proposal designed by *Proyecto de Cartel* diseñado por María Izquierdo, watercolor *acuarela*, 1934. Archivo Fernando Leal, Mexico City.

a broad spirit of self-criticism, a sense of struggle, and should never lose their femininity." It is along these lines of self-improvement that the artwork of María Izquierdo could be said to have certain feminist readings.

Several years earlier, as a member of the women's section of the *Union de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública* [Secretary of Education Fine Arts Department's Visual Arts Union] she participated in an openly propagandistic exhibition.⁵² Along with other painters and with photographer Lola Álvarez Bravo, she worked on the illustration of a poster with social content: *Proletario, destruye a tus enemigos de clase* [Proletarian: Destroy Your Class Enemy].⁵³ The show opened first in Mexico City and later in Guadalajara, the capital city of the state of Jalisco. There the painter was interviewed about the content of the show and she made openly politicized statements, something she would seldom do throughout her career. She declared that women should stop being treated as a luxury item and become a factor of the "class struggle", setting aside all sentimentalism and romanticism. As a "revolutionary-woman-of-the-visual-arts-section", she considered that her position as a painter was exemplary. "I am certain that others will follow suit."⁵⁴

Her sympathies to an art with social content should logically lead her to mural painting in public places, something that for different reasons would never materialize. The Governor of the State of Veracruz, Jorge Cerdán, invited María Izquierdo to paint an ambitious mural for the *Palacio de Gobierno* in the city of Jalapa. The artist was given all the opportunities to study the different racial types, customs, and landscapes of the Veracruz region, like the making of vanilla in the area of Papantla. She made several short trips from Mexico City, and for months made many drawings which unfortunately have been lost. The total surface of the mural would entail 30 large boards placed on the two-story building walls. The subject was to be the popular dances and fiestas, as well as art and industry, having as a background the tropical surroundings. However, the mural was never executed because when the new governor took office, this project of his predecessor was greeted with indifference.⁵⁵ Once in an interview when asked about her painting techniques, María Izquierdo stated that she would also paint frescoes "if I am given the opportunity to do so, but until now they only trust that kind of work to male painters...this field has been denied to me in my own country."

She would have another opportunity in 1945, when she was commissioned to paint a 200 square meters mural in the municipal building of the *Departamento del Distrito Federal* in Mexico City. María Izquierdo made some pencil, ink, and watercolor sketches of a decorative fresco that would be painted on the monumental staircase of the

Creo que las feministas no han conquistado nada para la humanidad ni para ellas, y que en vez de ayudar al engrandecimiento de la mujer (por tantos años esclava de todo) entorpecen su emancipación". Sus palabras resultan elocuentes respecto de lo que opinaba sobre el feminismo.

No por ello María Izquierdo carecía de un compromiso ante la superación de la mujer que ante todo consideraba que debía ser profundamente femenina, feliz de ser madre por que la maternidad era en sí una fuerza creadora. Opinaba que la mujer debía entregar sin vacilaciones dicho aporte creador para mejorar la humanidad y fustigaba los moralismos inocuos, las religiones y partidos políticos, todo lo que impidiera el desarrollo de la mujer. En la manera de explicar su condición femínea, está también su postura frente al oficio pictórico: "[la mujer] debe tener un amplio espíritu de autocrítica, espíritu de lucha y jamás perder su feminidad". Es en esta línea que la pintura de María Izquierdo puede poseer ciertas lecturas feministas en tanto vía de superación.

Años antes había participado en una exposición de franca propaganda como miembro de la sección femenil de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública.⁵² Junto con otras pintoras, y con la fotógrafa Lola Álvarez Bravo exhibió la ilustración para un cartel de contenido social: Proletario, destruye a tus enemigos de clase.⁵³ La exposición se presentó primero en la ciudad de México y después en Guadalajara, la provinciana capital del Estado de Jalisco. Fue allí donde la pintora llegó a ser entrevistada a propósito de los contenidos de la muestra y cuando externó opiniones abiertamente politizadas, como pocas veces llegó a hacerlo en su trayectoria artística. Declaró que la mujer debía dejar de ser un objeto de lujo y transformarse en un factor "dentro de la lucha de clases" haciendo a un lado la sensiblería y romanticismos. Como mujer "revolucionaria que labora en la sección de artes plásticas" consideraba que había puesto un ejemplo como pintora "segura de que muchas otras la seguirán".⁵⁴

Su filiación con un arte de compromiso social debía por lógica encaminarla a ejecutar murales públicos; pero por diversas razones esto nunca aconteció. Siendo gobernador del Estado de Veracruz, Jorge Cerdán invitó a María Izquierdo a ejecutar un ambicioso mural para el Palacio de Gobierno de la ciudad de Jalapa. A la artista le fueron dadas todas las facilidades para estudiar los tipos de raza, las costumbres y los paisajes propios de la comarca veracruzana -como la extracción de la vainilla en la zona de Papantla. Realizó viajes cortos desde la ciudad de México, ejecutó a lo largo de varios meses innumerables dibujos que lamentablemente se han perdido. La superficie total del mural habría de ocupar 30 tableros sobre los muros de los dos pisos del edificio; su temática, las fiestas y bailes populares, el arte y la

neocolonial palace on the history and development of Mexico City. The painting would be complemented by a series of allegorical figures around the subject of the arts: painting, music, theater, dance, film, and poetry. She had already set up scaffolding, bought materials required for the immediate application of the fresco, and hired expert assistants (painters, chemists and laborers), when suddenly she was asked to cancel the project altogether. Initially she was given technical reasons for the suspension of the commission and offered other murals in a school or public marketplace. She had no choice but to let go of the project when the contract was unilaterally canceled.

But the affair did not end here. The painter would see herself involved in a huge scandal of mutual accusations in the press. In December of that same year, 1945, she addressed a letter to the Governor of the Distrito Federal, Xavier Rojo Gómez, where she expressed her disagreement with the decision taken, emphasizing her demand for financial compensation for the harm done to her prestige as an artist, as well as for the expenses and costs incurred to date.⁵⁶ Yet the worst aspect of the scandal came from her statements to the press against the existing monopoly of mural painting. María Izquierdo denounced what was a hushed public rumor, that large mural projects were reserved for a handful of artists, namely Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros, the “three great ones”, whom she accused of an alleged plot against her. Izquierdo chose to state her opinions in the newspapers, hoping to find support from the artistic community, but outside of a few personal friends she ended up taking bitter criticisms and painful attacks against her work.⁵⁷

Before the painter was informed of the suspension of the mural painting, a number of articles had been published quietly examining the commission of the art work. Questioning the investment of close to 35,000 pesos of taxpayer’s money in decorative paintings [certainly a great amount of money at that time], they argued that it was improper to make such an expense considering all the existing problems in the garbage collection and public transportation services in Mexico City. Likewise, they questioned the “princely vanity” tone of the State’s patronage, which evidently hurt the authorities. However,

industria; teniendo como fondo, el ambiente tropical de la región. El mural nunca llegó a ejecutarse ya que el cambio del gobernador en turno condenó a la indiferencia el proyecto de su predecesor.⁵⁵ Alguna vez cuestionada sobre el manejo de sus técnicas pictóricas en una entrevista, María Izquierdo declaró que también pintaría al fresco “si me dieran la oportunidad para ello, pero hasta ahora sólo confían esos trabajos a los maestros varones [...] campo que me ha sido negado en mi propio país”.

La ocasión pareció presentársele nuevamente en 1945 cuando fue contratada para pintar un mural de más de 200 m2 en el edificio sede del gobierno del Distrito Federal. María Izquierdo llegó a ejecutar algunos bocetos a lápiz, y otros más a tinta y acuarela de una decoración que habría de pintarse al fresco en la escalera monumental del palacio neocolonial, bajo el tema de la historia y desarrollo de la ciudad de México. Lo iba a complementar una serie alegórica sobre las artes: pintura, música, teatro, danza, cine y poesía. Con andamios levantados, materiales comprados que el fresco requiere para su inmediata aplicación y con maestros ayudantes contratados - pintores, químicos y albañiles- María Izquierdo fue informada súbitamente de la cancelación del proyecto. Al principio le fueron argumentadas razones técnicas para suspender el encargo, ofreciéndole a cambio pintar otros murales en una escuela o mercado público.

Con resignación tuvo que retirarse por la rescisión unilateral del contrato.

Pero el asunto no terminó allí, y la pintora se vería envuelta en un escándalo mayúsculo de dimes y diretes, de graves acusaciones mutuas publicadas en la prensa. En diciembre de ese mismo año de 1945, María Izquierdo dirigió al gobernador del Distrito Federal, Lic. Xavier Rojo Gómez, una carta donde le externaba su inconformidad por la decisión tomada; haciéndole hincapié en que dado que su prestigio como artista estaba afectado, exigía una indemnización económica por los gastos y tiempo invertidos a la fecha.⁵⁶ Más grave aún para el giro que tomaron los acontecimientos, fueron sus declaraciones a la prensa contra un monopolio de la pintura mural.



María Izquierdo y Lola Álvarez Bravo in the First Female Exhibition of Revolutionary Posters *La Primera Exposición femenina de carteles revolucionarios*, Guadalajara, Jalisco, 1935. Archivo María Izquierdo.



Mural project for the Department of the Federal District government building *Proyecto mural para el edificio del Departamento del Distrito Federal*. Archivo María Izquierdo

the matter seemed confined to a problem between the painter and the City officials from the *Departamento Central del Distrito Federal*.

But in early 1946, the personal exchange became a public matter, and it was said that the commission of the murals to María Izquierdo had been canceled because she was technically and artistically unqualified. Headlines like "Tormenta sobre María Izquierdo" ["Storm over María Izquierdo"] and "Escándalo Artístico" [Scandal in the Art World"] emphasized the name of the painter as a target of a well-orchestrated systematic campaign to discredit her. It was said, for instance, that "María Izquierdo is not a muralist, she is an outsider in this branch of painting, she does not have the right to take over functions that do not pertain to her."⁵⁸ Worse yet, a short essay by the critic Antonio Rodríguez, although seemingly unbiased because it supposedly aimed at being objective, questioned the artistic worth of María Izquierdo; quoting other critics, as well as the authorities themselves, with harsh opinions on the artistic career of the painter. The writer quoted an alleged letter that Governor Rojo Gómez had received from art critic Luis Islas García in these words: "Do you actually believe that someone who has not been able to work out even the minor problems of a portrait's background will be able to figure out the huge problems of a monumental decoration?"⁵⁹ In his dissertation, the author claims to have interviewed several painters, like Orozco, Chávez Morado, Manuel Rodríguez Lozano, and Antonio Ruiz "El Corzo", when all agreed that "María Izquierdo does not have the minimum essential qualifications to carry out a project of such magnitude."⁶⁰

María Izquierdo se atrevió a denunciar públicamente lo que sólo se callaba a voces de que los grandes proyectos murales estaban reservados a un puñado de artistas, en concreto, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros: "los tres grandes", a quienes hizo responsables de un supuesto complot en su contra. María Izquierdo optó por externar a la prensa sus opiniones con la esperanza de encontrar apoyo en la comunidad artística, pero fuera de unos cuantos amigos personales, recibió en cambio acres críticas y dolidos ataques a su pintura.⁵⁷

Desde antes que la pintora fuera informada de la suspensión de la obra, habían aparecido subrepticamente artículos que cuestionaban el encargo del mural. Iniciaron reclamando al erario público la inversión de cercanos 35,000 pesos en pinturas para decorar (ciertamente mucho dinero en aquella época) y argumentaban que era improcedente el gasto al haber tantos problemas con el servicio de limpia y transporte en la ciudad de México. Asimismo, evidenciaron el sentido del mecenazgo estatal como "vanidad principesca" que como es fácil suponer, hizo mella en las autoridades. Sin embargo el asunto parecía limitado a un problema entre la pintora y el Departamento Central del Distrito Federal.

Para principios de 1946 la polémica personal se convirtió en asunto público y se decía que el encargo de los murales se había cancelado a María Izquierdo debido a su incapacidad técnica y dibujística. Con encabezados como "Tormenta sobre María Izquierdo" y "Escándalo artístico", el nombre de la pintora fue objeto de una campaña sistemática de desprestigio bien orquestada.

On the other hand, those closest to her wrote in her defense. Under the heading of "The Gestapo in Painting, or the Terrible Story of a Secret Junta", the writer Margarita Michelena denounced the rude dispossession to which María Izquierdo was subjected. "From move to move, intrigue to intrigue, and weakness to weakness...a big injustice has been consummated." Eventually the reputation that María Izquierdo had worked so hard to build the previous decade was seriously damaged, and with her self confidence at a low point her creative output decreased. She began to repeat herself in various portraits painted by commission, as well as in her own paintings, e.g., the circus scenes lost their artistic strength and became merely decorative references. These were clearly difficult years for the painter.

Se decía, por ejemplo, que "¿María Izquierdo no es muralista! es una advenediza en este ramo de la pintura y por tanto no tiene ningún derecho a usurpar atribuciones que no le corresponden!"⁵⁸ Peor aún, un artículo del crítico Antonio Rodríguez, medianamente calibrado porque intentaba ser objetivo, sacó a luz muchos cuestionamientos sobre la valía artística de María Izquierdo; citó a otros críticos y a las mismas autoridades, dió a conocer duras opiniones sobre la carrera artística de la pintora. Aludió a una supuesta carta que el Lic. Rojo Gómez había recibido del crítico Luis Islas García: "¿Cree usted que quien ni siquiera ha sido capaz de resolver los escasos problemas que tiene el fondo de un retrato, va a saber encontrar la respuesta para los inmensos problemas de una decoración monumental?"⁵⁹ En su artículo el autor señalaba haber entrevistado a diversos pintores -como Orozco, Chávez Morado, Manuel Rodríguez Lozano y Antonio Ruíz, "el corzo"- y todos coincidían, unánimemente, en "que María Izquierdo no posee el mínimo de las condiciones indispensables para poder llevar a cabo una obra de tal envergadura".⁶⁰

A su vez, los cercanos a la pintora respondieron la contraparte. Bajo el título de "Gestapo en la pintura o la terrible historia de una junta secreta", Margarita Michelena denunciaba el despojo vulgar del que era objeto María Izquierdo: "De maniobra en maniobra, de intriga en intriga y de debilidad en debilidad [...] una gran injusticia ha sido consumada". Al final, el prestigio por el que María Izquierdo tanto había trabajado en la pasada década, se vió seriamente lastimado; y ya mermada en sus facultades anímicas, decayó la creatividad en su producción. Comenzó a multiplicarse en los retratos por encargo y a repetirse en sus cuadros: las escenas de circo perdieron fuerza plástica y se convirtieron en alusiones meramente decorativas. Ciertamente, estos fueron años difíciles para la pintora.

The experience of the frustrated mural for the municipal authorities of Mexico City left María Izquierdo with a bitter aftertaste. For several years she would come back to the issue over and over, repeating that she had been framed by the Muralist painters, in particular Diego Rivera, who at another time, in 1929, had praised her artistic worth. When Rivera announced in 1947 the organization of a committee for the defense of mural painting, several voices rose against the idea, among them painter Rufino Tamayo, who stated to the press that Mexican painting was decadent, and with sharp remarks regretted the low creative point of the Mexican mural movement. The reply came swiftly: "Tamayo is flippantly self-sufficient", voiced David Alfaro Siqueiros in the headlines; and the controversy continued.⁶¹ In this context María Izquierdo became a supporter of Rufino Tamayo's opinions, and subscribed to a "pure-art" line typical of Tamayo: "the work and only the work itself will justify and give us our place."

María Izquierdo continued to have individual shows in México and other occasional exhibitions abroad. Despite the failure of these experiences she carried out two fresco panels with the metaphoric figures of *La tragedia* [Tragedy] and *La música* [Music], which belonged to the imagery of the frustrated mural project. This way she tried to prove that she was actually technically fit to have undertaken the enterprise. In summary, the questioning of María Izquierdo's skills in the press had the intent of discrediting her, which shows that there was a clique that selectively reserved for themselves all official contracts for mural paintings. As more critical and objective research is made into muralism, certainly it will be possible to outline better the manipulations of power that operated behind these projects.

By 1947, the socially committed outlook of the mural movement was difficult to sustain even for artists who identified with the Social Realist School. It is important to emphasize for the historical record the difference between the content of mural paintings and the conceptual search of painters identified as part of Modern Mexican Painting. For although muralism seemed to have exhausted its critical reading of history as well as its social commitment, on the other hand, easel painting continued to be an opportunity for artists to explore different formal styles in line with the spirit of openness that always characterized modern art in México.

The artistic production of María Izquierdo in those years proves that despite the crisis of a socially committed art, the main exponents of Mexican painting went on with their artistic quests. In 1947, María Izquierdo produced some of the best works of her career. In the 1940s she would continue to follow models of 19th Century Mexican art, like *retablos* [Altar paintings], and still life paintings, which in the earlier century were known as "*cuadros de comedor*" [dining room paintings]. Of the *Retablos*, María Izquierdo took the pyramidal and upward looking

La experiencia del frustrado mural para el gobierno de la ciudad de México, le dejó un mal sabor a María Izquierdo. En los siguientes diez años volvió sobre el asunto una y otra vez, reiterando que había sido objeto de un complot de los pintores muralistas, en concreto de Diego Rivera; el mismo que en otro momento -en 1929- había llegado a apreciar la valía artística de la pintora. Cuando Rivera anunció en 1947 la formación de un Comité para la defensa de la pintura mural, varias fueron las voces que se alzaron en contra, entre ellas, la del pintor Rufino Tamayo, quien declaró a los diarios que la pintura mexicana estaba en decadencia; con agudas observaciones lamentaba el estado creativo en que se encontraba el movimiento muralista. La respuesta no se hizo esperar: "Tamayo es de una ampulosa suficiencia", externaba para los encabezados David Alfaro Siqueiros; y la controversia continuó. En este contexto, María Izquierdo se hizo partidaria de las opiniones de Rufino Tamayo e hizo suyo un artepurismo característico del discurso tamayesco: "la obra y sólo la obra puede justificarnos y concedernos un sitio".

La artista continuó con sus exposiciones individuales en México y con algunas ocasionales en el extranjero. Pese al fracaso que representó la experiencia, llevó a cabo dos paneles al fresco con las figuras metafóricas de La tragedia y La música que pertenecían al programa iconográfico del fallido proyecto mural. Con ello buscó comprobar que sí estaba técnicamente apta para haber asumido la empresa. En síntesis, el cuestionamiento de las capacidades de María Izquierdo por medio de la prensa estuvo encaminado a desprestigiarla, lo cual demuestra que existía un coto de manera selecta se reservaba los contratos oficiales para ejecutar murales. En la medida en que se ahonde en la investigación crítica y objetiva del muralismo, seguramente será posible definir los mecanismos de poder que existieron detrás de estas empresas pictóricas.

Para 1947 el discurso comprometido del movimiento muralista resultaba insostenible, aún para los artistas que se identificaban con la Escuela Mexicana de Pintura. Es importante introducir en la historiografía la diferenciación entre los contenidos de la pintura mural y las búsquedas conceptuales de los pintores identificados como parte de la moderna escuela mexicana. Si bien el muralismo parecía haber agotado su lectura crítica de la historia y su compromiso social, por el contrario, la pintura de caballete continuaba dando oportunidad para que los pintores exploraran con distintos lenguajes formales en continuidad con el espíritu de apertura que siempre caracterizó al arte moderno de México.

La producción artística de María Izquierdo en esos años comprueba que pese a la crisis de la pintura comprometida, los exponentes de la pintura mexicana continuaron con sus búsquedas plásticas. Especialmente en el año de

compositional approach, and under the guise of popular subjects she continued to explore the two-dimensional space in painting. Such is the case of her "altares", a term that she applied to her compositions dedicated to the *Virgen de los Dolores*, and her Day of the Dead offerings with their typical sweet bread and sugar skulls, "calaveras." Along these lines, she introduced a thematic variation in her paintings, whose compositional model came from the 18th Century: the so called "alacenas" [cupboards] which developed from the Mexican still life genre of the 19th Century.

Painting in Viceregal México from the 16th into the 19th Century fed on European trends, always accommodating the outside influences to the local taste and preferences of the New Spain society. Thus, what painting treatises of the Spanish *Siglo de Oro* called "fresqueras or cantareras," small niches or recesses made in walls to keep food ventilated, became a variation of European still life paintings. In the 19th Century this style took on a firm presence in art from the city of Puebla like the canvases of painter Agustín Arrieta (1803-1847).⁶² María Izquierdo adopted the illusory space of the *alacenas* of Mexican painting and gave them a new visual dimension by laying out toys and Mexican sweets as well as arts and crafts on the embedded shelves. These objects simulate an arbitrary decorative order in the background, and because of the meanings they take by association, turn into scenes with a manifest visual play of different geometric forms and polarized color qualities. Its reading is only apparently simple because the interpretation of its contents is far more complex, referring in part to the senses of touch, taste, and sight, as well as to the intellect, as artifacts of ingenious Baroque imagery which play a game between reality and illusion.⁶³ Altar pieces, offerings, and cupboards are only variations of her earlier compositions called "still life paintings", where she experimented with the aesthetics of modern European influences. As the years went by, these explorations became the background of María Izquierdo's pictorial research, eventually coming to the study of the portraits by strolling-photographers in the 19th Century, Mexican regional paintings [like portraits and still lifes], and artistic expressions of a popular nature, [like *retablos* and altars].

The fact that her compositions have elements of vernacular culture has often led to the simplistic interpretation that her paintings are examples of a picturesque Mexicanism. The multicolored clay figures, the colorful *papier maché* characters, and the delicate sugar figures are not the main subject of works like *Peregrinos* [The Pilgrims], *Adán y Eva*, and *Pan de muerto* [Bread for the Day of The Dead]. These objects in her paintings most likely should be understood from an aesthetic viewpoint, focusing on the innovative compositional aspects relating to color and form such as thick oil paint textures, overlaid planes, interconnected volumes, and so forth. Likewise,

1947 produjo algunos de los mejores cuadros de su carrera. En los cuarenta siguió retomando modelos de la pintura mexicana del siglo XIX como los retablos o exvotos y las naturalezas muertas que en el siglo pasado se conocían también como "cuadros de comedor". De los retablos, María Izquierdo adquirió la solución compositiva piramidal y ascendente de los elementos visuales, y bajo la apariencia de una temática popular, continuó con su interés de explorar el espacio bidimensional en la pintura. Como los "altares" -término que le dio a estas composiciones dedicadas a la Virgen de los Dolores- también recurrió a las ofrendas del día de muertos, con sus consabidos panes y "calaveras" de azúcar. En la misma línea introduce una variante temática a su pintura cuyo modelo compositivo provenía del siglo XVIII, las llamadas "alacenas" que eran una variante del bodegón mexicano del siglo XIX.

La pintura de la época virreinal en México se nutrió estilísticamente de las corrientes pictóricas europeas desde el siglo XVI y hasta bien entrado el siglo XIX, siempre adecuando las influencias externas al gusto y sabor local de la sociedad novohispana. Así, lo que los tratados de pintura del siglo de oro español denominaban "fresqueras o cantareras" --pequeños nichos o huecos hechos en el muro para conservar oreados los alimentos-- pasaron a ser en Nueva España una variante del bodegón europeo, y en el siglo XIX adquirieron una presencia constante en la pintura poblana a través de los lienzos del pintor, Agustín Arrieta (1803-1874). María Izquierdo retomó el espacio ilusorio de las alacenas de la pintura mexicana y les dio una nueva asociación visual al disponer sobre los estantes empotrados juguetes y dulces mexicanos, así como objetos de factura artesanal. Simulan un orden decorativo de fondo arbitrario por los significados que asocian, pues se convierten en escenas donde se manifiesta el juego plástico y visual de formas geométricas diversas, así como de cualidades cromáticas polarizadas. Su lectura reviste una sencillez aparente cuando la interpretación de sus contenidos es por de más compleja; alude en parte a los sentidos del tacto, gusto y de la vista, pero de igual forma al intelecto, convirtiéndose en maquinarias de artificio barroco como juegos entre la realidad y la ilusión. Altares, ofrendas y alacenas no son sino variantes de aquellas primeras composiciones llamadas "naturalezas muertas", cuando la artista experimentaba con la estética de la moderna pintura europea. Con los años, esas experiencias se convirtieron en el trasfondo de su investigación plástica y tenían ahora como objeto de estudio a la fotografía trashumante y retratística del siglo XIX, a la pintura mexicana regional (retratos y bodegones) y a las manifestaciones visuales de resabio popular (*retablos*, *ofrendas* y *exvotos*).

El que aparezcan en sus composiciones elementos de la cultura vernácula predetermina en muchas ocasiones la lectura simplista de sus cuadros como exponentes de un

the conceptual balance between form and content reached very sophisticated levels in some of her paintings, like *El gato sabio* [The Wise Cat] and *El alhajero* [The Jewelry Box] which in addition to their visual appeal, incorporate a particular feminine vision in the order of natural things [fruits, flowers, and animals] versus objects of Western culture (jewelry, perfumes, and flashy garments).

Her many years of experimentation based on the systematic study of painting, together with the fine craftsmanship and skill that she had developed, gave María Izquierdo a complex, artistic language; scholarly and playful at the same time, that searches with formal aspects as well as with the depth of meanings. An example of this is *El gato sabio*, a work that all by itself would be sufficient to represent the excellent level of her painting technique. This singular work (unparalleled in the history of Mexican modern art) painted around 1943, attests to the mastery of color that María Izquierdo had attained. The juicy meat of watermelons, papayas, apples, and mameyes become a study that skillfully recreates the intense brightness of reds and oranges in just the right harmony with the most transparent blue ink, thus balancing the overall color composition of the work. Also we have to consider the hidden meaning of such a "wise cat" that appears to be reading a chapter on blank pages of a book about sacrifice, love, and death. Without question, *El gato sabio* is an example of the aesthetic criteria that María Izquierdo followed in her paintings.

Taken only for their visual images, some of her oil paintings reached such a refinement of compositional elements that the subjects fall into oblivion. These works show her preference for infinite perspectives in desolate environments, primary planes with a strong visual impact in counterpoint with abysmal depths achieved with crossing diagonal lines, as we can appreciate in *Naturaleza muerta con huachinangos* [Still Life with Red Snappers], and *El idilio* [The Idyll]. Yet, others give up any reference to Mexican things and move on to universal levels. *Naturaleza muerta con calabazas* [Still Life with Squashes] is strictly speaking a painting with metaphysical implications. The compositional and spatial treatment makes it one of María Izquierdo's paintings with greater aesthetic purism. There is no anecdote, no story, no apparent personal psychological references, only a sense of dimensional evasion through the window and its contrite landscape.

An altogether different reading can be made of yet another painting of the same year (1947), *La niña indiferente* [The Indifferent Girl]. This is a painting full of intimate associations that remind us of the old 19th Century photographs. The huge gourd in the foreground contrasts with the infantile figure absent from her surrounding world, interweaving fantasies of games that will never be possible in her loneliness. In the background a multicolor balloon flies away from the viewer as if it were trying to escape from the dense atmosphere of the painting.

mexicanismo pintoresco. Las figuras de barro policromado, los personajes de colorido papel maché y las delicadas figurillas de azúcar no son el tema central de obras como Peregrinos, Adán y Eva, y Pan de muerto. Los objetos en los óleos habrán también de entenderse desde una perspectiva estética, donde sus colores y siluetas resultan propiciivos a la concepción plástica: empastes del óleo, sobreposición de planos, intercalado de volúmenes. Asimismo, el equilibrio conceptual entre forma y contenido alcanzó niveles muy sofisticados en algunas de sus telas como El gato sabio y El alhajero, en los cuales al interés pictórico se suma el de una particular visión de lo femenino en la esfera del orden natural (frutas, flores y animales) versus el de la cultura occidental (joyas, perfumes y vistosos ropajes).

Los muchos años de experimentación basada en el estudio sistemático de la pintura, unido al oficio y destreza que llegó a desarrollar, convirtieron a María Izquierdo en una artista poseedora de un lenguaje plástico complejo, erudito y lúdico a la vez, en tanto que apela lo mismo al divertimento de las formas que por igual a la profundidad de ciertos significados como se advierte en El gato sabio, pintura que de entre toda su producción bastaría para advertir la excelencia de su técnica pictórica. Realizada hacia 1943, esta obra -sinigual en la moderna pintura mexicana- da cuenta del dominio cromático que María Izquierdo llegó a utilizar; donde la jugosa pulpa de sandías, papayas, manzanas y mameyes, se convierte en envite de un ejercicio plástico para recrear con pericia el intenso fulgor de rojos y naranjas en justa armonía con el azul más transparente de un tintero que equilibra la cromática del cuadro. Aunado, habra de considerarse el sentido críptico del gato "sabio" que parece leer un volumen consagrado a el sacrificio, el amor y la muerte, en el capítulo de un libro que aun conserva páginas en blanco. El gato sabio es, sin duda, ejemplo de las máximas estéticas que María Izquierdo imperó para su pintura.

Como imágenes visuales, ciertos óleos se acercaron a tal depuración de sus elementos constitutivos que los temas quedaron en franco olvido. En ellos se advierte una predilección por las perspectivas infinitas en ambientes desolados, planos primarios con fuerte impacto visual, contrapunteado con abismales lejanías que se logran mediante el cruce de líneas diagonales, como se puede apreciar en Naturaleza muerta con huachinangos y El idilio. Otras más abandonan las referencias a lo mexicano y se trasladan a ambientes universales. Naturaleza muerta con calabazas es, en sentido estricto, un cuadro con implicaciones metafísicas. Posee un tratamiento plástico y espacial que lo convierte en uno de los cuadros de María Izquierdo con mayor purismo estético: no hay anécdota, no hay historia, no parece haber lugar por las referencias anímicas personales y sí un sentido de evasión dimensional a través de la ventana y su contrito paisaje.

The balloon, like the horse, the sphere, and the horseback riders, are symbolic images in the artwork of María Izquierdo which appear in many of her compositions; their presence and persistence are not casual. I feel that they have the function of being memory archetypes, like unconscious records sublimated through painting. Perhaps the following reference will help complete the playful sense of the balloon in the painting: "when she had her studio in that square across from Corregidora street, one day she bought a lot of colored tissue paper and we put together a balloon the size of a room. Everybody was there pasting paper. 'Hey!, this is not going to lift off!' 'Of course it's going to lift off, what do you think?' ...She put on some cotton burlap, and a weight and lit up the cotton, 'You, guys hold this!, and you, over there, grab the other side!, here we go, hang on to it really hard, it's going to fly, let go now!' ...And suddenly the balloon began to inflate bigger and bigger, and it took off! You can't imagine how beautiful it was!"⁶⁴

That same year she did three paintings that are intimately related and which reveal a mood that foretells tragedy. *La sogá* [The Rope] worked out with thick applications of pigment to depict dense clouds that conceal the transparency of the sky, owes its title to a fine string hanging from a tree whose dead trunk seems to bleed, next to which stands naively a white steed, while in perspective, the landscape is crossed by a dry riverbed. On the other hand, *Autorretrato* [Self Portrait], is worked with a deep sense of pain: her absent gaze, a frozen expression, and stiff face lines with a background of a dark ominous sky of intense indigo that stresses the sense of heaviness and affliction. *Sueño y presentimiento* [Dream and Premonition] was the only painting that María Izquierdo copied from a previous drawing she had carefully made. The subject is a subconscious expression (which does not make it surrealist) worked out from a dream that tormented her, forecasting a painful ailment. Framed by a tortuous atmosphere surrounded with dark skies and tree trunks cut in half, the decapitated head of María Izquierdo sheds tears that become leaves, while her beheaded body disintegrates gradually until only its footsteps are left. It is María Izquierdo holding her own tormented image by the hair and looking out the window of a folk-type house that seems endless. The creative process of María Izquierdo was interrupted abruptly. In 1948, she suffered a stroke that left her paralyzed on the right side of the body. Some say that this painting was a premonition.

After she recovered, with an enormous effort she returned to her brushes but things were never quite the same again. She made about twenty more paintings that show a radical change of palette and technique. Her work, as well as her outlook on painting and her approach to the craft of art itself, became different. In these paintings, one can notice the roughness in the application of pigment, the use of certain acid shades of colors, and the organic treatment of folds and cavities. Although she did not give up, she

Lectura opuesta y del mismo año de 1947, La niña indiferente es una pintura imbuida de asociaciones íntimas que rememoran las viejas fotografías decimonónicas. La enorme calabaza dispuesta en el primer plano contrasta con la figura infantil, ausente del mundo que la rodea, tejiendo fantasías de juegos que en su soledad nunca podrán ser; mientras que al fondo, un globo multicolor se escapa de la mirada del espectador como huyendo del aire enrarecido del cuadro. El globo -como el caballo, la esfera, y la equilibrista-es una imagen simbólica en la pintura de María Izquierdo que aparece en muchas de sus composiciones; su presencia y continuidad no son fortuitas. Tengo para mí que operan como arquetipos de la memoria, como registros del inconsciente, sublimados mediante la pintura. Quizá la siguiente referencia ayude a completar el sentido lúdico del globo en el cuadro:

"cuando tenía su estudio en esa plaza que está frente a la Corregidora un día fue y compró un montón de papel de china de colores, y fuimos pegando el globo en el suelo, un globo del tamaño de un cuarto, y todos ahí pega y pega con engrudo --Oye, esto no va a subir--. --Claro que sí va a subir, no faltaba más-- [...] le puso estopa, le puso una cosita que pesara, le quemó la estopa; y --cojan esto, y ustedes de este lado, y nosotros aquí; ¡vamos!, deténganlo fuerte que va a arrancar, ¡ya!-- Y de repente que se empieza a inflar y a inflar el globo, y que arranca. No tienes idea, una cosa preciosísima".⁶⁴

Ese mismo año, pintó tres cuadros íntimamente relacionados que revelan un estado anímico que vislumbra tragedia. La sogá, con un tratamiento pastoso en la aplicación del pigmento para la solución de un celaje denso de nubes que no permiten ver la transparencia del cielo, debe su título a una fina cuerda que pende de un árbol -cuyo estéril tronco parece sangrar- y al cual se acerca ingenuo un blanco corcel; el paisaje está zurcado en perspectiva por el árido lecho que dejó el caudal de un río, ya seco. El Autorretrato es una pieza con semblante de profundo dolor, mirada ausente, expresión gélida y facciones duras; el fondo es un cielo de azules tempestuosos, de índigos intensos que acentúan la pesadumbre y aflicción. Sueño y presentimiento fue el único cuadro que María Izquierdo calcó a partir de un dibujo que realizó con cuidadosa factura. El tema es una expresión del subconsciente -no por ello surrealismo- producto de un sueño que la atormentaba, anuncio de un grave dolor. En el marco de un ambiente tortuoso, rodeado de cielos oscuros y árboles trunco, la cabeza cercenada de María Izquierdo llora lágrimas que se convierten en hojas, mientras que su cuerpo decapitado avanza desintegrándose hasta quedar sólo sus pasos. Es la propia María Izquierdo quien sostiene por los cabellos su imagen atormentada al tiempo que se asoma por la ventana de una casa vernácula que parece no tener fin. El proceso creativo de María Izquierdo se vería interrumpido abruptamente. En 1948 sufrió un ataque hemipléjico que la dejó paralizada del lado derecho del cuerpo. Se dice que el cuadro fue premonitorio.

was preparing a retrospective show and wanted to travel to Europe, the degenerative process of the disease took her life when she was working on her last paintings. The new orientation that her art had taken possibly would have led her to a thematic abstraction and an absolute pictorial emotionality. At least that is what is suggested by the work, *Hacia el paraíso* [Towards Paradise] of her final period. She left an unfinished work with some horses romping freely in the imaginary prairie of the painting.

She died in 1955 when the art world in México was altogether different: José Clemente Orozco was dead, Diego Rivera would die a couple of years later (he had cancer), Rufino Tamayo, (who lived through 1991) gave lectures encouraging the new generations, and the painters Pedro Coronel, Gilberto Aceves, and Roberto Donis were "paying their dues." Modern art in México had become, somehow... contemporary art.

Repuesta y con infinito esfuerzo, retomó los pinceles, pero las cosas nunca volvieron a ser igual. Produjo una veintena de cuadros más donde el cambio de la paleta y la técnica fue radical. La forma de hacer la pintura, de ver la pintura y ejecutar el ejercicio pictórico fue distinta, se aprecia la rudeza en la aplicación del pigmento, la acidez de ciertos tonos y el tratamiento orgánico de pliegues y oquedades. A pesar de que no se abandonó, pues preparaba una exposición retrospectiva y quería viajar a Europa, el proceso degenerativo de la enfermedad acabó por quitarle la vida cuando trabajaba sus últimos cuadros. La nueva orientación por la que encaminaba su arte es posible que la hubiera llevado a la abstracción temática y a la absoluta emotividad plástica, cuando menos así lo sugiere la pieza de fase terminal, Hacia el paraíso. Dejó un cuadro inconcluso, el de unos caballos que retozan libremente en la pradera imaginaria de su pintura.

Murió en 1955, cuando el panorama artístico mexicano ya era otro: José Clemente Orozco había muerto, Diego Rivera moriría un par de años más tarde, estaba enfermo de cáncer; Rufino Tamayo -vivió hasta 1991- daba conferencias alentando a las nuevas generaciones; los pintores Pedro Coronel, Gilberto Aceves y Roberto Donís hacían sus "pininos". El arte moderno de México se había vuelto, de algún modo... contemporáneo.

1. The exact date was obtained from newspaper clippings in the personal archive of the painter, hereafter quoted as the María Izquierdo Archive. Cfr. "*Biografía Auténtica de María Izquierdo*", *Novedades* newspaper, México, April 9, 1942.
 2. MacKinley Helm. *Modern Mexican Painters*. Harper & Brothers, 1941.
 3. The scholar Leonor Cortina has studied in México the particular condition of women painters in the 19th Century. I appreciate her valuable comments and suggestions. Vid. *Las discípulas de Germán Gedovius*. Exhibition catalogue, Museo de San Carlos, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.
 4. Vid. biographical data of María Izquierdo, compiled by Raquel Tibol in *María Izquierdo y su Obra*. México, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1971.
 5. Rubén Herrera. 1888-1933, Exhibition brochure with introduction by Justino Fernández. México, Galerías del Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.
 6. In various newspaper articles, María Izquierdo would make brief accounts of her student years at the Academy. She always mentioned the affection Gedovius had for her. María Izquierdo Archive.
 7. Gedovius studied in Europe at the Royal Academy of Munich. In México he was considered an outstanding colorist. He is one of many Mexican artists that were caught between the mentalities of both centuries. Vid Fausto Ramírez, "*La Obra de Germán Gedovius, una reconsideración*" in *Germán Gedovius. Una generación entre dos siglos: del porfiriato a la posrevolución*. Exhibition catalogue, Museo Nacional de Arte, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.
 8. The Minister of Education, José Vasconcelos also asked Alfredo Ramos Martínez to paint the interiors of the Amphiteater of the *Escuela Nacional Preparatoria*; according to painter Fernando Leal, Ramos Martínez did not accept the project either, due to health problems. Cfr. *El arte y los monstruos*. México, Instituto Politécnico Nacional, 1990.
 9. Vid. *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*. Exhibition catalogue, Museo Nacional de Arte. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
 10. The "30-30" Group has been studied in great detail in México by Laura González Matute. Cfr her documented studies in *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987, and *¡30-30! Contra la academia de pintura*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.
 11. "*La exposición de Arte Social se inauguró en Bellas Artes*", México, November 20, 1928. Curatorial Archive of the "María Izquierdo" Exhibition. Centro Cultural Arte Contemporáneo, hereafter quoted as ACCAC.
 12. "*Grandiosa exposición de Arte en la Academia Renacimiento*", México, December, 1928. María Izquierdo Archive.
 13. In the unfinished autobiography guarded by Aurora Posadas Izquierdo, her daughter, the artist mentions only the first three paintings. However, in the library of periodicals and newspapers of the María Izquierdo Archive there are several references to the remaining works. Vid. "*Nuestros jóvenes pintores. María Izquierdo*" *El Universal Gráfico*, México, October 13, 1929. The autobiography contains fictionalized aspects, therefore, the facts, names, dates, and events are not always quoted objectively. It is a significant primary source, but the information therein contained should be taken with caution, as it is a direct testimony of the artist.
1. La fecha precisa se obtuvo de los recortes periodísticos del archivo personal de la pintora, citado a partir de aquí como Archivo María Izquierdo. Cfr. "Biografía auténtica de María Izquierdo", diario *Novedades*, México, 9 de abril de 1942.
 2. MacKinley Helm. *Modern Mexican Painters*, Harper & Brothers, 1941.
 3. La maestra, Leonor Cortina ha estudiado en México la particular condición de las mujeres pintoras en el siglo XIX. Le agradezco sus atentos comentarios y sugerencias. Vid. *Las discípulas de Germán Gedovius*. Catálogo de exposición del Museo de San Carlos. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.
 4. Vid. datos biográficos de María Izquierdo, recopilados por Raquel Tibol en *María Izquierdo y su Obra*. México, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1971.
 5. *Rubén Herrera 1888-1933*, folleto de exposición con presentación de Justino Fernández, México, Galerías del Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.
 6. En diversos artículos periodísticos, María Izquierdo habría de mencionar, brevemente, sus años de estudio en la Academia. Siempre traía a colación el cariño que le profesó Gedovius. Archivo María Izquierdo.
 7. Gedovius había asistido en Europa a la Real Academia de Munich. En México se destacó justamente como un gran colorista y es uno de los tantos pintores mexicanos atrapados entre la mentalidad de dos siglos. Vid. Fausto Ramírez, "La obra de Germán Gedovius: una reconsideración" en *Germán Gedovius. Una generación entre dos siglos: del porfiriato a la posrevolución*. Catálogo de la exposición del Museo Nacional de Arte. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.
 8. El Ministro de educación, José Vasconcelos, también le propuso a Alfredo Ramos Martínez que pintara el interior del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria; a decir del pintor Fernando Leal, Ramos Martínez tampoco aceptó el proyecto debido a problemas de salud. Cfr. *El arte y los monstruos*. México, Instituto Politécnico Nacional, 1990.
 9. Vid. *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*. Catálogo de exposición del Museo Nacional de Arte. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
 10. El "Grupo del 30-30" ha sido estudiado con gran detalle en México por Laura González Matute. Cfr. sus documentados estudios en *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987, y *¡30-30! Contra la academia de pintura*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.
 11. "La exposición de Arte Social se inauguró en Bellas Artes", México, 20 de noviembre, 1928. Archivo curatorial de la exposición "María Izquierdo," Centro Cultural Arte Contemporáneo, a partir de aquí citado ACCAC.
 12. "Grandiosa exposición de Arte en la Academia Renacimiento", México, diciembre de 1928. Archivo María Izquierdo.
 13. En la autobiografía inconclusa que custodia la hija de la pintora, Aurora Posadas Izquierdo, la artista menciona solamente los tres primeros cuadros. Sin embargo, en la hemerografía del Archivo María Izquierdo, se mencionan los restantes. Vid. "Nuestros jóvenes pintores. María Izquierdo", *El Universal Gráfico*, México, 13 de octubre de 1929. La autobiografía tiene aspectos novelados, por lo tanto los hechos, nombres, fechas y eventos no siempre están citados con

14. Like Alfredo Ramos Martínez, Rivera tried to reform the curriculum at the academy. The official change in the name of the school to *Escuela Central de Artes Plásticas de México* was supported by a new and ambitious study program. Vid. *Arte y Política. Antología de textos de Diego Rivera*, compiled, and with foreword, notes, and bibliography by Raquel Tibol. México, Grijalbo, 1979. pp 87-98.

15. "Una exposición con originalidad y talento", in *Revista de Revistas*, México, November 17, 1929. María Izquierdo Archive.

16. "Crónicas de Arte", México, November 10, 1929 (clipping). María Izquierdo Archive.

17. Olivier Debroise has studied the formal associations between the painting of both artists. Cfr. "María Izquierdo", in *María Izquierdo*, Exhibition catalogue, Centro Cultural Arte Contemporáneo. México. Fundación Cultural Televisa, A.C. Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C. 1988, pp. 27-58.

18. Vid. The memoirs of Inés Amor. Jorge Alberto Manrique and Teresa del Conde. "Una mujer en el arte mexicano". México. Universidad Autónoma de México, 1987, pp 65-68.

19. In order to trace exactly Rufino Tamayo's career Cfr. Judith Alanís and Sofía Urrutia. *Rufino Tamayo. Una cronología 1899-1987*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.

20. The show opened on October 13, 1930, and toured seven other cities in the United States through September, 1931. Vid. *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States. 1920-1970*. New York, The Bronx Museum of Arts, Harry N. Abrams, Inc, 1988.

21. Typewritten newspaper clippings. ACCAC.

22. Francisco Miguel, "Pintores de Vanguardia, María Izquierdo", in *El Universal*, México, October 12, 1930. ACCAC.

23. María Izquierdo met Chagall in person in 1942, when he came to México for the design of Léonide Massine's ballet "Aleko" staged at the Palacio de Bellas Artes. Cfr. "Presencia de Chagall en México", Exhibition catalogue, *Chagall en nuestro siglo*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo A.C., Fundación Cultural Televisa, A.C. 1991.

24. "Panorama de la moderna pintura Europea (Especial para ¡30-30!) in the magazine ¡30-30! *Órgano de los pintores de México*. Issue No. 3, México, September and October, 1928. Facsimile edition.

25. In August, 1928, Issue No. 3 of the magazine reviewed the aforementioned article. Vid. Facsimile version published by Fondo de Cultura Económica, Volume I, 1981.

26. These insights were possible from the study of a critical anthology on the *Contemporáneos*. Particularly useful were the texts by Luis Mario Schneider, Vicente Quirarte, Teresa del Conde and Enrique Franco Calvo. Vid. *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994.

27. The same could be said of Rufino Tamayo's works. The recent exhibition of his early work revealed the "systole and diastole" approach that the artist had with the avant-garde. Cfr. Catalogue text by Raquel Tibol. "Tamayo y su vuelo del reflejo al sueño" in *Rufino Tamayo. Del reflejo al sueño: 1920-1950*. México. Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1995.

objetividad. Su referencia es importante como fuente primaria, pero debe tomarse como cautela la información allí citada ya que constituye un testimonio directo de la artista.

14. Rivera intentó, como Alfredo Ramos Martínez, reformar los estudios de la Academia. El cambio oficial al nombre de Escuela Central de Artes Plásticas de México estaba sustentado en un nuevo y ambicioso programa de estudios. Vid. *Arte y política. Antología de textos de Diego Rivera* con selección, prólogo, notas y datos bibliográficos de Raquel Tibol. México, Grijalbo, 1979. Págs. 87-98.

15. "Una exposición con originalidad y talento" en *Revista de Revistas*, México, 17 de noviembre, 1929. Archivo María Izquierdo.

16. "Crónicas de Arte", México, 10 de noviembre de 1929 (recorte). Archivo María Izquierdo.

17. Olivier Debroise ha estudiado las asociaciones formales entre la pintura de ambos. Cfr. "María Izquierdo" en *María Izquierdo*, catálogo de la exposición del Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, Fundación Cultural Televisa, A.C., Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., 1988. Págs. 27-58.

18. Vid. Las memorias de Inés Amor. Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde. "Una mujer en el arte mexicano". México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. Págs. 65-68.

19. Para precisar la trayectoria de Rufino Tamayo Cfr. a Judith Alanís y Sofía Urrutia. *Rufino Tamayo. Una cronología 1899-1987*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.

20. La exposición abrió el 13 de octubre de 1930 y se itineró a otras siete ciudades norteamericanas hasta septiembre de 1931. Vid. *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States. 1920-1970*. Nueva York, The Bronx Museum of Arts, Harry N. Abrams, Inc., 1988.

21. Recortes de prensa mecanografiados. ACCAC.

22. Francisco Miguel, "Pintores de Vanguardia. María Izquierdo" en *El Universal*, México, 12 de octubre de 1930. ACCAC.

23. María Izquierdo llegó a conocer a Chagall personalmente en 1942, cuando el pintor vino a México para el diseño del vestuario del ballet "Aleko" de Léonide Massine que se presentó en el Palacio de Bellas Artes. Cfr. "Presencia de Chagall en México", catálogo de la exposición *Chagall en nuestro siglo*. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo A.C., Fundación Cultural Televisa, A. C., 1991.

24. "Panorama de la moderna pintura Europea (Especial para ¡30-30!) en la revista ¡30-30! *Órgano de los pintores de México*. Núm. 3, septiembre y octubre de 1928. Edición Facsimilar.

25. En agosto de 1928, el número 3 de la revista reseñó el artículo mencionado. Vid. versión facsimilar del Fondo de Cultura Económica, Tomo I, 1981.

26. Debo las reflexiones externadas al estudio de una antología crítica sobre los *Contemporáneos*. Particularmente me fueron valiosos los textos de Luis Mario Schneider, Vicente Quirarte, Teresa del Conde y Enrique Franco Calvo. Vid. *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, El Colegio de México, 1994.

27. Lo mismo puede aplicarse a las composiciones de Rufino Tamayo. La reciente exposición de su obra temprana evidenció la aproximación de "sístole y diástole" que tuvo el artista con la

28. Despite being well-received by the critics, her early works did not sell. The circus scenes were received with even greater enthusiasm, for this reason the painter would come back to these subjects several times not always with successful stylistic variations.

29. Lola Álvarez Bravo. Recuento Fotográfico. México. Editorial Penélope. 1982. p. 104.

30. Such as in the article by Fernando Leal, "El circo", illustrated with woodcuts by Ramón Alva de la Canal. In Issue No.2 of the magazine ¡30-30! Órgano de los Pintores de México. México, August, 1928. Facsimile edition.

31. Vid. Giorgio de Chirico. Obra Selecta. Exhibition catalogue, Museo de Arte Moderno. México. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1933. pp 140-141.

32. Just like Cocteau approached the work of De Chirico, Xavier Villaurrutia explained the watercolors of Agustín Lazo. Villaurrutia also wrote about María Izquierdo. Cfr. text by Luis Maristany, "Mes mesonges c'est vérité, sévérité même en songé. Notas sobre la presencia de Cocteau en Villaurrutia", quoted by Enrique Franco Calvo, Los contemporáneos en el laberinto de la crítica. Op. cit. pp 134-135.

33. The influence of Italian metaphysics in the Mexican School of Painting has been studied very accurately by Teresa del Conde in "Freudismo, Surrealismo, Metafísica, su absorción en México." Vid Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960. Op. cit. pp 109-119.

34. Gorostiza, "La exposición de María Izquierdo", February 11, 1933. María Izquierdo Archive. Xavier Villaurrutia, "María Izquierdo" in the magazine, Mexican Folkways. México, Issue No.3, July-September, 1932.

35. To have a deeper view of the relationship between tribal cultures and modern art the best source is the two-volume work by William Rubin, Primitivism in 20th Century Art. New York, Museum of Modern Art, 1984.

36. Vid. Evan Maurer, "Dada and Surrealism" in *Ibid*, pp. 535-593.

37. In México, Luis Mario Schneider has thoroughly studied the presence of Artaud in México and in general the impact of Surrealism on Mexican intelligentsia. His book México y el surrealismo (1925-1950) is grounded on the analysis of primary, and newspaper and periodical sources. México. Arte y Libros, 1988.

38. "Peintres contemporains étrangers. Le Mexique et l'esprit primitif. María Izquierdo" in L'Amour de L'Art, Paris, revue mensuelle, Dix-huitième Année, No. VIII, October, 1937.

39. Rafael Solana, "María Izquierdo" in the monthly magazine, Taller, México, Issue No.1, December, 1938. María Izquierdo Archive.

40. Debroise, Op cit. p. 46.

41. Fictionalized autobiography. María Izquierdo Archive.

42. Throughout extensive and detailed articles, María Izquierdo narrated the chronicle of her trip to South America. Cfr. The Editorial page of the newspaper, Excelsior, México, October 14, 1944 to April 27, 1945. ACCAC.

vanguardia. Cfr. el texto catalográfico de Raquel Tíbol, "Tamayo y su vuelo del reflejo al sueño" en Rufino Tamayo. Del reflejo al sueño: 1920-1950. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1995.

28. A pesar de la buena recepción de la crítica, su obra temprana no era adquirida. Las escenas de circo fueron acogidas con beneplácito por lo que la pintora regresará a este tema en diversas ocasiones con variantes estilísticas no siempre afortunadas.

29. Lola Álvarez Bravo. Recuento fotográfico. México, Editorial Penélope, 1982. Pág. 104.

30. El artículo de Fernando Leal "El circo", ilustrado con grabados en madera de Ramón Alva de la Canal, apareció en el número 2 de la revista ¡30-30! Órgano de los pintores de México, México, agosto de 1928. Edición facsimilar.

31. Vid. Giorgio de Chirico. Obra Selecta. Catálogo de la exposición del Museo de Arte Moderno. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993. Págs. 140-141.

32. Así como Cocteau abordó a De Chirico, Xavier Villaurrutia se explicó las acuarelas de Agustín Lazo. Villaurrutia además escribió sobre María Izquierdo. Cfr. el texto de Luis Maristany, "Mes mesonges c'est vérité, sévérité même en songé. Notas sobre la presencia de Cocteau en Villaurrutia" citado por Enrique Franco Calvo. Los contemporáneos en el laberinto de la crítica. Op. cit. Págs. 134-135.

33. La influencia de la metafísica italiana en la pintura de la escuela mexicana ha sido acertadamente estudiada por Teresa del Conde en "Freudismo, Surrealismo, Metafísica, su absorción en México." Vid. Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960. Op. cit. Págs. 109-119.

34. Gorostiza, "La exposición de María Izquierdo", 11 de febrero de 1933. Archivo María Izquierdo. Xavier Villaurrutia, "María Izquierdo" en la revista Mexican Folkways, México, Núm. 3, julio-septiembre de 1932.

35. Para ahondar en la relación de las culturas tribales con el arte moderno, nada como remitirse al doble volumen editado por William Rubin, Primitivism in 20th Century Art. Nueva York, Museum of Modern Art, 1984.

36. Vid. Evan Maurer, "Dada and Surrealism" en *Ibidem*. Págs. 535-593.

37. En México, quien mejor ha estudiado la presencia de Artaud y en general el impacto del surrealismo en la intelectualidad mexicana es Luis Mario Schneider. Su volumen México y el surrealismo (1925-1950) está fundamentado en el análisis de fuentes primarias y hemerográficas. México, Arte y Libros, 1988.

38. "Peintres contemporains étrangers. Le Mexique et l'esprit primitif. María Izquierdo" en L'Amour de L'Art, Paris, revue mensuelle, Dix-Huitième Année, No. VIII, octobre 1937

39. Rafael Solana, "María Izquierdo" en la revista mensual Taller, México, Núm. 1, diciembre de 1938. Archivo María Izquierdo.

40. Debroise, Op. Cit., Pág., 46.

41. Autobiografía novelada. Archivo María Izquierdo.

43. In Europe this technique was practiced since the 19th Century. Cfr. Heinrich Schwarz, *Art and Photography: Forerunners and Influences*. The University of Chicago Press, 1987. In México, few art history essays have analyzed carefully the dialogue between painting and photography; the poet, Pablo Neruda was one of the few to notice the influence of photography in the work of our painter. Vid *María Izquierdo/Monografía*. México, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1985, p. 81.
44. A town in the Mexican state of Jalisco where María Izquierdo was born in 1902. For further biographical information, refer to the detailed chronology in the *María Izquierdo* exhibition catalogue. Op. cit. p. 290.
45. The use of the adjective "cursi" (corny) implies the knowledge that María Izquierdo had of this kind of photography. She found it to be kitsch; which does not necessarily imply that she rejected it.
46. In the context of this exhibition, the art critic, Xavier Villaurrutia gave a lecture about painters from the state of Jalisco.
47. María Izquierdo "Pintores jaliscienses del Siglo XIX" in the magazine *Hoy*, México, No. 264, March 14, 1942. Ramón Gaya "Un siglo de retrato en México" in *Letras de México*. María Izquierdo Archive.
48. *Hoy*, Magazine No. 307, January, 1943. María Izquierdo Archive.
49. Vid. Carolyn Lanchner and William Rubin, "Henri Rousseau and Modernism" in *Henri Rousseau*. Exhibition catalogue, New York Museum of Modern Art, 1985.
50. Undated newspaper clipping, Rafael Solana, "Una exposición de María Izquierdo", ACCAC.
51. José Joaquín Blanco. *Lola Álvarez Bravo. Recuento fotográfico*. Op. cit. p. 95
52. María Izquierdo is also identified as a member of LEAR - *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, and taking part in the organization of the *Primer Congreso Internacional de Artistas y Escritores Antifascistas*. Vid. *Cronología ...* Op. cit.
53. A woodcut of María Izquierdo has been mistaken for the poster she made for the *Sector Femenino de la Sección de Artes Plásticas*. The watercolor sketch for the poster *Proletario, destruye a tus enemigos de clase*, is illustrated here in a photograph from the archive of painter Fernando Leal.
54. José Briseño, "Se inauguró la primera exposición femenina de carteles revolucionarios...", *El Jalisciense*, progressive daily, Guadalajara, May 11, 1935. María Izquierdo Archive.
55. The details of the mural are described in an article by Joseph Raskoe, "María Izquierdo from Easel Painting to Frescoes" in the periodical *School Arts*, April, 1942. María Izquierdo Archive.
56. According to a copy in the María Izquierdo Archive.
57. Actually, the painting of María Izquierdo began to be questioned more apparently from 1942, for example, when Diego Rivera said that she still suffered from "Picassitis" and "Miroquiricosia" (regarding Picasso, Miró and De Chirico), *Excelsior*, México, March, 1942. María Izquierdo Archive.
42. Mediante extensos y detallados artículos, María Izquierdo narró la crónica de su viaje por Sudamérica. Cfr. La página editorial del diario *Excelsior*, México, del sábado 14 de octubre de 1944 al 27 de abril de 1945. ACCAC.
43. En Europa este recurso se venía practicando desde el siglo XIX. Cfr. Heinrich Schwarz. *Art and Photography: Forerunners and Influences*. The University of Chicago Press, 1987. En México, pocos estudios de la historia del arte se han detenido a analizar el diálogo entre la pintura y la fotografía; el poeta Pablo Neruda fue de los pocos en advertir la influencia de la fotografía en la obra de la pintora. Vid. *María Izquierdo/Monografía*. México, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco, 1985. Pág. 81.
44. Un pueblo de la provincia mexicana de Jalisco, donde nació María Izquierdo en 1902. Para más datos de su biografía consúltese la detallada cronología en el catálogo de la exposición *María Izquierdo*. Op. Cit., Pág. 290.
45. El uso del adjetivo "cursi" implica que aparte del conocimiento que María Izquierdo tenía de este tipo de fotografía. La encontraba kitsche. Lo cual no supone necesariamente un rechazo de su parte.
46. En torno a la exposición, Xavier Villaurrutia dio una conferencia sobre los pintores jaliscienses.
47. María Izquierdo, "Pintores jaliscienses del Siglo XIX" en la revista, *Hoy*, México, Num. 264, 14 de marzo de 1942. Ramón Gaya "Un siglo de retrato en México" en *Letras de México*. Archivo María Izquierdo.
48. Revista *Hoy*, México, Num. 307, enero de 1943. Archivo María Izquierdo.
49. Vid. Carolyn Lanchner y William Rubin, "Henri Rousseau and Modernism" en *Henri Rousseau*. Catálogo de exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1985.
50. Recorte periodístico sin fecha, Rafael Solana, "Una exposición de María Izquierdo", ACCAC.
51. José Joaquín Blanco. *Lola Álvarez Bravo. Recuento fotográfico*. Op. Cit., Pág. 95.
52. A María Izquierdo también se le ubica como miembro de la LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, y participando en la organización del Primer Congreso Internacional de Artistas y Escritores Antifascistas. Vid. *Cronología...*, Op. cit.
53. Se ha confundido una xilografía de María Izquierdo como el cartel que hizo para el Sector Femenino de la Sección de Artes Plásticas. El boceto acuarelado del cartel "Proletario, destruye a tus enemigos de clase" se da a conocer aquí mediante una fotografía del archivo del pintor Fernando Leal.
54. José Briseño, "Se inauguró la primera exposición femenina de carteles revolucionarios...", *El Jalisciense*, diario progresista, Guadalajara, 11 de mayo de 1935. Archivo María Izquierdo.
55. Los detalles sobre el mural se dieron a conocer en un artículo de Joseph Raskoe, "María Izquierdo from Easel Painting to Frescoes" en la revista *School Arts*, abril de 1942. Archivo María Izquierdo.
56. Según una copia que obra en el Archivo María Izquierdo.
57. En realidad, la pintura de María Izquierdo empezó a ser cuestionada con más evidencia a partir de 1942, cuando por ejemplo, Diego Rivera decía que sufría todavía de "Picassitis" y "Miroquiricosia", *Excelsior*, México, marzo de 1942. Archivo María Izquierdo.

58. Nosotros Magazine, January, 1946. ACCAC.
59. This critic, linked to the "30-30 group", is the same who praised María Izquierdo's painting back in 1929. Undoubtedly, this fact shows that there were obscure interests behind his letter to the Mayor of Mexico City.
60. Antonio Rodríguez, "*Escándalo artístico. El caso de María Izquierdo, dictado por Rojo Gómez*". María Izquierdo Archive.
61. Historiographical accounts have referred to this passage as the Tamayo "*Affaire*". In particular Cfr. Luis-Martín Lozano, "*La exposición de Tamayo de 1948 en la coyuntura de la política cultural alemanista*." Exhibition catalogue, Museo Nacional de Arte, *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
62. Cfr. Luis-Martín Lozano "*La faceta culta del pintor Agustín Arrieta: cuadros de comedor y escenas de costumbres*" in the magazine *Memoria*, published by the Museo Nacional de Arte, México, No. 6, 1995.
63. The titles that María Izquierdo gave these paintings are a symptom of the cryptical reading of their meanings. For example, "*La alacena de dulces cubiertos*" (The cupboard with sugar covered candies), "*Alacena de dulce y cristal*" (Cupboard of sweets and glass), which suggest double meaning readings that deserve a deeper semiological analysis.
64. Testimony of Lola Álvarez Bravo about happier times when she, María Izquierdo and Rufino Tamayo would meet regularly in the 1930s. Lola Álvarez Bravo...Op. cit. p. 96.

58. Revista Nosotros, enero de 1946. ACCAC
59. Este crítico, vinculado al grupo del 30-30, es el mismo que había alabado la pintura de María Izquierdo en 1929. Sin duda, el hecho demuestra que había intereses oscuros detrás de su misiva al regente de la ciudad de México.
60. Antonio Rodríguez, "Escándalo artístico. El caso de María Izquierdo, dictado por Rojo Gómez". Archivo María Izquierdo.
61. La historiografía se ha referido a este pasaje como el "Affaire" Tamayo. Sobre el particular Cfr. Luis-Martín Lozano, "La exposición Tamayo de 1948 en la coyuntura de la política cultural alemanista" en el catálogo de la exposición del Museo Nacional de Arte, *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
62. Cfr. Luis-Martín Lozano, "La faceta culta del pintor Agustín Arrieta: cuadros de comedor y escenas de costumbres." en la revista *Memoria* del Museo Nacional de Arte, México, Núm. 6, 1995.
63. Los títulos que María Izquierdo otorgó a estos cuadros son sintomáticos de la lectura críptica de sus significados. Por ejemplo, "La alacena de dulces cubiertos", "Alacena de dulce y cristal", que sugieren lecturas duales que ameritan un análisis semiótico más profundo.
64. Testimonio de Lola Álvarez Bravo, de mejores tiempos, cuando convivían ella, María Izquierdo y Rufino Tamayo, hacia 1930. Lola Álvarez Bravo... Op. cit., Pág. 96.



María Izquierdo, ca 1937. Archivo María Izquierdo



Color Plates

Láminas a color





Retrato de Belém • *Portrait of Belém*, 1928, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Andrés Blaisten Collection, Mexico City



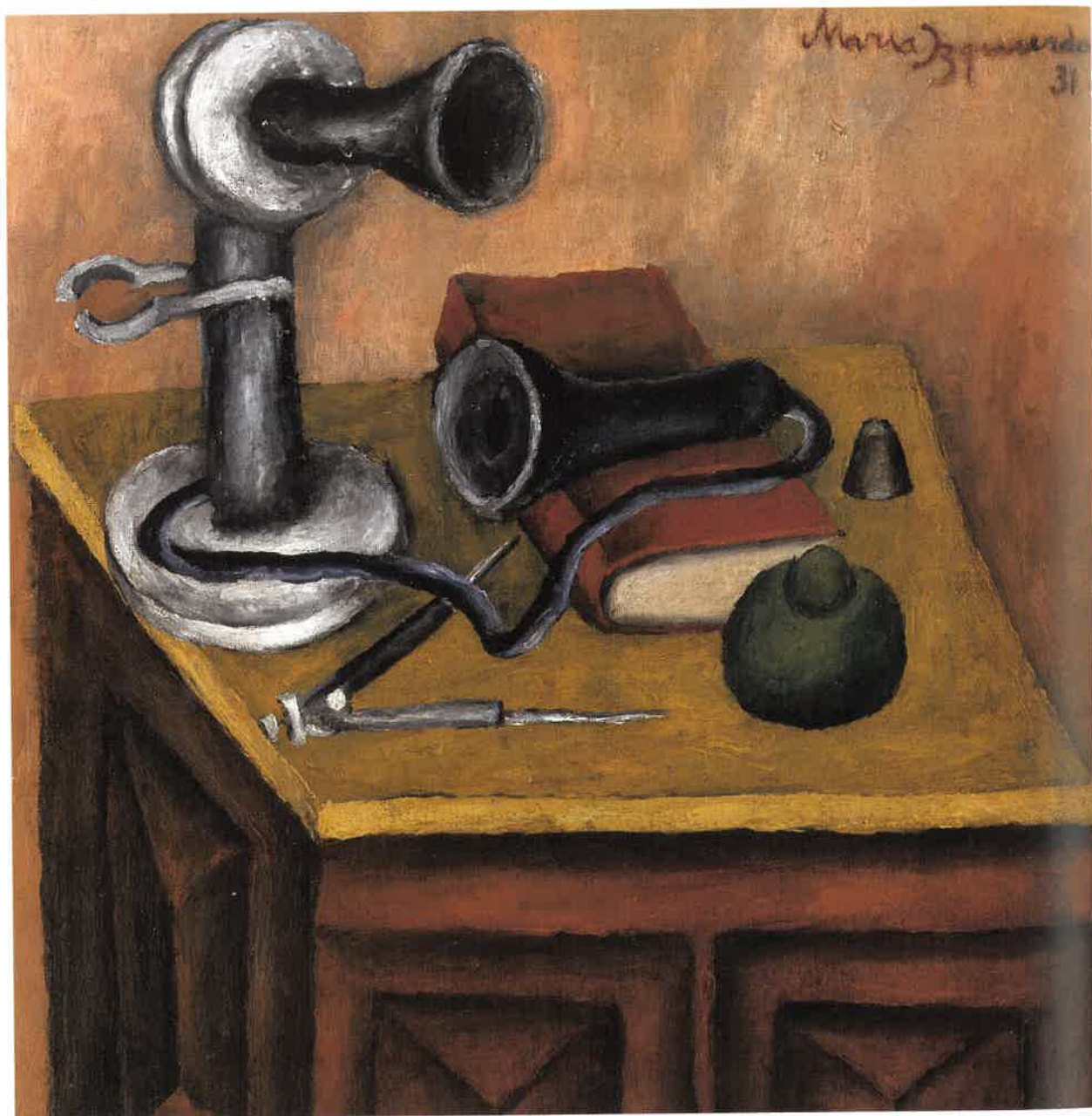
Niñas durmiendo • *Sleeping Girls*, ca. 1930, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Instituto Nacional de Bellas Artes Collection, Museo de Arte Moderno, Mexico City



La sopera • *The Soup Bowl*, 1929 Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Andrés Blaisten Collection, Mexico City



Naturaleza muerta (con cepillo de dientes) • *Still Life (with toothbrush)*, ca. 1930, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*
Instituto Nacional de Bellas Artes Collection, Museo de Arte Moderno de Gómez Palacio, Durango, México



El teléfono • *The Telephone*, 1931 Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Andrés Blaisten Collection, Mexico City



Naturaleza muerta, la cámara fotográfica • *Still Life, The Photographic Camera*, 1931 Óleo sobre tela • *Oil on canvas*
Galería de Arte Mexicano, Mariana Pérez Amor/Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City



Hombre con caballo • *Man with Horse*, 1932 Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*, Andrés Blaisten Collection, Mexico City

70



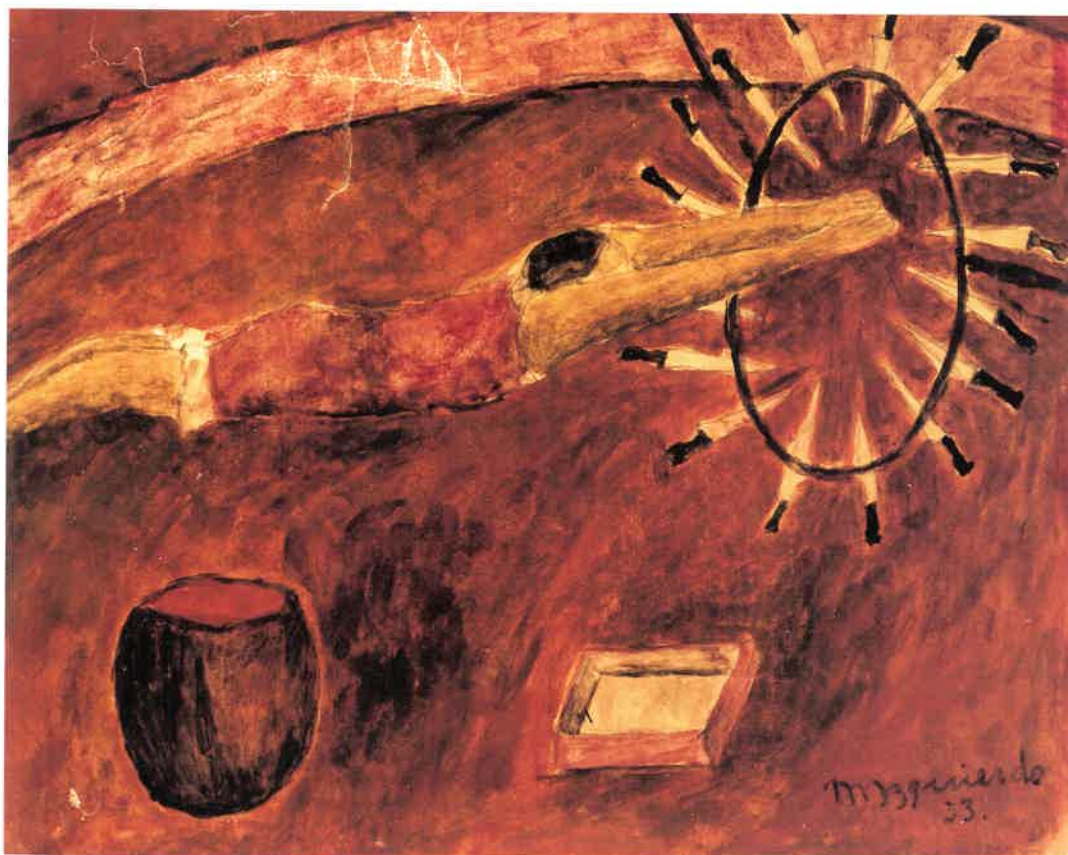
Calvario • *Calvary*, 1933, Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*, Andrés Blaisten Collection, Mexico City

RIGHT DERECHA

Écuyère • *Circus Bareback Rider*, 1932
Acuarela y temple al agua sobre papel
Watercolor and tempera on paper,
Archer M. Huntington Art Gallery, The
University of Texas at Austin
Donación de • *Gift of*
Thomas Cranfill, 1980



BELOW ABAJO
Escena de Circo • *Circus Stage*, 1933
Acuarela sobre papel • *Watercolor on*
paper, Mario Uvence Collection,
Mexico City





Equilibrista • Acrobat, 1932

Acuarela sobre papel
Watercolor on paper
Instituto Nacional de Bellas
Artes Collection, Museo de Arte
Moderno de Gómez Palacio,
Durango, México

72

Bailarina ecuestre
Horseback Ballerina, 1932

Acuarela sobre papel
Watercolor on paper
Instituto Nacional de Bellas
Artes Collection, Museo de
Arte Moderno de Gómez
Palacio, Durango, México





LEFT IZQUIERDA

El domador de leones • *Circus Trainer of Lions*
1932

Acuarela y temple sobre papel
Watercolor and tempera on paper

Philadelphia Museum of Art

Donación de • *Gift of*

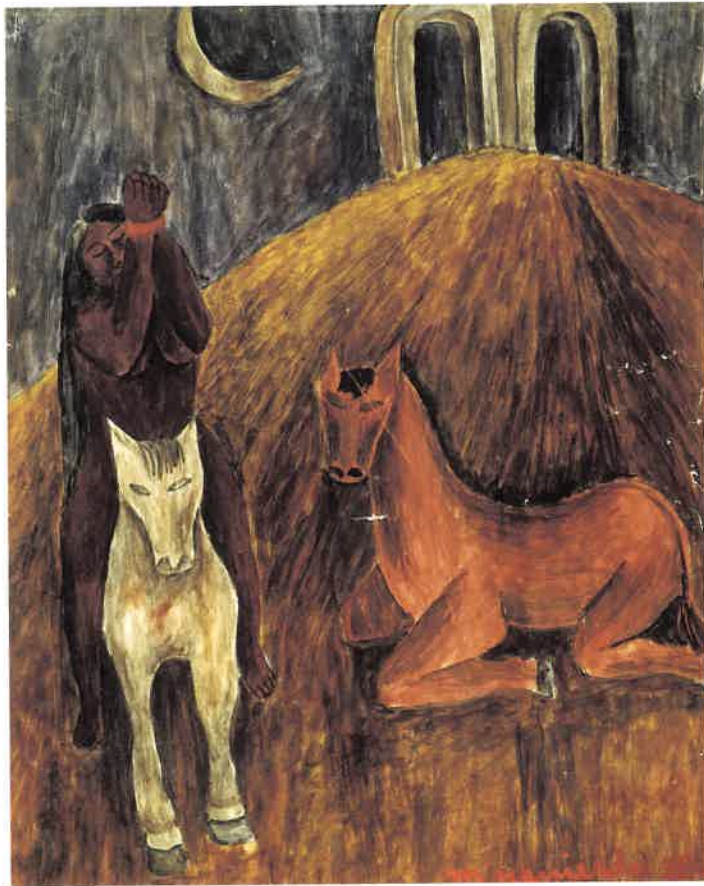
Mr. and Mrs. James P. Magill, 1957-127-2

BELOW ABAJO

El domador • *The Lion Trainer*, 1932

Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*
Andrés Blaisten Collection, Mexico City





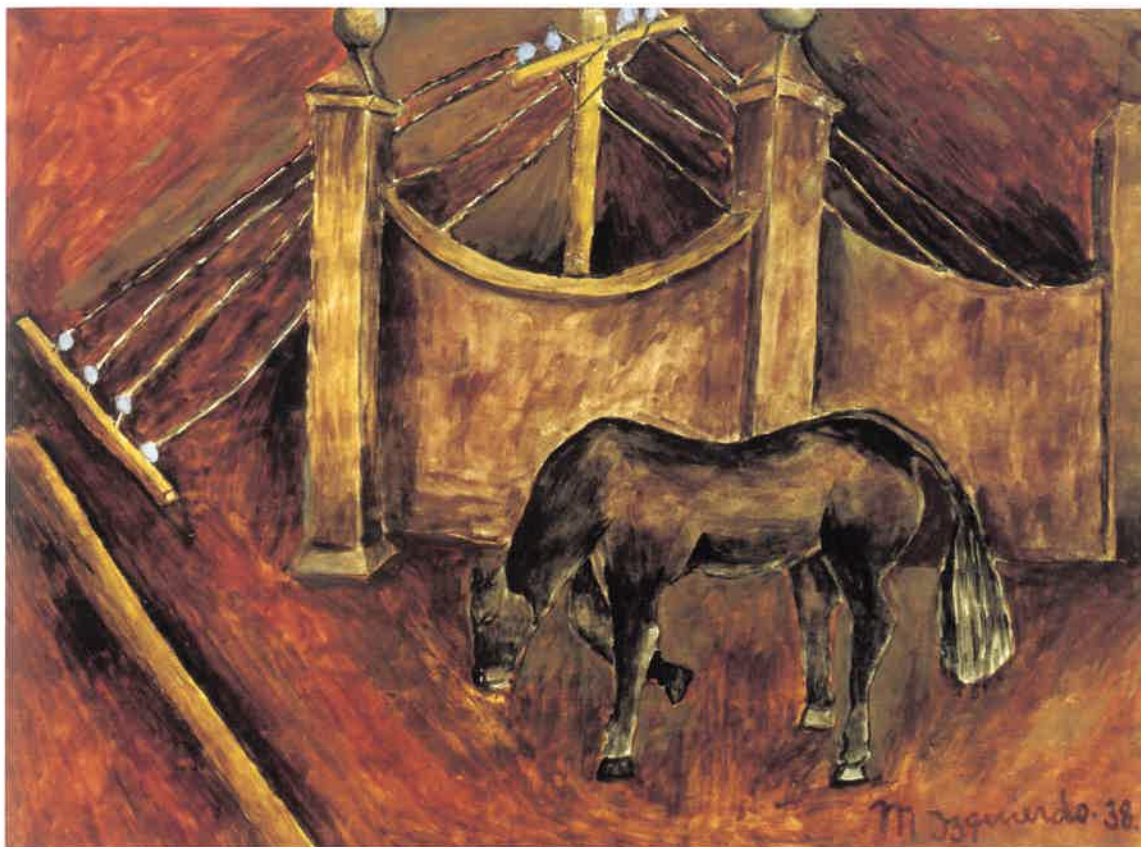
LEFT IZQUIERDA
Mujer con dos caballos
Woman with Two Horses, 1938

Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*
Sylvia Pandolfi Collection
Mexico City

BELOW ABAJO
Tres caballos • *Three Horses*, 1932

Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*
Sylvia Pandolfi Collection, Mexico City





Caballitos con cables de luz • *Little Horses with Electric Wires*, 1938 Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*
María Rodríguez de Reyero Collection, Mexico City

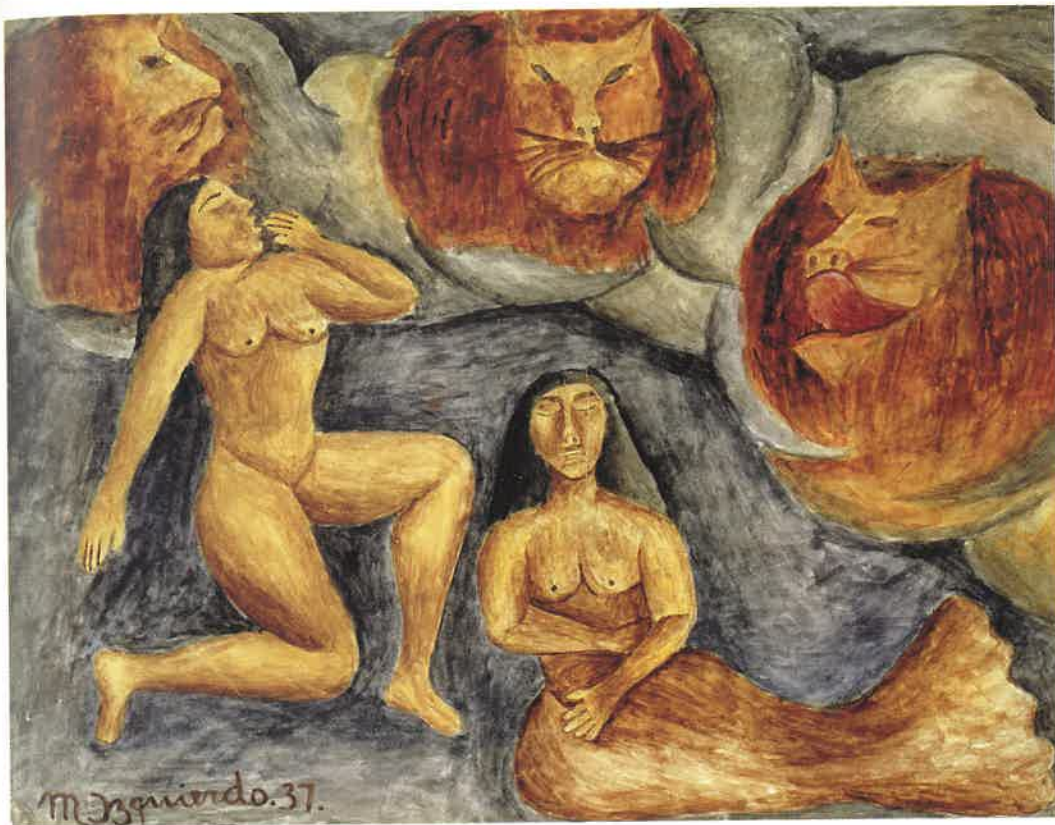


Alegoría del trabajo • *The Work Allegory*, 1936, Acuarela y temple al agua sobre papel • *Watercolor and tempera on paper*
Andrés Blaisten Collection, Mexico City

76

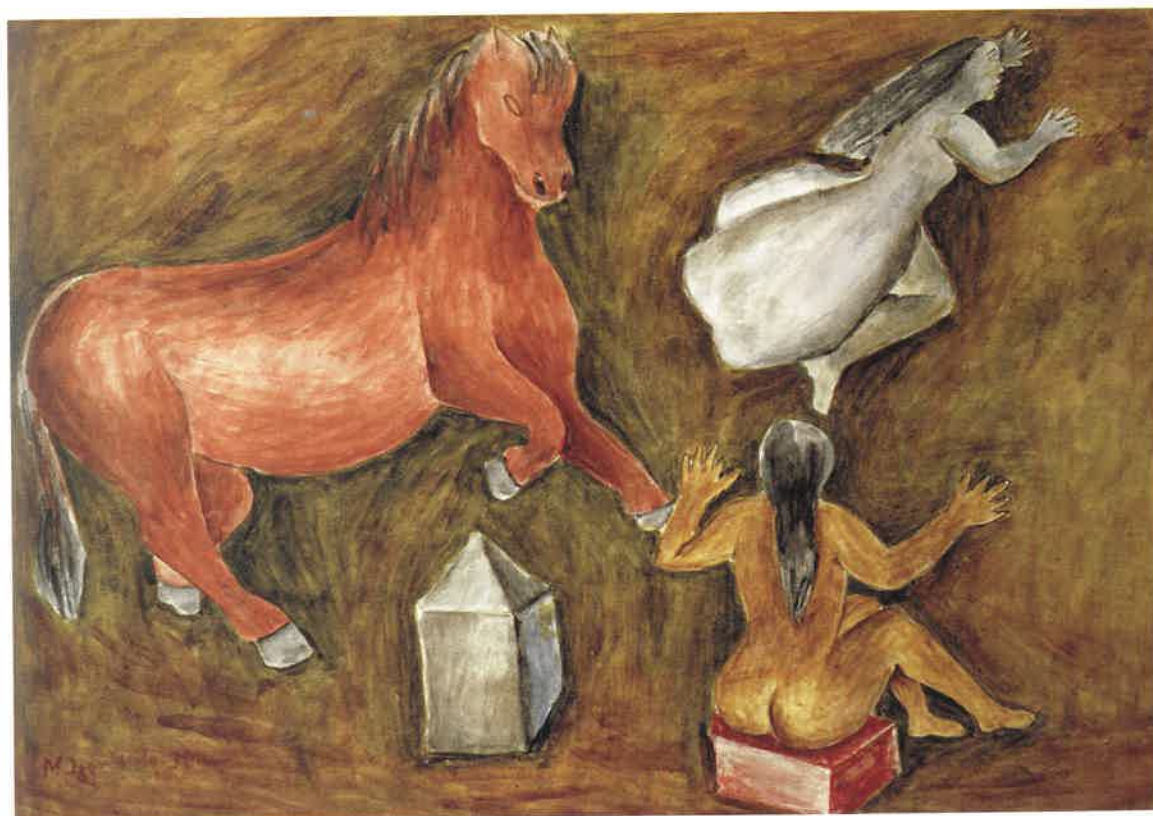


Alegoría de La Libertad • *Allegory of Liberty*, 1937, Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*
Andrés Blaisten Collection, Mexico City



Sirena y leones
Mermaid and Lions
1937

Acuarela sobre papel
Watercolor on paper,
Fundación Robert
Brady, A.C.,
Cuernavaca



Caballo con desnudo • *Horse with Nude*, 1938, Acuarela, tinta china y temple sobre papel • *Watercolor, india ink and tempera on paper*
Private Collection, Mexico City



Mujer gris • *Gray Woman*, 1936, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Arte Núcleo Galería Collection, Mexico City



Dos mujeres con papaya • *Two Women with Papaya*, 1936, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*
Álvaro Atencio Collection, Courtesy of Mary-Anne Martin Fine Arts, New York



Rosita, 1940, Óleo sobre tela • Oil on canvas, Private Collection, Courtesy of Galería Arvil, Mexico City



Paisaje con cebra y barco • *Landscape with Zebra and Ship*, 1935, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Fundación Robert Brady, A.C., Cuernavaca



ABOVE ARRIBA
Caracoles • Conch Shells, 1939

Óleo sobre tela • Oil on canvas
Andrés Blaisten Collection, Mexico City

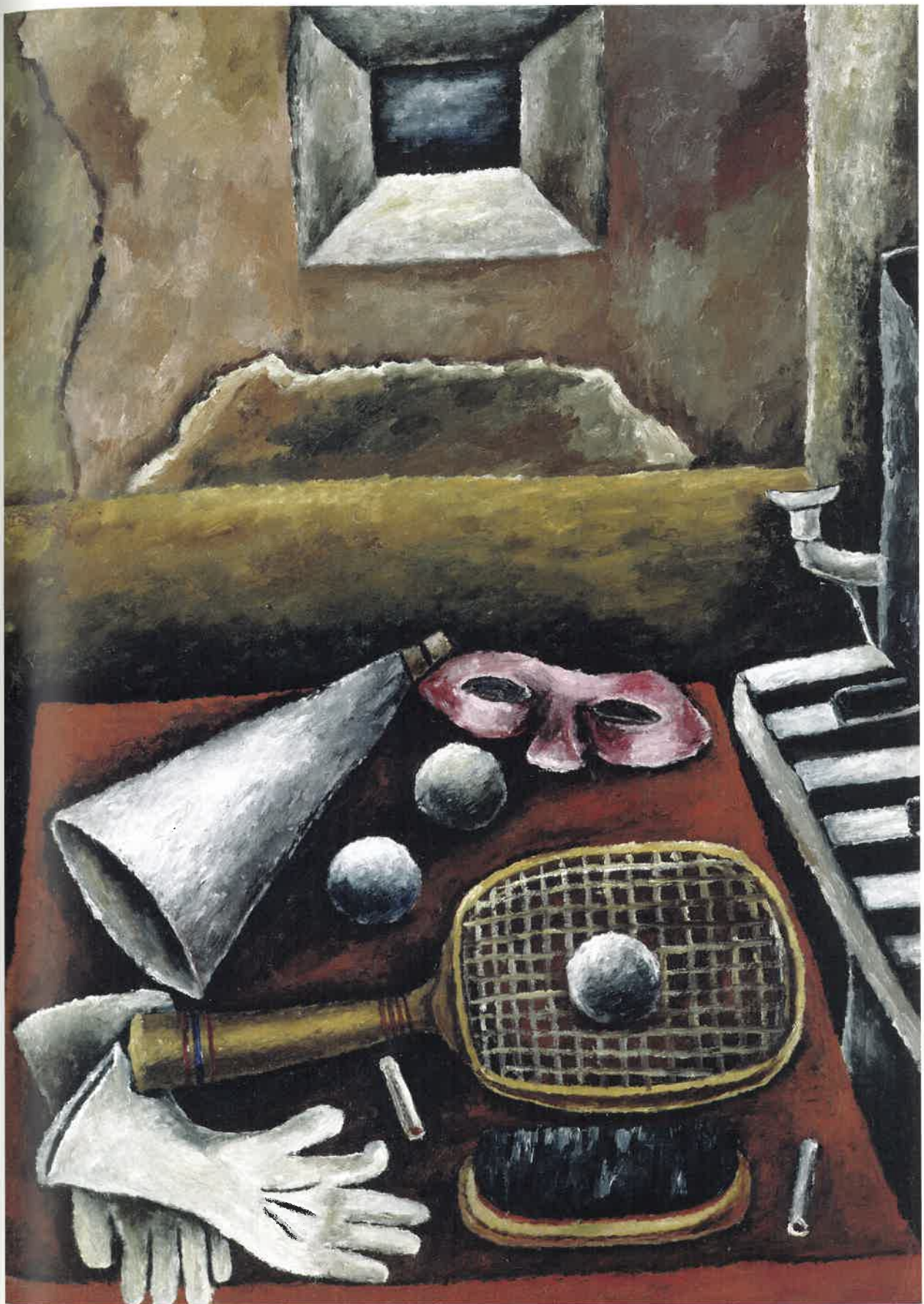


BOTTOM ABAJO
Retrato de Juan Soriano • Portrait of Juan Soriano
1939

Óleo sobre tela • Oil on canvas
Andrés Blaisten Collection, Mexico City

OPPOSITE PAGE SIGUIENTE PAGINA
La raqueta • The Racquet, 1938

Óleo sobre tela • Oil on canvas
Andrés Blaisten Collection, Mexico City





Autorretrato • *Self-Portrait*, 1939, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Club de Industriales, A.C., Mexico City



Caballo/actor • *Horse/Actor*, 1940, Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*
 Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, Room of Contemporary Art Fund, 1940



Caballitos de circo • *Circus Ponies*, 1940, Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*
 Philadelphia Museum of Art Donación de • *Gift of* Dr. and Mrs. MacKinley Helm, 1952 - 57 - 2



Perros equilibristas • *Acrobatic Dogs*, 1939, Acuarela y temple sobre papel • *Watercolor and tempera on paper*
Private Collection, Courtesy of Mary-Anne Martin Fine Arts, New York

86



En el circo • *At the Circus*, 1939, Acuarela y temple sobre papel • *Watercolor and tempera on paper*
Private Collection, Courtesy of Mary-Anne Martin Fine Arts, New York



Suertes de circo • *Circus Tricks*, 1940, Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*, Pascual Gutiérrez Roldán Collection, Mexico City



Escena de circo, caballos • *Circus Stage, Horses*, 1940, Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*
Galería de Arte Mexicano, Mariana Pérez Amor/Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City



El circo • *The Circus*, 1939, Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*
 Banco Nacional de México, S.A. Collection, Mexico City



Les Écuyeres • *The Horsewomen*, 1939, Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*
 Galería de Arte Mexicano, Mariana Pérez Amor/Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City



La carreta • *The Wagon*, 1940, Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*, Pascual Gutiérrez Roldán Collection, Mexico City



El camerino • *The Dressing Room*, 1939, Acuarela sobre papel • *Watercolor on paper*
 José F. Gómez Collection, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca



Troje • *Granary*, 1943, Óleo sobre masonite • *Oil on masonite*, Andrés Blaisten Collection, Mexico City

90



La sogá • *The Rope*, 1947, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Andrés Blaisten Collection, Mexico City



Mis sobrinas • *My Nieces*, 1940, Óleo sobre triplay • *Oil on plywood*, Museo Nacional de Arte, INBA, Mexico City



Trigo crecido • *Grown Wheat*, 1940, Óleo sobre masonite • *Oil on Masonite*
Galería de Arte Mexicano, Mariana Pérez Amor/Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City



El gato sabio • *The Wise Cat*, 1943, Óleo sobre masonite • *Oil on masonite*, María Rodríguez de Reyero Collection, Mexico City

Maternidad *Motherhood*
1943

Óleo sobre tela
Oil on canvas
Instituto Nacional de Bellas
Artes Collection,
Museo de Arte Moderno,
Mexico, City



Adán y Eva *Adam and Eve*
1946

Óleo sobre tela
Oil on canvas
Private Collection,
Monterrey



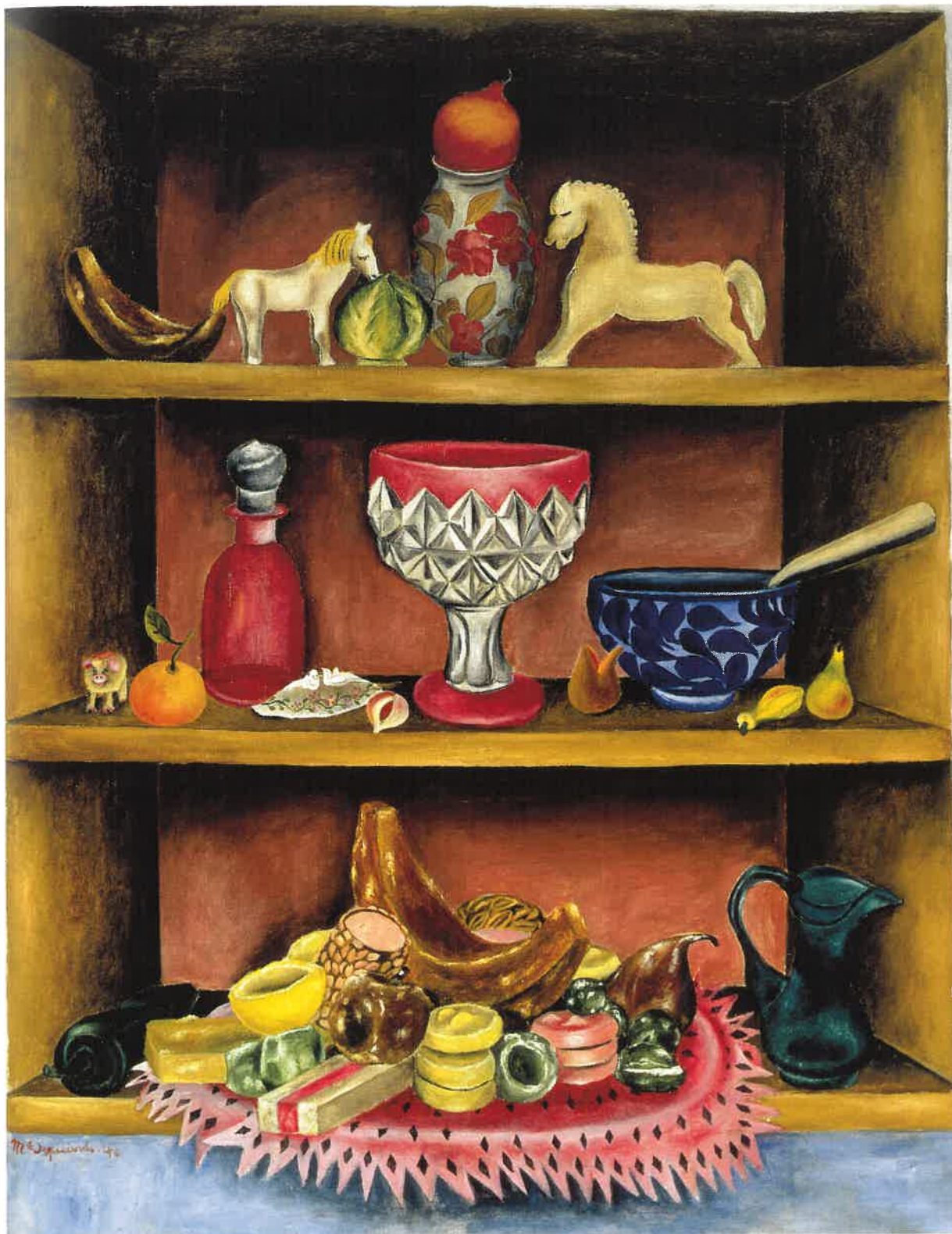
Madre proletaria • *Proletarian Mother*, 1944, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Isaac Gutman Collection, Mexico City



Retrato de Ninfa Santos y la niña Juana Inés • *Portrait of Ninfa Santos and little Juana Inés*, 1944, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Juana Inés Abreu and Paloma Díaz Collection, Mexico City



El alhajero • *The Jewelry Box*, 1942, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Banco Nacional de México, S.A. Collection, Mexico City



Alacena con dulces cubiertos • *Cupboard with Sugar Covered Candies*, 1946, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*
César Montemayor Zambrano Collection, Monterrey



Altar de muertos • *Altar for the Dead*, 1943, Óleo sobre masonite • *Oil on masonite*
 Josefina Garza de Ortíz Collection, Courtesy of Galería de Arte Actual Mexicano, Monterrey



Altar de Dolores • *Mournful Altar*, 1946, Óleo sobre cartón • *Oil on cardboard*
Galería de Arte Mexicano, Mariana Pérez Amor/Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City



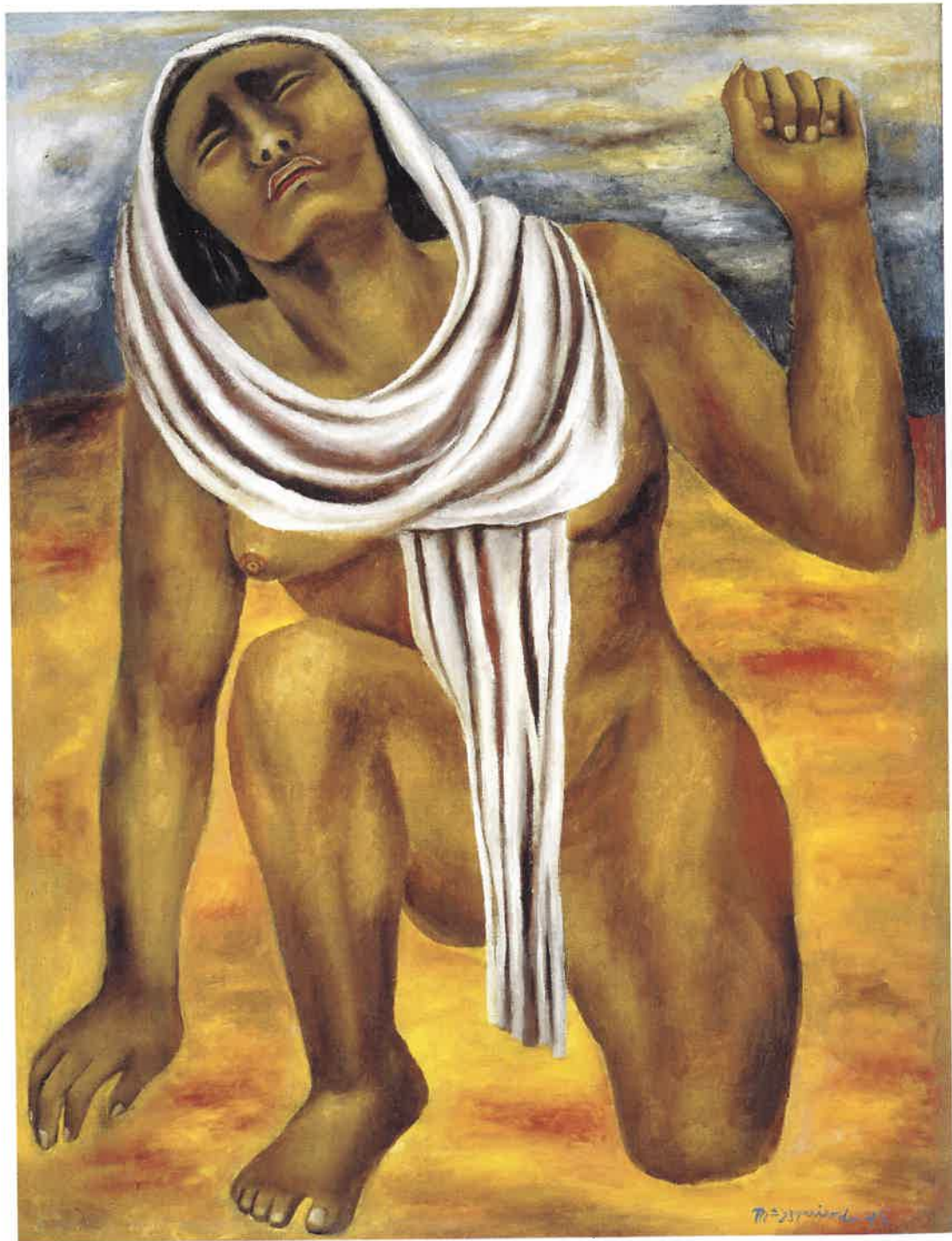
Alacena, Viernes de juguetería • Cupboard, Friday Toy Store, 1952, Óleo sobre tela • Oil on canvas, Museo Nacional de Arte, INBA, Mexico City



Los peregrinos • *The Pilgrims*, 1945, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Private Collection, Courtesy of Galería Ramis Barquet, Monterrey



Adán y Eva • *Adam and Eve*, 1945, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Museo Nacional de Arte, INBA, Mexico City



La tierra, Dolor • *The Earth, Pain*, 1945, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Andrés Blaisten Collection, Mexico City



Pan de muerto • *Bread for the Dead*, 1947, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, María Rodríguez de Reoyo Collection, Mexico City



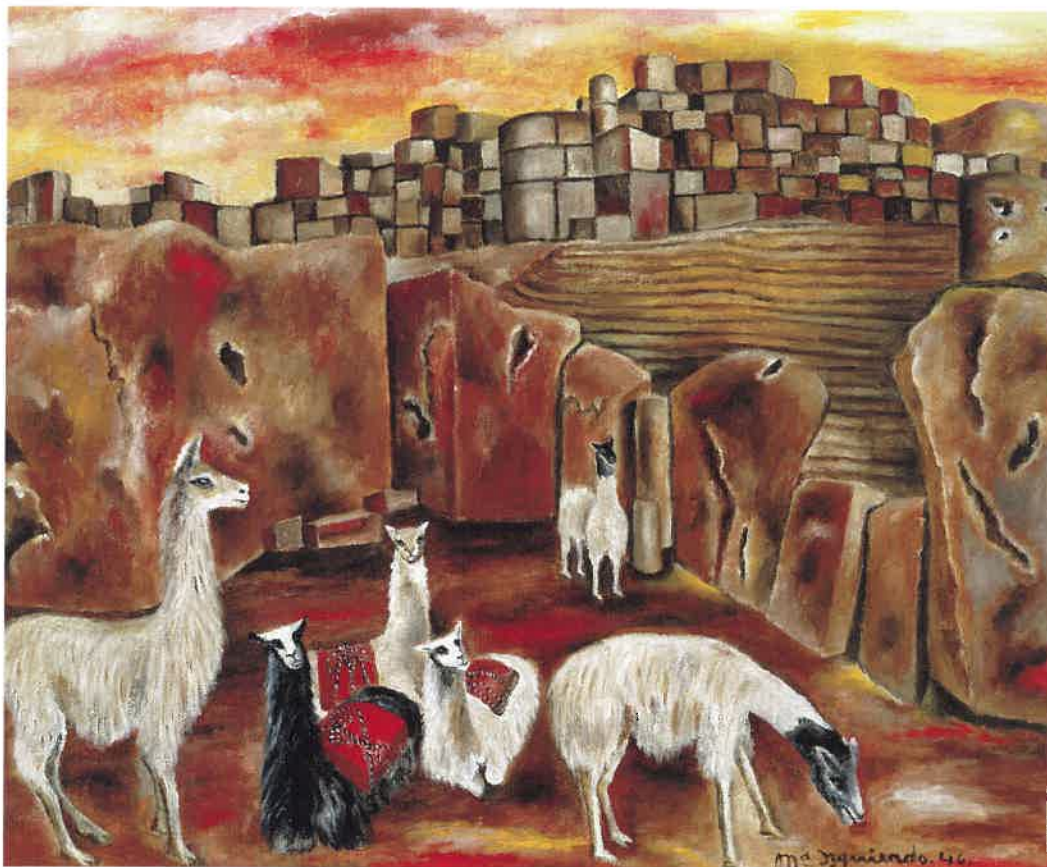
El idilio • *The Idyll*, 1946, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Andrés Blaisten Collection, Mexico City



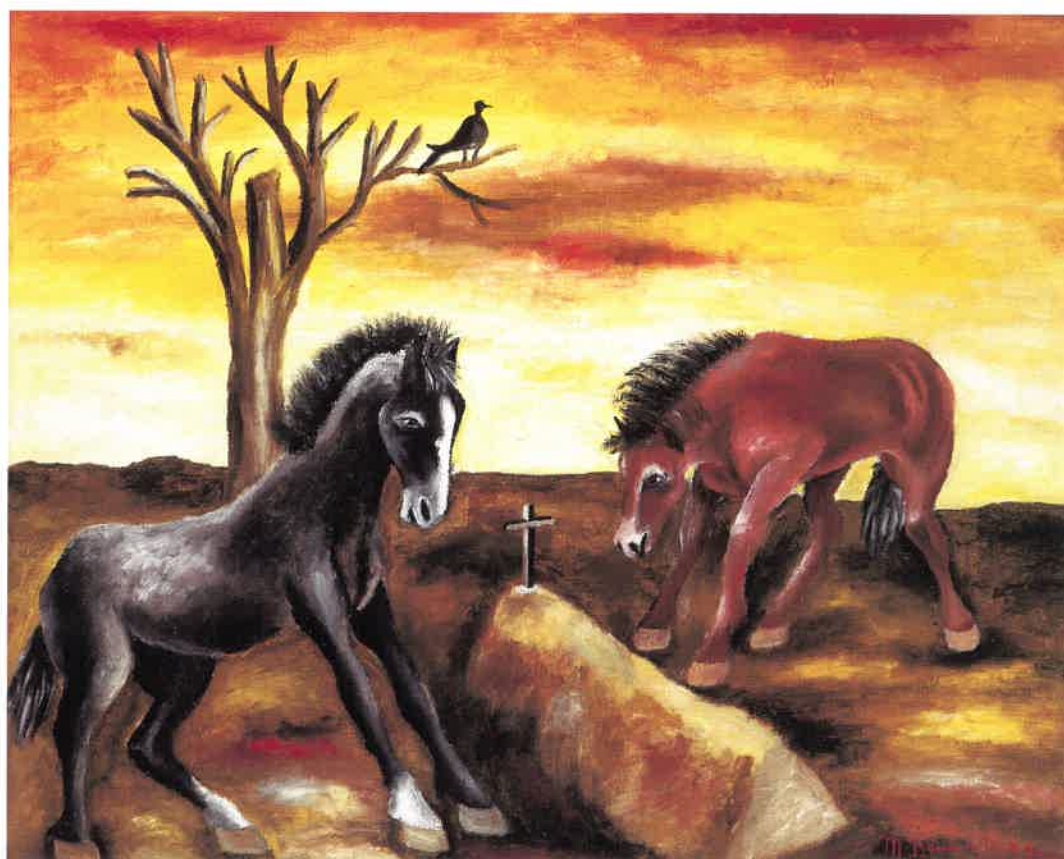
Naturaleza muerta con huachinangos • *Still Life with Red Snappers*, 1946, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*
Galería de Arte Mexicano, Mariana Pérez Amor/Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City



Naturaleza muerta con calabazas • *Still Life with Squashes*, 1947, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*
Françoise Reynaud de Vélez Collection, Mexico City



Llamas de Machu Picchu, 1946, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Andrés Blaisten Collection, Mexico City



Zapata, 1945, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Andrés Blaisten Collection, Mexico City



Sueño y presentimiento • *Dream and Premonition*, 1947, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*
Ma. Esthela E. de Santos Collection, Courtesy of Galería de Arte Actual Mexicano, Monterrey



Autorretrato • *Self-Portrait*, 1947, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*, Andrés Blaisten Collection, Mexico City



Pan de muerto • *Bread for the Dead*, 1955, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*
Ma. Esthela E. de Santos Collection, Courtesy of Galería de Arte Actual Mexicano, Monterrey

110



Ballet de barro • *Clay Ballet*, 1951, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*
Ma. Esthela E. de Santos Collection, Courtesy of Galería de Arte Actual Mexicano, Monterrey





La niña indiferente • *The Indifferent Girl*, 1947, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*,
Galería de Arte Mexicano, Mariana Pérez Amor/Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City



Mujer mexicana • *Mexican Woman*, 1943, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*
Instituto Mexiquense de Cultura del Gobierno del Estado de México, Toluca



Hacia el paraíso • *Towards Paradise*, 1954, Óleo sobre tela • *Oil on canvas*
Private Collection, Mexico City, Courtesy of Mrs. Magda Carranza



Catalogue of the Exhibition

Catálogo de la exposición



The Catalogue of the "María Izquierdo 1902-1955" exhibition is divided into the following sections: María Izquierdo's artwork (Oil, Watercolor, Mixed-media and Drawing) which are listed in chronological order; and then documents, photography and personal items belonging to the artist.

El Catálogo de obra de la exposición "María Izquierdo 1902-1955" se enlista en los siguiente apartados: la obra de la artista que se documenta por técnicas (óleo, acuarela, mixta y dibujo) en orden cronológico; y enseguida material complementario como documentos, fotografías y objetos personales.

Oils Óleos

Retrato de Belém (Portrait of Belém)

1928

Óleo sobre tela/Oil on canvas

152 x 94 cm/59 7/8" x 37"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

La sopera (The Soup Bowl)

1929

Óleo sobre tela/Oil on canvas

50 x 60 cm/19 5/8" x 23 5/8"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Naturaleza muerta con cepillo de dientes

(Still Life with Toothbrush)

ca. 1930

Óleo sobre tela/Oil on canvas

29.5 x 48.5 cm/11 5/8" x 19 1/8"

Instituto Nacional de Bellas Artes Collection,
Museo de Arte Moderno de Gómez Palacio, Durango, México

Niñas durmiendo (Sleeping Girls)

ca. 1930

Óleo sobre tela/Oil on canvas

52.5 x 71.3 cm/20 5/8" x 28 1/8"

Instituto Nacional de Bellas Artes Collection,
Museo de Arte Moderno, Mexico City

El teléfono (The Telephone)

1931

Óleo sobre tela/Oil on canvas

40.5 x 40.5 cm/16" x 16"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Naturaleza muerta, la cámara fotográfica

(Still Life, The Photographic Camera)

1931

Óleo sobre tela/Oil on canvas

59.2 x 49.2 cm/23 1/4" x 19 3/8"

Galería de Arte Mexicano/Mariana Pérez Amor/
Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City

Paisaje con cebra y barco **(Landscape with Zebra and Ship)**

1935

Óleo sobre tela/Oil on canvas

50 x 59 cm/19 3/4" x 23 1/4"

Fundación Robert Brady, A.C., Cuernavaca, México

Dos mujeres con papaya (Two Women with Papaya)

1936

Óleo sobre tela/Oil on canvas

76 x 76 cm/29 7/8" x 29 7/8"

Álvaro Atencio Collection/Courtesy Mary-Anne Martin
Fine Arts, New York

Mujer gris (Gray Woman)

1936

Óleo sobre tela/Oil on canvas

74 x 43 cm/29 1/8" x 16 7/8"

Arte Núcleo Galería Collection, Mexico City

La raqueta (The Racquet)

1938

Óleo sobre tela/Oil on canvas

70 x 50 cm/27 1/2" x 19 3/4"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Autorretrato (Self-Portrait)

1939

Óleo sobre tela/Oil on canvas

92 x 73 cm/36 1/4" x 28 3/4"

Club de Industriales, A.C., Mexico City

Caracoles (Conch Shells)

1939

Óleo sobre tela/Oil on canvas

50 x 70 cm/19 3/4" x 27 1/2"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Retrato de Juan Soriano (Portrait of Juan Soriano)

1939

Óleo sobre tela/Oil on canvas
69 x 59 cm/27 1/8" x 23 1/4"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Mis sobrinas (My Nieces)

1940

Óleo sobre triplay/Oil on plywood
140 x 100 cm/55 1/8" x 39 3/8"

Museo Nacional de Arte, INBA, Mexico City

Rosita

1940

Óleo sobre tela/Oil on canvas
76.5 x 61.3 cm/30 1/8" x 24 1/8"

Private Collection, Courtesy of Galería Arvil, Mexico City

Trigo crecido (Grown Wheat)

1940

Óleo sobre masonite/Oil on masonite
61 x 76 cm/24" x 29 7/8"

Galería de Arte Mexicano/Mariana Pérez Amor/
Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City**El alhajero (The Jewelry Box)**

1942

Óleo sobre tela/Oil on canvas
70 x 100 cm/27 1/2" x 39 3/8"

Banco Nacional de México, S.A. Collection, Mexico City

Altar de muertos (Altar for the Dead)

1943

Óleo sobre masonite /Oil on masonite
65.5 x 60.5cm/25 7/8" x 23 5/8"

Josefina Garza de Ortíz Collection/Courtesy
Galería de Arte Actual Mexicano, Monterrey**El gato sabio (The Wise Cat)**

1943

Óleo sobre masonite/Oil on masonite
65 x 95 cm/25 5/8" x 37 3/8"

María Rodríguez de Reyero Collection, Mexico City

Maternidad (Motherhood)

1943

Óleo sobre tela/Oil on canvas
85.3 x 65.5 cm/33 5/8" x 25 3/4"

Instituto Nacional de Bellas Artes Collection,
Museo de Arte Moderno, Mexico City, Toluca**Mujer mexicana (Mexican Woman)**

1943

Óleo sobre tela/Oil on canvas
70 x 61 cm/27 1/2" x 24"

Instituto Mexiquense de Cultura del
Gobierno del Estado de México, Toluca**Troje (Granary)**

1943

Óleo sobre masonite /Oil on masonite
54.5 x 61 cm/21 1/2" x 24"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Madre proletaria (Proletarian Mother)

1944

Óleo sobre tela/Oil on canvas
73 x 105 cm/28 3/4" x 41 3/8"

Isaac Gutman Collection, Mexico City

**Retrato de Ninfa Santos y la niña Juana Inés
(Portrait of Ninfa Santos and little Juana Inés)**

1944

Óleo sobre tela/Oil on canvas
62 x 92 cm/24 3/8" x 36 1/4"

Juana Inés Abreu and Paloma Díaz Collection, Mexico City

Adán y Eva (Adam and Eve)

1945

Óleo sobre tela/Oil on canvas
60.5 x 76 cm/23 7/8" x 29 7/8"

Museo Nacional de Arte, INBA, Mexico City

La tierra, Dolor (The Earth, Pain)

1945

Óleo sobre tela/Oil on canvas
89 x 68 cm/35" x 26 3/4"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Los peregrinos (The Pilgrims)

1945

Óleo sobre tela/Oil on canvas
60 x 75 cm/23 5/8" x 29 1/2"

Private Collection/Courtesy Galería Ramis Barquet, Monterrey

Zapata

1945

Óleo sobre tela/Oil on canvas
40 x 51 cm/15 3/4" x 20 1/8"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Adán y Eva (Adam and Eve)

1946

Óleo sobre tela/Oil on canvas
105 x 85 cm/41 3/8" x 33 1/2"

Private Collection/Courtesy Galería de Arte Actual Mexicano,
Monterrey

Altar de Dolores (Mournful Altar)

1946

Óleo sobre cartón/Oil on cardboard

74 x 59 cm/29 1/8" x 23 1/4"

Galería de Arte Mexicano/Mariana Pérez Amor/
Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City**El idilio (The Idyll)**

1946

Óleo sobre tela/Oil on canvas

76 x 61 cm/29 7/8" x 24"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

**Alacena con dulces cubiertos
(Cupboard with Sugar Covered Candies)**

1946

Óleo sobre tela/Oil on canvas

85 x 65 cm/33 1/2" x 25 5/8"

César Montemayor Zambrano Collection, Monterrey

Llamas de Machu Picchu

1946

Óleo sobre tela/Oil on canvas

46.3 x 57 cm/18 1/8" x 22 1/2"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

**Naturaleza muerta con huachinangos
(Still Life with Red Snappers)**

1946

Óleo sobre tela/Oil on canvas

60 x 85 cm/23 5/8" x 33 1/2"

Galería de Arte Mexicano/Mariana Pérez Amor/
Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City**Autorretrato (Self-Portrait)**

1947

Óleo sobre tela/Oil on canvas

55 x 45 cm/21 5/8" x 17 3/4"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

La niña indiferente (The Indifferent Girl)

1947

Óleo sobre tela/Oil on canvas

85 x 66 cm/33 1/2" x 26"

Galería de Arte Mexicano/Mariana Pérez Amor/
Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City**La sogá (The Rope)**

1947

Óleo sobre tela/Oil on canvas

43 x 51 cm/17" x 20 1/8"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Naturaleza muerta con calabazas (Still Life with Squashes)

1947

Óleo sobre tela/Oil on canvas

88 x 100 cm/34 5/8" x 39 3/8"

Françoise Reynaud de Vélez Collection, Mexico City

Pan de muerto (Bread for the Dead)

1947

Óleo sobre tela/Oil on canvas

62.5 x 54.5 cm/24 5/8" x 21 1/2"

María Rodríguez de Reoyo Collection, Mexico City

Sueño y presentimiento (Dream & Premonition)

1947

Óleo sobre tela/Oil on canvas

45 x 60 cm/17 3/4" x 23 5/8"

Ma. Esthela E. de Santos Collection/Courtesy
Galería de Arte Actual Mexicano, Monterrey**Ballet de barro (Clay Ballet)**

1951

Óleo sobre tela/Oil on canvas

60 x 75 cm/23 5/8" x 29 1/2"

Ma. Esthela E. de Santos Collection/Courtesy
Galería de Arte Actual Mexicano, Monterrey**Alacena, Viernes de juguetería
(Cupboard, Friday Toy Store)**

1952

Óleo sobre tela/Oil on canvas

76 x 66 cm/29 7/8" x 26"

Museo Nacional de Arte, INBA, Mexico City

Hacia el paraíso (Towards Paradise)

1954

Óleo sobre tela/Oil on canvas

90 x 70 cm/35 1/2" x 27 1/2"

Private Collection, Mexico City/
Courtesy of Mrs. Magda Carranza**Pan de muerto (Bread for the Dead)**

1955

Óleo sobre tela/Oil on canvas

30 x 34 cm/11 3/4" x 13 3/8"

Ma. Esthela E. de Santos Collection/Courtesy
Galería de Arte Actual Mexicano, Monterrey

Watercolor Acuarela

Bailarina ecuestre (Horseback Ballerina)

1932

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
26 x 21 cm/10 1/4" x 8 1/4"

Instituto Nacional de Bellas Artes Collection,
Museo de Arte Moderno de Gómez Palacio, Durango, México

El domador (The Lion Trainer)

1932

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
22 x 27 cm/8 5/8" x 10 5/8"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Equilibrista (Acrobat)

1932

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
27 x 21 cm/10 5/8" x 8 1/4"

Instituto Nacional de Bellas Artes Collection,
Museo de Arte Moderno de Gómez Palacio, Durango, México

Hombre con caballo (Man with Horse)

1932

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
21.5 x 27.5 cm/8 1/2" x 10 7/8"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Tres caballos (Three Horses)

1932

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
20 x 25 cm/7 7/8" x 9 3/4"

Sylvia Pandolfi Collection, Mexico City

Calvario (Calvary)

1933

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
21 x 27.5 cm/8 1/4" x 10 3/4"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Escena de circo (Circus Scene)

1933

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
21 x 28 cm/8" x 10 7/8"

Mario Uvence Collection, Mexico City

Alegoría de La Libertad (Allegory of Liberty)

1937

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
21 x 26.5 cm/8 1/4" x 10 3/8"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Sirena y leones (Mermaid and Lions)

1937

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
20 x 26 cm/7 7/8" x 10 1/4"

Fundación Robert Brady, A.C., Cuernavaca, México

Caballitos con cables de luz (Little Horses with Electric Wires)

1938

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
20 x 25 cm/7 7/8" x 9 7/8"

María Rodríguez de Reyero Collection, Mexico City

Mujer con dos caballos (Woman with Two Horses)

1938

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
25 x 20 cm/9 3/4" x 7 7/8"

Sylvia Pandolfi Collection, Mexico City

El camerino (The Dressing Room)

1939

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
39 x 49 cm/15 3/8" x 19 1/4"

José F. Gómez Collection

Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, México

El circo (The Circus)

1939

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
40 x 49 cm/15 3/4" x 19 1/4"

Banco Nacional de México, S.A. Collection, Mexico City

Les Écuyeres (The Horsewomen)

1939

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
41 x 60 cm/16 1/8" x 23 5/8"

Galería de Arte Mexicano/Mariana Pérez Amor/
Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City

Caballo/actor (Horse/Actor)

1940

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
40.6 x 57.1 cm/16" x 22 1/2"

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York,
Room of Contemporary Art Fund, 1940

Caballitos de circo (Circus Ponies)

1940

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
44.5 x 61 cm/17 1/2" x 24"

Philadelphia Museum of Art:

Gift of Dr. and Mrs. MacKinley Helm, 1952-57-2

Escena de circo, caballos (Circus Scene, Horses)

1940

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
42 x 56 cm/16 1/2" x 22"

Galería de Arte Mexicano/Mariana Pérez Amor/
Alejandra R. de Yturbe Collection, Mexico City

La carreta (The Wagon)

1940

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
40 x 56 cm/15 3/4" x 22"

Pascual Gutiérrez Roldán Collection, Mexico City

Suertes de circo (Circus Tricks)

1940

Acuarela sobre papel/Watercolor on paper
40 x 56 cm/15 3/4" x 22"

Pascual Gutiérrez Roldán Collection, Mexico City

Mixed media *Técnica mixta***Écuyère (Circus Bareback Rider)**

1932

Acuarela y temple al agua sobre papel/
Watercolor and tempera on paper
28 x 21.5 cm/11" x 8 1/2"

Archer M. Huntington Art Gallery,
The University of Texas at Austin,
Gift of Thomas Cranfill, 1980

El domador de leones (Circus Trainer of Lions)

1932

Acuarela y temple sobre papel/
Watercolor and tempera on paper
28 x 21.5 cm/10 7/8" x 8 1/2"

Philadelphia Museum of Art:
Gift of Mr. and Mrs. James P. Magill, 1957-127-2

Alegoría del trabajo (The Work Allegory)

1936

Acuarela y temple al agua sobre papel/
Watercolor and tempera on paper
21 x 27.5 cm/8 1/4" x 10 7/8"

Andrés Blaisten Collection, Mexico City

Caballo con desnudo (Horse with Nude)

1938

Acuarela, tinta china y temple sobre papel/
Watercolor, india ink and tempera on paper
20 x 25 cm/8" x 10"

Private Collection, Mexico City
Courtesy of Aurora Posadas Izquierdo

En el circo (At the Circus)

1939

Acuarela y temple sobre papel/
Watercolor and tempera on paper
41.5 x 50 cm/16" x 20"

Private Collection/Courtesy Mary-Anne Martin
Fine Arts, New York

Perros equilibristas (Acrobatic Dogs)

1939

Acuarela y temple sobre papel/
Watercolor and tempera on paper
41.5 x 50 cm/16" x 20"

Private Collection/Courtesy Mary-Anne Martin
Fine Arts, New York

Drawing *Dibujo***Proyecto mural para un edificio de Gobierno del Departamento del Distrito Federal (Mural Project for a Government Building)**

1945

Lápiz-carbón sobre papel/Charcoal pencil on paper
24 x 42.5 cm/9 1/4" x 16 1/2"

Aurora Posadas Izquierdo Collection, Mexico City

Documents *Documentos***Catálogo-invitación a la exposición en Galería de Arte Moderno (Brochure/Invitation to Galería de Arte Moderno Exhibition)**

1929

María Izquierdo Archive,
Aurora Posadas Izquierdo Collection, Mexico City

Carta de Thomas Carr Howe a María Izquierdo (Letter from Thomas Carr Howe)

1940

María Izquierdo Archive,
Aurora Posadas Izquierdo Collection, Mexico City

Carta de Alfred H. Barr a María Izquierdo (Letter from Alfred H. Barr)

1942

María Izquierdo Archive,
Aurora Posadas Izquierdo Collection, Mexico City

Cartel de invitación para la exposición en Palacio de Bellas Artes (Invitation to Palacio de Bellas Artes Exhibition)

1943

María Izquierdo Archive,
Aurora Posadas Izquierdo Collection, Mexico City

Photographs *Fotografías*

Manuel Álvarez Bravo

Retrato de María Izquierdo (Portrait of María Izquierdo)

1932

Paladio/Palladium Print
24.5 x 19.5 cm/9 5/8" x 7 5/8"

María Izquierdo Archive,
Property of Aurora Posadas Izquierdo, Mexico City

Hermanos Millán

María Izquierdo

1942

Plata sobre gelatina/Gelatin Silver Print
9 x 12 cm/3 1/2" x 4 3/4"

María Izquierdo Archive,
Aurora Posadas Izquierdo Collection, Mexico City

**Cadena con broche-medallón y dije
(Chain with Locket/Brooch and Charm)**

Plata/Silver
21.5 cm/8 1/2"
María Izquierdo Collection
Property of Aurora Posadas Izquierdo, Mexico City

El Señor San José (Saint Joseph)

ca. 1940
Figura de barro policromado/Polychrome ceramic
25 cm/9 7/8"
María Izquierdo Collection
Property of Aurora Posadas Izquierdo, Mexico City

Collar(Necklace)

Cuentas de plata y alabastro rosado/
Silver and pink alabaster beads
16.5 cm/6 1/2"
María Izquierdo Collection
Property of Aurora Posadas Izquierdo, Mexico City

La Virgen María (The Virgin Mary)

ca. 1940
Figura de barro policromado/Polychrome ceramic
25 cm/9 7/8"
María Izquierdo Collection
Property of Aurora Posadas Izquierdo, Mexico City

**Collar con cruz peruana
(Necklace with Peruvian Cross)**

Plata y granate en bruto/Silver and uncut garnet
19.5 cm/7 3/4"
María Izquierdo Collection
Property of Aurora Posadas Izquierdo, Mexico City

**Par de horquillas para el pelo
(Pair of Hairpins)**

Latón/White brass
14.5 cm/5 3/4"
María Izquierdo Collection
Property of Aurora Posadas Izquierdo, Mexico City

Alhajero (Jewelry Box)

Metal dorado y vidrio/Goldplated metal and glass
5 x 10 x 24 cm/2" x 4" x 5 7/8"
María Izquierdo Collection
Property of Aurora Posadas Izquierdo, Mexico City

Prendedor (Brooch)

Coral con orquídea y milagros de plata/
Coral with silver orchid and "milagro" charms
9 cm/3 1/2"
María Izquierdo Collection
Property of Aurora Posadas Izquierdo, Mexico City

Books Libros

- Alanís, Judith y Urrutia, Sofía. Rufino Tamayo. Una cronología 1899-1987. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.
- Blanco, José Joaquín. "Transcurso con amigos" et. al en Lola Álvarez Bravo. Recuento fotográfico. México: Editorial Penélope, 1982.
- Cockcroft, Eva. "The United States and Socially Concerned Latin American Art" et.al in The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970. Exhibition catalogue. New York: The Bronx Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc. 1970.
- Conde, Teresa del. "Freudismo, Surrealismo, Metafísica, su absorción en México" et. al. en Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920 - 1960. Catálogo de la exposición del Museo Nacional de Arte. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- et. al. Giorgio de Chirico. Obra selecta. Catálogo de la exposición del Museo de Arte Moderno. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.
- "Poscriptum. Xavier Villaurrutia como dibujante" et.al. en Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, editores. México: El Colegio de México, 1994.
- Cortina, Leonor. Las discípulas de Germán Gedovius. Catálogo de la exposición del Museo de San Carlos. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.
- Debroise, Olivier. "María Izquierdo" et.al en María Izquierdo. Catálogo de la exposición del Centro Cultural Arte Contemporáneo. México: Fundación Cultural Televisa, A.C., Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., 1988.
- Favela, Ramón. "Apuntes documentales para un estudio de la obra de Alfredo Ramos Martínez (1871 -1946) durante la época de la Academia (Escuela Nacional de Bellas Artes, 1890 - 99)" et.al. en Alfredo Ramos Martínez (1871 - 1946). Una visión retrospectiva. Catálogo de exposición del Museo Nacional de Arte. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- Fernández, Justino. Ruben Herrera 1888 - 1933. Catálogo de exposición de la Galería del Palacio de Bellas Artes. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1971.
- Franco Calvo, Enrique. "Notas sobre Xavier Villaurrutia y la crítica de arte" et. al. en Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, editores. México: El Colegio de México, 1994.
- González, Matute. Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.
- et. al. ¡30-30! Contra la academia de pintura. Catálogo de exposición del Museo Nacional de Arte. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.
- Helm, MacKinley. Modern Mexican Painters. New York: Harper & Brothers, 1941.
- Lanchner, Carlyn and William Rubin. "Henri Rousseau and Modernism" et.al. in Henri Rousseau. Exhibition catalogue. New York: Museum of Modern Art, 1985.
- Leal, Fernando. El arte y los monstruos. México: Instituto Politécnico Nacional, 1990.
- Lozano, Luis-Martín. "La exposición Tamayo de 1948 en la coyuntura de la política cultural alemanista" et. al. en Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960. Catálogo de la exposición del Museo Nacional de Arte. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- "La faceta culta del pintor Agustín Arrieta: cuadros de comedor y escenas de costumbres" en Memoria del Museo Nacional de Arte. México, Núm. 6, 1995.
- Michelena, Margarita. "Pintar a María" en María Izquierdo. Monografía. Antología de textos. México: Departamento de Bellas Artes, Gobierno de Jalisco, 1985.
- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde. Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Maurer, Evan. "Dada and Surrealism" et. al in Primitivism in 20th Century Art. William Rubin, ed. New York: Museum of Modern Art, 1984.
- Novo, Salvador. La vida en México en el período presidencial de Lázaro Cárdenas. Compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho. Compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Quirarte, Jacinto. "Mexican and Mexican American Artists: 1920 -1970" et. al. in The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970. Exhibition catalogue. New York: The Bronx Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc., 1988.

Quirarte, Vicente. "El corazón en los ojos: pintura sonora de los Contemporáneos" et. al. en Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica. Franco Olea y Anthony Stanton, editores. México: El Colegio de México, 1994.

Ramírez, Fausto. "La obra de Germán Gedovius: una reconsideración" et. al. en Germán Gedovius. Una generación entre dos siglos: del porfiriato a la posrevolución. Catálogo de exposición del Museo Nacional de Arte. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.

Rubin, William, Ed. Primitivism in 20th Century Art. New York: Museum of Modern Art, 1984. 2 volumes.

Schneider, Luis Mario. México y el surrealismo (1925-1950). México: Arte y Libros, 1988.

----- "Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida" et. al. en Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, editores. México: El Colegio de México, 1994.

Schwartz, Heinrich. Art and Photography: Forerunners and Influences. William E. Parker, ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

Tibol, Raquel. "María Izquierdo y su dispuesta realidad" en María Izquierdo. Catálogo de exposición del Museo de Arte Moderno. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1971.

----- Arte y política. México: Grijalbo, 1971.

----- "Tamayo y su vuelo del reflejo al sueño" en Rufino Tamayo. Del reflejo al sueño: 1920-1950. Catálogo de la exposición del Centro Cultural Arte Contemporáneo. México: Centro Cultural Arte Contemporáneo A.C., Fundación Cultural Televisa, 1995.

Varios autores. Chagall en nuestro siglo. Catálogo de exposición del Centro Cultural Arte Contemporáneo. México: Centro Cultural Arte Contemporáneo A.C., Fundación Cultural Televisa, A.C., 1991.

Artículos *Hemografía*

Fernando Leal, "El circo" (ilustrado con grabados de Ramón Alva de la Canal), revista ¡30-30! Órgano de los pintores de México, México: Núm. 2, agosto de 1928. Edición facsimilar en ¡30-30! Contra la academia de pintura. Catálogo de la exposición del Museo Nacional de Arte, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.

"Grandiosa exposición de artes en la Academia Renacimiento", México: diciembre de 1928. ACCAC

"La exposición de Arte Social se inauguró en Bellas Artes", México: 20 de noviembre de 1928. AMI

"Crónicas de Arte", México, 10 de noviembre de 1929, AMI

"Nuestros jóvenes pintores. María Izquierdo", diario El Universal Gráfico, México, 13 de octubre de 1929. AMI

Carlos Mérida, "Europa y la pintura en 1928", revista Contemporáneos, México, Núm. 3, agosto de 1928. Edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica, Tomo 1, 1981.

Sabastía Gasch, "Panorama de la moderna pintura Europea (Especial para ¡30-30!)", revista ¡30-30! Órgano de los pintores de México, México, Núm. 3, septiembre y octubre de 1928. Edición facsimilar en ¡30-30! Contra la academia de pintura. Catálogo de exposición del Museo Nacional de Arte. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.

"Una exposición con originalidad y talento", Revista de Revistas, México, 17 de noviembre de 1929. AMI

"Pintores de vanguardia" en El Universal, México, 12 de octubre de 1930. ACCAC

Xavier Villaurrutia, "María Izquierdo" en la revista Mexican Folkways, México, Núm. 3, julio-septiembre, 1932.

José Gorostiza, "La exposición de María Izquierdo" México, 11 de febrero de 1933. AMI

José Briseño, "Se inauguró la primera exposición femenina de carteles revolucionarios..." en El Jalisciense, diario progresista, Guadalajara, sábado, 11 de mayo de 1935. AMI

María Izquierdo, "Pintores Jaliscienses del Siglo XIX" en la revista Hoy, México, Núm. 164, 14 de marzo de 1942. AMI

Joseph Raskoe, "María Izquierdo from Easel Painting to Frescoes", revista School Arts, abril de 1942, AMI

Antonin Artaud, "Peintres contemporains étragers. Le Mexique et l'esprit primitif. María Izquierdo" en L'Amour de L'Art, París, revue mensuelle, Dix-Huitième Année. No. VIII, octubre, 1937. AMI

Rafael Solana, "María Izquierdo" en la revista mensual Taller, México, Núm. 1, diciembre de 1938. AMI

"Biografía auténtica de María Izquierdo", diario Novedades, México, 8 de abril de 1942. AMI

Ramón Gaya, "Un siglo de retrato en México" en Letras de México, s/f. AMI

Rafael Solana, "Una exposición de María Izquierdo", s/f, s/e. ACCAC

Archives *Archivos*

Archivo María Izquierdo-Colección Aurora Posadas Izquierdo (AMI)

Archivo Curatorial del Centro Cultural Arte Contemporáneo (ACCAC)

Autobiografía (inconcluso) de María Izquierdo, Archivo María Izquierdo - Colección Aurora Posadas Izquierdo

Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla

Juana Inés Abreu
José Akle
Álvaro Atencio
Andrés Blaisten
Paloma Díaz
Ma. Esthela E. de Santos
Josefina Garza de Ortíz
Fernando Gutiérrez-Saldívar
Isaac Gutman
Zacarías Martin
Marilyn Maxwell
César Montemayor Zambrano
Sylvia Pandolfi
Mariana Pérez Amor
Aurora Posadas Izquierdo
Manuel Reyero
Alejandra Reygadas de Yturbe
Françoise Reynaud de Vélez
Diana Ripstein de Nankin
María Rodríguez de Reyero
Francisco Toledo
Mario Uvence

and Anonymous lenders

&

Arte Núcleo Galería, Mexico City
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York
Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin
Banco Nacional de México, S.A., Mexico City
Club de Industriales, A.C., Mexico City
Fundación Robert Brady, A.C., Cuernavaca, México
Galería Arvil, Mexico City
Galería de Arte Actual Mexicano, Monterrey, México
Galería de Arte Mexicano, Mexico City
Galería Ramis Barquet, Monterrey, México
Gobierno del Estado de Durango, México
Gobierno del Estado de México, México
Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, México
Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, México
Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico City
Museo de Arte Moderno, INBA, Mexico City
Museo de Arte Moderno, Gómez Palacio, Durango
Museo Nacional de Arte, INBA, Mexico City
Philadelphia Museum of Art
University of Texas at Austin

Manuel Álvarez Bravo
 Manuel Álvarez Bravo Martínez
 Agustín Arteaga
 Karen R. Barnard
 Carlos Beltrán
 Sandra Benito
 Victoria Blasco
 Walther Boelsterly
 Magda Carranza
 Laura Catalano
 Armando Colina
 Leonor Cortina
 Angelina Cue
 Rosalía Cuevas
 Teresa del Conde
 Caroline Demaree
 Patrick de Sayve Ysita
 Anne d'Harnoncourt
 Mireya Escalante
 Gerardo Estrada
 Patricia Feria
 Cándida Fernández Calderón
 Consuelo Fernández
 Leopoldo Flores Valdés
 Lucero Flores Zúñiga
 Carlos Foyo
 Cristina Gálvez
 Abbigail Garcés
 Judith Gómez del Campo
 María Luisa González
 Laura González Matute
 María Isabel Grañen
 Jorge Guadarrama López
 Xavier Guerrero Romero
 Ricardo Jaramillo Luque
 Francisco Kochen
 Fernando Leal Audirac
 Robert R. Littman
 Ramón López Quiroga
 Rosenda López Posadas
 Henri Loyrette
 Angela Luludakis
 Mercedes Macías
 Lourdes Marroquín
 Mary-Anne Martin
 Nicolás Martínez
 Rafael Matos
 Beatriz Mendevíl
 Sergio Molina Salinas
 Julia Molinar
 Jorge Montemayor
 Raúl Muñoz de León
 Dianne Nilsen
 José Ortíz Izquierdo

Jessu Otto
 Susannah Papish Horner
 Ricardo Parra
 Alicia Porras Ibarra
 John Rabasa
 Fausto Ramírez
 Laura Elena Ramírez Rasgado
 Amparo Ramos
 Graciela Reyes Retana
 Cristina Rocha
 Marcela Sánchez
 Jesús Sánchez Uribe
 Alicia Santos
 Douglas D. Schultz
 Guillermo Sepúlveda
 Sarah Sloan
 Daisy Strout
 Angel Suárez
 Meredith D. Sutton
 Ignacio Toscano
 Angélica Tovar
 Fernando Treviño
 Alejandro Velasco
 Edith Vilchis
 Colin White
 Nancy Wulbrecht
 Ana Zagury
 Rosa María Zaldívar
 Cecilia Zorrilla

Archivo Fernando Leal, Mexico City
 Art Institute of Chicago, Chicago, IL
 Casa de la Cultura de Gómez Palacio, Durango, México
 Casa de Subastas Rafael Matos, Mexico City
 Center for Creative Photography, Tucson, AZ
 Centro Cultural Arte Contemporáneo, Mexico City
 Centro Nacional de Conservación y Registro
 del Patrimonio Artístico Mueble, INBA, Mexico City
 Coordinación Nacional de Artes Plásticas, INBA, Mexico City
 Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Mexico City
 Fundación Cultural Televisa, Mexico City
 Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C., Mexico City
 Galería Arvil, Mexico City
 Galería Arte Actual Mexicano, Monterrey, México
 Galería Ramis Barquet, Monterrey, México
 Mary-Anne Martin/Fine Arts, New York
 Musée d'Orsay, Paris
 Museo de Arte Contemporáneo, MARCO, Monterrey, México
 Museo de Arte Contemporáneo Internacional
 Rufino Tamayo, INBA, Mexico City
 Museo de Arte Moderno, Toluca, México
 Museo Regional de Guadalajara, México
 Non-Profit Risk Services, Schaumburg, IL
 Sotheby's de México

The Mexican Fine Arts Center Museum evolved out of a commitment to awaken the City of Chicago to the wealth and breadth of the Mexican culture, as well as, to stimulate and preserve the appreciation of the arts of México in the city's large Mexican community.

The Mexican Fine Arts Center Museum is the first Mexican cultural center/museum in the Midwest and the largest in the nation. The Museum has the following goals: to sponsor special events and exhibits that exemplify the rich variety in visual and performing arts found in the Mexican culture; to develop a significant permanent collection of Mexican art; to encourage the professional development of local Mexican artists; and to offer arts education programs.

The Mexican Fine Arts Center Museum serves as a cultural focus for the more than half million Mexicans residing in the Chicago area, and it also serves as a cultural ally to other Latino cultural groups in the City of Chicago.

El Centro Museo de Bellas Artes Mexicanas se ha dedicado a despertar la sensibilidad artística de la ciudad de Chicago hacia la riqueza y vitalidad de la cultura mexicana, así como fomentar la apreciación del arte de México en la populosa comunidad mexicana de esta ciudad.

El Centro Museo de Bellas Artes Mexicanas es el primer centro cultural y museo mexicano del medio oeste de los Estados Unidos y el más grande en la nación. Sus objetivos son los siguientes: patrocinar acontecimientos especiales y exposiciones artísticas que den a conocer la riqueza del arte visual y del arte escénico de la cultura mexicana; establecer una colección permanente y significativa de arte mexicano; fomentar el desarrollo profesional de los artistas mexicanos locales; y ofrecer programas educativos artísticos.

El Centro Museo de Bellas Artes Mexicanas sirve de base para la cultura mexicana a más de medio millón de personas de origen mexicano que radican en Chicago y el aliado cultural de muchos otros grupos latinos en esta ciudad.



MEXICAN FINE ARTS CENTER MUSEUM STAFF

EXECUTIVE DIRECTOR Carlos Tortolero
ASSOCIATE DIRECTOR Helen Valdez
BUSINESS DIRECTOR Silvia Z. Cisneros
ARTS DIRECTOR Tere Romo
EDUCATION DIRECTOR Lydia Mendoza Huante
SPECIAL PROJECTS DIRECTOR René H. Arceo Frutos
DEVELOPMENT DIRECTOR María del Socorro Pesqueira
PERMANENT COLLECTION DIRECTOR/REGISTRAR Rebecca D. Meyers
PERFORMING ARTS DIRECTOR Encarnación Mario Teruel
VISUAL ARTS DIRECTOR Cesáreo Moreno
MARKETING/GRAPHIC ARTS DIRECTOR María Angelina Pérez
GIFT SHOP AND OFFICE MANAGER Rachel Padua
BUILDING OPERATIONS MANAGER James Perry
PERMANENT COLLECTION ASSISTANT DIRECTOR/ASSOCIATE REGISTRAR Marilyn Cortés
ASSISTANT DEVELOPMENT DIRECTOR Griselda Vega
EDUCATION ASSISTANT Yolanda Rodríguez de Wood
MUSEUM EDUCATOR Haydée López
BUILDING CUSTODIAN Xavier Juárez
GIFT SHOP ASSISTANT Silvia Rojas
BUSINESS OFFICE SECRETARY María del Carmen Ramírez
DEVELOPMENT OFFICE SECRETARY Claudia Pérez
ART DEPARTMENT SECRETARY Marcela Lule
RECEPTIONIST Martha Villanueva
VISUAL ARTS ASSISTANT Raquel Aguiñaga
BOOKKEEPER Hope Mueller
GALLERY 37 COORDINATOR José Andreu
GALLERY 18 COORDINATOR Francisco Mendoza
SECURITY GUARD Ben Aviña
PART-TIME GIFT SHOP ASSISTANT Nancy Guzmán
PART-TIME RECEPTIONIST Eimy Guzmán
PART-TIME RECEPTIONIST María Arreola
PART-TIME RECEPTIONIST Lupe Rodríguez
EDUCATION INTERN Gabriela Cerda
EDUCATION INTERN Lazaro Ramirez
EDUCATION INTERN Martha L. Martinez
PART-TIME BUILDING CUSTODIAN Luis Guzmán

BOARD OF TRUSTEES

CHAIRPERSON Sylvia Ortíz-Revollo
VICE-CHAIRPERSON Norma L.A. García
SECRETARY Manuel Medina

EXECUTIVE DIRECTOR Carlos Tortolero

TREASURER Armando Rodriguez
María Elena Arango
Julie Chávez
Arturo Menchaca
Teresa Ramos

MUSEUM PADRINOS

Alejandra Alvarez, M. Frank and Sherry Avila, Rick and Deann Bayless, María C. Bechily, Thomas D. Buckley and Deborah Rael-Buckley, Alfredo and Julie Cisneros, Marita Arosemena Conley, Andy and Janie Crawford, Thomas and Donna Crown, David Espinoza, Robert and Barbara Kirschner, Jacques Koek, Rod and Jacqueline Kuehnle, Mr. and Mrs. John Littleton, Adrian and Mavis Lozano, Arturo Tonatiuh Ticali Menchaca, Ixtacchuatl Menchaca, Tomas and Sylvia Revollo, Anne Scheetz, John P. Simpson, Aurelia Valdez, Arthur R. and Joanne Velásquez

MARIA IZQUIERDO 1902-1955
was printed September, 1996
by Sheffield Press Local 140
total edition: 5000 books



ISBN 1-889410-00-4



90000>

9 781889 410005